

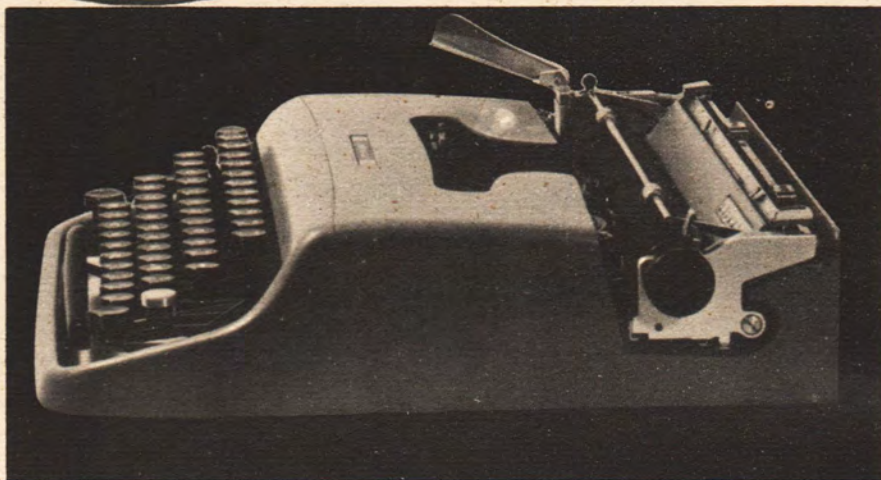
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

140 LIRE
CENTO

TERZA SERIE - 25 AGOSTO 1954



olivetti

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

Lettera 22

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

Prezzo per contanti:

modello **L** lire **38.800**

modello **LL** lire **41.000**

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



La Romana di Luigi Zampa costituisce per Gina Lollobrigida, il secondo incontro con un personaggio di Alberto Moravia: il film, insieme con La strada di Fellini, rappresenta ufficialmente l'Italia alla XV Mostra cinematografica di Venezia.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO

Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII
Terza serie

FASCICOLO 140

Anno VII - 1954
25 agosto

Questo numero contiene:

Cinema gira 474

C.
Punto di partenza? 477
MARIO VERDONE

Film per ragazzi e documentari a Venezia 478
HERMAN G. WEINBERG

Perfezione tecnica e assenza d'umanità . 483
ABEL GANCE, CHARLES FORD

Per una supermanifestazione 486
JAY LEYDA

Ritratto di Kurosawa 487
ICHIRO NARIMOTO

I sette Samurai del regista di Rashomon . 488
MARINA CHRISTINA MOLANDER

Adolescenza lirica in un film surrealistico 493
DOMENICO MECCOLI

Critici d'anteguerra al Lido 495
DOMENICO PURIFICATO

Promemoria per Venezia 496
SERGIO AMIDEI

Gli alluvionati dell'Excelsior 496
*

Il programma della XV Mostra 497
GIUSTO VITTORINI

Mel Ferrer regista insoddisfatto 499
*

Al Festival di Karlovy Vary 500

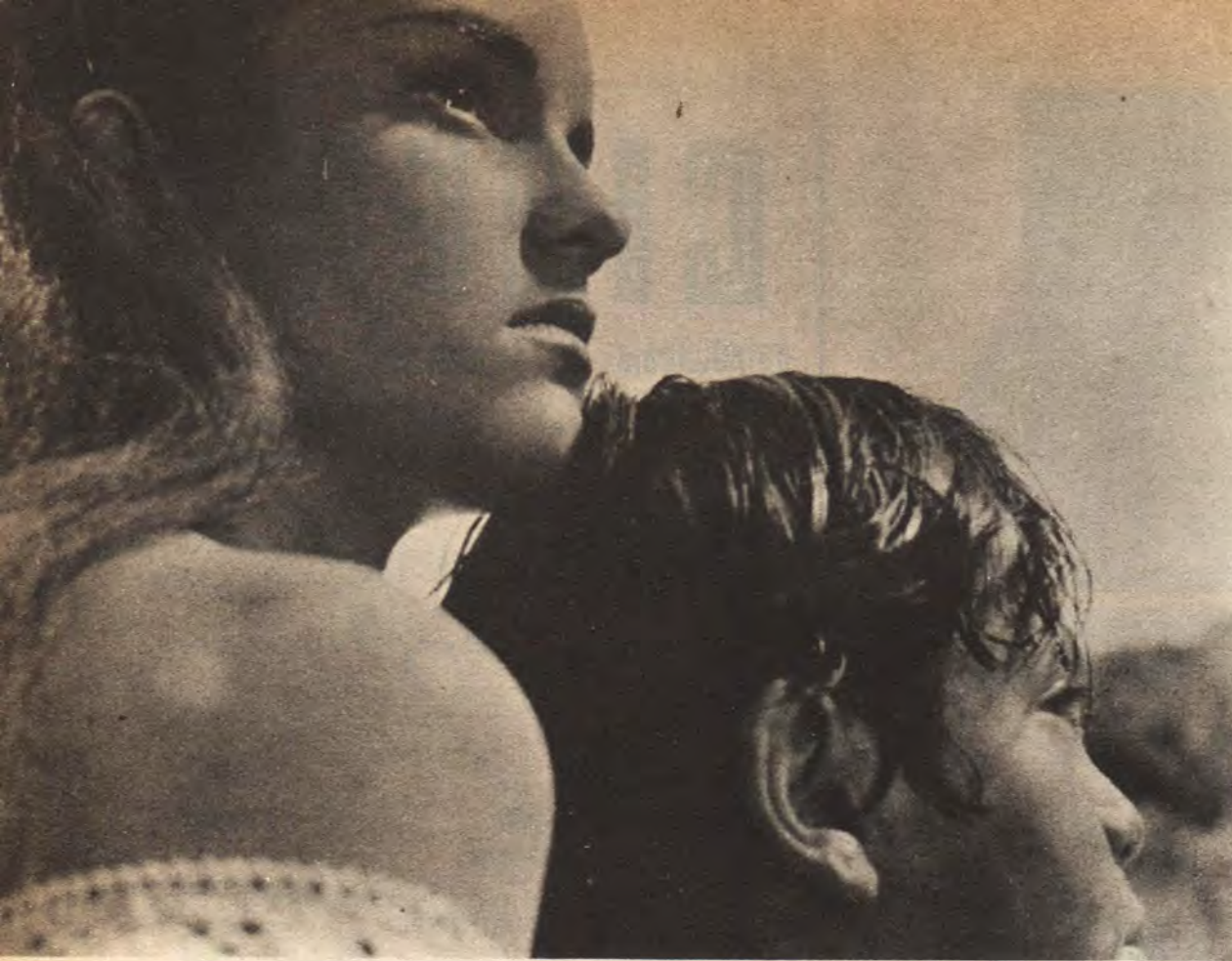
QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE
I film 502
CLAUDIO BERTIERI
Fuori programma . . . Terza di copertina

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 504
g.c.c., s.d.s.
Biblioteca Terza di copertina

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. Gli abbonamenti si ricevono presso l'Amministrazione della Casa Editrice «CINEMA» o mediante versamento sul C/C/P N. 3/14032 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio



In questa e nella pagina seguente, immagini del programma veneziano. (Sopra) Un'inquadratura de *La rebellion de los colgados* di Crevenna (Messico).

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: *Casta Diva* (in Technicolor; Documento Film-Franco-London Film), regista Carmine Gallone, operatore Marco Scarpelli, interpreti Antonella Lu-
al-
di, Maurice Ronet, Aldo Silvani, Paola Borboni, Lauro Gazzolo, Danilo Berardinelli, Fausto Tozzi, Nadia Gray, Jacques Castelot, Marina Berti, Jean Richard, Renzo Giovampietro, Luigi Tosi, Nino Vingelli, Dante Maggio, Nicola di Bruno, Camillo Pilotto; *La peccatrice* (di ambiente biblico, sulla fuga in Egitto; in Ferraniacolor; Prod. Venturini, regista Gianni Vernuccio, interpreti Ruth Roman, Otello Toso, Arnoldo Foà, Akim Tamiroff; *Siluri umani* (sulle imprese dei mezzi d'assalto della Marina Militare; prod. De Laurentiis), regista Antonio Leonviola, interpreti Lea Padovani, Raf Vallone, Yvonne Sanson, May Britt, Ettore Manni, Fausto Tozzi, Enrico Cecchi; *Rigoletto* (in Ferraniacolor; prod. Granata), regista Flavio Calzavara, operatore B. Albertini, interpreti Aldo Silvani, Janet Vidor, Franca Tamantini, Carlo Vaser Landry; *Le avventure di Giacomo Casanova* (in Eastmancolor; Orso-Iris Film), regista Steno, operatore Mario Bava, interpreti Gabriele Ferzetti, Corinne Calvet, Nadia Gray, Irene Galter, Marina Vlady, Florence Arnaud, Carlo Campanini, Aroldo Tieri; *Proibito* (dal racconto "La madre" di Grazia Deledda, sceneggiato dallo stesso regista con Suso Cecchi D'Amico; in Technicolor; Documento Film-

U.G.C. Cormoran Film), regista Mario Monicelli, operatore Aldo Tonti, interpreti Mel Ferrer, Amedeo Nazzari, Lea Massari, Henry Vilibert, Germaine Kerjan, Paolo Ferrara; *Polvere di stelle* (da un soggetto di Alfredo Angeli, che narra le vicende di quattordici fanciulle che cercano di fare del cinema; Invicta Film), regista Claudio Gora, operatore Giuseppe Rotunno, interpreti Aldo Fabrizi, Gabriele Ferzetti, Marina Berti, Anna Maria Ferrero, Eva Vanicek, Brunella Bovo, Jane Hugo, Diana Dal Monte, Lyla Rocco; *Uomini ombra* (una vicenda di spionaggio, sullo sfondo della seconda guerra mondiale; Filmcostellazione), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Bellerio, interpreti Mara Lane, Paolo Stoppa, Giorgio Albertazzi, Edoardo Cianelli, Hans Hinrich, il Comandante Franco Barbaro, Franco Caruso e un gruppo di autentici ufficiali di Marina.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: *Helen of Troy* ("Elena di Troja"; Warnercolor-Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; *Divisione Folgore* (Esedra Comp. Ctn.) di Duilio Coletti; *D'Artagnan e i tre moschettieri* (Eastmancolor; Thetis Film) di Mauro Bolognini; *Camilla* (Vides) di Luciano Emmer; *Sinfonia d'amore* (Technicolor; Cines-Rovere) di Glauco Pellegrini; *Land of the Pharaohs* ("La terra dei Faraoni"; Warnerbros-Cinemascope; Continental-Warner Bros.) di Howard Hawks; *Questi fantasmi!* (Titanus-San Ferdinando Film) di

Eduardo De Filippo; Napoli è sempre Napoli (Momi-Caiano) di Armando Fizzarotti; *Le ragazze di San Frediano* (Lux Film) di Valerio Zurlini; *Pane, amore e gelosia* (Titanus) di Luigi Comencini; *Il barcaiolo di Amalfi* (Siro Film) di Mino Roli; *Ripudiata* (Jonia Film) di Giorgio W. Chili; *La donna del fiume* (Eastmancolor; Excelsa Film-Carlo Ponti) di Mario Soldati.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *Le due orfanelle* (Technicolor; Rizzoli-Francinex) di Giacomo Gentilomo; *Guai ai vinti!* (Malenotti) di Raffaele Matarazzo; *Accadde al commissariato* (Fortunia Film) di Giorgio Simonelli; *Cuore di mamma* (o *Scalinatella*; Glomer Film) di Luigi Capuano; *Acque amare* (Hermes Film) di Sergio Corbucci; *Il medico dei pazzi* (Carlo Ponti) di Mario Mattoli; *Foglio di via* (Ambra Film) di Carlo Campogalliani; *Il tiranno del Garda* (Nuova-Benaco Film) di Ignazio Ferronetti.

David Lean...

...ha da poco iniziato il suo nuovo film, in esterni a Venezia: si tratta — come è noto — della riduzione cinematografica della commedia di Arthur Laurents *The Time of the Cuckoo*, la cui azione si svolge appunto in una pensione veneziana, in estate. I protagonisti del film sono: Katharine Hepburn (nel ruolo che sulle scene era sostenuto da Shirley Booth), Isa Miranda e Rossano Brazzi.

In un tragico incidente automobilistico...

...avvenuto il 25 luglio, sulla strada Mestre-Jesolo, ha perduto, appena trentenne, la vita, Gian Enrico Lugli. Apprezzato documentarista, egli era collaboratore della nostra rivista oltretutto di numerosi quotidiani e settimanali. Stava portando a termine un ampio studio sul cinema americano 1930-1940, che verrà ora pubblicato a cura di alcuni amici.

Alla famiglia Lugli "Cinema", porge le sue più vive condoglianze.

Un disegno di legge...

...contenente "La istituzione di un'addizionale di diritti erariali sui pubblici spettacoli e sulle manifestazioni sportive nella misura del 20 per cento" è stato recentemente approvato dalla Commissione Finanze e Tesoro del Senato e dalla Camera. Parte della somma da ricavarsi mediante la addizionale (che sulla base dei diritti relativi al '53 frutterebbero circa 4 miliardi e 700 milioni) verrà destinata all'assistenza ai ciechi civili. Secondo il Ministro delle Finanze, Tremelloni, il nuovo onere — riducendosi a cinque o sei lire a biglietto — non potrebbe assolutamente porre in crisi i locali cinematografici che sono in continuo aumento. Un ordine del giorno — anche approvato dalla Camera — è stato inoltre presentato dall'On. Andreotti, per impegnare il Governo a presentare entro quest'anno un disegno di legge che riveda organicamente tutta la materia dei diritti erariali, trovando nel finanziamento dell'assistenza ai ciechi civili una più equilibrata copertura.

FRANCIA

Sono state fissate...

...definitivamente fin da ora le date del Festival Cinematografico di Cannes: esso si svolgerà dal 4 al 19 maggio del prossimo anno.

Secondo un'inchiesta...

...affidata all'Istituto Gallup dal Centro Nazionale della Cinematografia, il 50 per cento dei francesi ignorano l'esistenza della censura, il 10 per cento la giudicano troppo severa, il 18 per cento troppo indulgente, mentre il 22 per cento ne sono soddisfatti. La inchiesta precisa inoltre che sessantasei francesi su cento non vanno al cinema: di cui trentasei per ragioni economiche e il resto per mancanza di tempo o perché preferiscono altri svaghi.

Si è spenta a Parigi...

...il 3 agosto la notissima scrittrice Colette, i cui contatti col cinema si erano fatti in questi ultimi tempi sempre più frequenti. Dopo aver dato la sua preziosa collaborazione a film tratti da sue opere, come *L'ingénue libertine* e *Gigi*, Colette aveva attivamente collaborato con la personale supervisione a *Le blé en herbe*, di Autant-Lara, tratto anch'esso da un suo romanzo. Al film, nonostante certe reazioni negli ambienti cattolici che lo avevano giudicato "immorale" e "corrotto della gioventù", era stato recentemente aggiudicato il "Grand Prix du Cinéma Français" per il 1954, da una giuria presieduta da André Maurois.

Marc Allégret...

...dirigerà un film dal titolo *Noce Venitienne*, tratto da un ro-



Sopra, a sinistra) Surang di V. Shantaram (India) e — a destra — Rear Window di Alfred Hitchcock (USA). (Sotto, a sinistra) Three Coins in the Fountain di Jean Negulesco (USA) e — a destra — Guacho di Lucas Demare (Argentina).

manzo di Abel Hermant, i cui esterni verranno realizzati a Venezia: i ruoli principali, di una baronessa e di un conte, saranno affidati a Geneviève Page e a Robert Lamoureux. Prima di questo film Allégret avrebbe intenzione di dirigere l'annunciata riduzione del romanzo di Lawrence, L'amant de Lady Chatterley.

Dalla commedia...

...di Peter Ustinov (l'attore inglese che nel Quo vadis? impersonava Nerone), intitolata The Love of Four Colonels, portata al successo sulle scene d'America da Rex Harrison (regista e attore, insieme a Lilli Palmer) e su quelle britanniche dallo stesso Ustinov, verrà ricavato presto un film per la regia di Max Ophüls: si tratta di una co-produzione franco-britannica, che fa capo — anche finanziariamente — allo stesso autore della commedia e al regista. È probabile, ma non an-

cora stabilito, che Ustinov partecipi al film come attore.

GRAN BRETAGNA

Fra i film in lavorazione...

...sono da segnalare i seguenti: A Kid for two Farthings di Carol Reed, tratto dall'opera di Wolf Mankowitz; The Constant Husband di Sidney Gilliat, storia di uno smemorato alla ricerca del suo passato, con Rex Harrison, Margaret Leighton e Cecil Parker; The Divided Hearts di Charles Crichton, sulle vicende di un ragazzo jugoslavo strappato alla propria madre, con Yvonne Mitchell e Cornell Borchers; Moby Dick di John Huston, dal romanzo di Melville, con Gregory Peck; The End of the Affair di Edward Dmytryk, ispirato a un romanzo di Graham Greene, con Deborah Kerr.

SPAGNA

A San Sebastián...

...si è concluso il primo "Festival Internacional de Cine" (che non ha avuto il carattere di competizioni, ma di semplice esposizione). I premi — accaparrati tutti dal cinema nazionale — sono stati così distribuiti: Sierra maldita (miglior film), Pedro Lagaza (miglior regista) per La putrulla, Antonio Diosdado (miglior attore) per Viento del Norte e Marisa De Leza (migliore attrice) per La putrulla. Fra le nazioni partecipanti erano anche la Gran Bretagna con The Rainbow Jacket e l'Italia con Maddalena.

U.S.A.

Gli utili...

...delle case cinematografiche americane nei paesi europei a va-

luta bloccata verranno sbloccati ad opera di un sindacato, che un avvocato di New York, Mr. Kunkis, sta attualmente organizzando. L'avvocato, che è uno specialista in materia, con la collaborazione della ditta Gerald Brotman and Co. (a sua volta specializzata in trasferimenti internazionali, e agente ufficiale del sindacato medesimo), ha intenzione di acquistare con un forte sconto gli intralcati bloccati, accreditandone il controvalore alle case americane oppure fornendo ai produttori europei che si trovassero a lavorare negli Stati Uniti — in forma di compensazione — la valuta necessaria per pagare gli attori e i tecnici americani. Per l'inizio delle operazioni del Sindacato — dal cui programma di azione sono esclusi i paesi d'oltre cortina — è previsto un primo fondo di 25 milioni di dollari.





Caro "Cinema",

nel numero 137 di luglio in un articolo di Egidio Ariosto si parla di censura cinematografica. Un brutto argomento che per la sua scabrosità presenta sempre dei grossi problemi. Tuttavia io, da sognatore che sono, ritengo che esista un solo problema, forse anche insolubile, ma unico affinché il cinema esista solo come arte e non come produzione industriale. E che per il commercio cinematografico fossero ben distinte due categorie: cinema artistico, documentari e «film d'art»; cinema commerciale, attualità, giornali-luce, pubblicità a soggetto, documentari illustrativi e didattici, ecc.

La soluzione sarebbe alquanto ingenua, io stesso così la giudico, ma questo dovrebbe servire allo scopo di non permettere a mani profane di decidere arbitrariamente sullo sviluppo di creazioni artistiche che non possono assolutamente subire alcuna castigatura, né censurale né produttivistica, ed invece... (Mantenendosi sempre sullo stesso piano ingenuo, si potrebbe dire, se il cinema è pittura in movimento, come si afferma, la pittura come arte non può subire nessuna censura ed allora... Sì, lo so l'ingenuità ha raggiunto il limite, ma però l'arte esiste per bontà divina, mentre la censura esiste per... bontà degli uomini).

Comunque questo dovrebbe essere il cinema: un'arte vera e libera. Così l'intendevano i nostri «padri».

Ma però io scrivo per muovere una nuova accusa che vorrebbe rivendicare quei casi di ben poca chiarezza di idee da parte dei componenti delle commissioni di censura circa quale sia l'arte e quale sia la pellicola pornografica.

Un esempio di non sapere neppure che cosa sia, non dico cinema od arte, ma c-e-n-s-u-r-a lo hanno dimostrato quei tali signori che conosciamo nel rivedere un filmetto di poca importanza per il cinema come arte, ma sul quale la censura doveva fare il suo dovere. Parlo del film di produzione inglese *Il covo dei gangsters*. Il quale con pochissime pennellate, senza alcuna arte, descrive

LETTERE

noi italiani come dei disgraziati, morti di fame, gente che è obbligata per ovvii motivi a guardare gli stranieri come fossero Dei al nostro confronto, dove, e qui la censura è stata di certo nel mondo dei sogni, si mostra un carcere che non ha nulla da invidiare né ai vecchi carceri nazisti, né alle descrizioni romanzate di quelli oltre «oltre cortina». Dove la nostra polizia fa tranquillamente il gioco dei banditi a danno degli stranieri, dove e soprattutto, tutte queste cose si trovano parecchio confuse volutamente o no, questo non lo sappiamo, il che fa pensare ancor più male e cioè che ci sia del peggio di quello che si è visto, il che disonora moltissimo il nostro paese. Dove ancora, gli stranieri vengono qui per essere derubati e basta e la loro unica salvezza è quella di fuggirsene lontano.

In questo film donne nude non ve ne sono, uccisioni sanguinarie non ne esistono, alte personalità politiche non vengono toccate, ma non sarebbe stato giusto che la onorevole censura italiana avesse fatto qualcosa per difendere la nostra verità di, almeno, patriottismo, se non di gente abbastanza civile?

Invece la censura o gli accordi di programmazione del film hanno solo permesso che si proletasse, poco male per l'Italia, ma per il mondo, senza proferire la più che minima parola contro il film che è oltretutto di produzione e realizzazione straniera. Mi sembra un po' troppo. Va bene che gli inglesi hanno vinto la guerra, ma che adesso si permettano con le loro opere, anche artistiche, se vogliamo (ma è ben poco artista colui che crea un problema politico, o che su una falsariga politicante basa le proprie opere) di frodare noi vivendo alle nostre spalle. (Anche questo è un vecchio vizio inglese).

Il film in sé ha qualche punto buono, forse co-

La notizia più curiosa...

...e che ha suscitato maggiore stupore negli ambienti di Hollywood in quest'ultimo periodo è quella relativa alle lezioni di canto e di danza che starebbe prendendo attualmente Marlon Brando, fra una scena e l'altra di *Desirée*, nel quale egli sostiene il ruolo di Napoleone. Il più stravagante attore americano del momento dovrà infatti essere il protagonista di *Guys and Dolls*, la riduzione cinematografica di una commedia musicale di successo, che Jo Swerling e Abe Burrows trassero a suo tempo da una novella di Damon Runyon, con musiche di Frank Loesser. Il film

verrà diretto da Joseph L. Mankiewicz, che ha già diretto Brando nel *Julius Caesar*.

Maurice Chevalier...

...potrà finalmente recarsi in America per prendere parte alla supervisione e alla preparazione di un film sulla sua vita, di cui sarà protagonista Danny Kaye. Viene infatti comunicato che il noto attore francese ha in questi giorni ottenuto il visto di entrata negli Stati Uniti dopo tre anni di attesa: il visto gli era stato negato fin dal 1951, in seguito alla sua adesione all'appello per la pace di Stoccolma.

piato, ma buono lo stesso che va a favore del regista Newman, si direbbe anzi, notate bene, reminiscenze di scuola italiana, neorealismo mal digerito.

Una cosa buona, la tecnica delle luci, non superlativa, ma buona. Il soggetto confuso, il ritmo balordo, l'interpretazione di George Raft, il tanto simpatico attorino di *Anime sul mare* al fianco di Gary Cooper, satura di divismo e messa in mostra. Il dialogo: giallo, e non solo per il suo carattere si addice questo colore ma anche per il suo contenuto.

Ma però la nostra censura che ha avuto il fegattaccio di «toccare» il film svedese *Ha ballato una sola estate* non s'è neppure mossa per questo filmetto da due soldi finché vogliamo, ma che sempre sarà visto da chissà quanti milioni di persone, anche se si tratta di uno di quei film che servono solo a riempire il programma settimanale di una qualsiasi sala cinematografica.

Però di una cosa sono certo, potrei e potremmo sfatarci tutti ad urlare che questo non va e che quell'altro non è, perché colpiti direttamente, la cosa rimarrà sempre come vorranno gli «altri» che ci stanno a guardare, anche se essi non solo non si trovano nella mischia, ma neppure sanno di che cosa si tratti. Ed in tutte le cose, come per tradizione, vuole sempre giudicare le cose chi sta al di fuori di esse.

Qui sarebbe da chiudere alla maniera dei martiri che muoiono per un ideale, e sotto la scarica della censura gridare: «Viva l'arte cinematografica!». E poi morire per lasciare nascere... nuovi martiri.

Caro "Cinema", ti prego scusarmi se ho sentito di dovermi «sfogare» con te, ma solo con te potevo farlo in quanto non sono solo un tuo affezionato lettore, ma mi sento, per ciò che rappresenti, un tuo vicinissimo amico.

Cordiali saluti.

GIANCARLO TANTILLE

(In alto) Isa Miranda è arrivata a Venezia per interpretare un'importante parte accanto alla Hepburn e a Brazzi in *Summertime* di David Lean, film basato sulla commedia *The Time of the Cuckoo*. (Sotto, a sinistra) Un'inquadratura di *La Quintrala* di Hugo del Carril (Argentina) e — a destra — una di *Königliche Hoheit* di Harald Braun (Germania occidentale), film che vedremo prossimamente a Venezia.



PUNTO DI PARTENZA ?

Cinque mesi fa, nel commentare la nomina di Ottavio Croze a direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e nel porgergli i nostri auguri di buon lavoro (vedi editoriale nel fascicolo 129 di questa rivista), non potemmo esimerci dal formulare qualche riserva e qualche perplessità. Nel rilevare con soddisfazione come i membri della giuria dovessero, in base al nuovo regolamento, venir scelti tra gli "esponenti della cultura cinematografica", formulammo per l'ennesima volta la speranza che nel 1954 venisse data soluzione all'annoso problema della giuria internazionale, composta da esperti e non da burocrati. Oggi rileviamo con piacere che i voti nostri e di tanti altri sono stati, in buona misura, esauditi: sono infatti entrati a far parte della giuria alcuni studiosi di chiara fama internazionale, la cui presenza non mancherà di giovare al prestigio dei premi da conferire. Accanto ad essi figurano i nomi di personalità italiane, le quali, se non proprio tutte, in grande maggioranza danno ogni affidamento di competenza e di serenità nel giudizio. Insomma, un notevole passo innanzi è stato fatto.

E può sembrar singolare che proprio quest'anno venga a mancare la partecipazione dell'Unione Sovietica, la quale, nel passato, aveva giustificato le proprie ripetute astensioni per l'appunto con la mancanza della giuria internazionale, cui la precedente direzione della Mostra aveva rinunciato soprattutto in seguito ad una irragionevole pregiudiziale degli Stati Uniti. Vero è che fin dallo scorso settembre l'Unione Sovietica, per bocca di un suo qualificato rappresentante, aveva ventilato fermi propositi di astensione (e noi fummo i primi a darne notizia), in seguito alle polemiche sollevate da una premiazione non immune dal sospetto di faziosità. La partecipazione di un paese ad una competizione internazionale d'arte rientra, tuttavia, in un più vasto quadro di rapporti, ed è probabile che altre considerazioni abbiano pesato nel senso di una decisione di cui vogliamo oggi semplicemente rammaricarci, senza ulteriore commento. Un commento potrà invece magari essere dedicato a quelle altre nazioni del blocco orientale (Bulgaria, Polonia, Ungheria), le quali, dopo aver regolarmente notificato ciascuna un film, hanno all'ultimo momento fatto sapere di non avere intenzione di dar corso alla partecipazione, evidentemente per una "solidarietà" con l'Unione Sovietica, di natura comunque discutibile e difficilmente spiegabile con il semplice metro applicabile alle cose della cultura.

Resta il fatto che Venezia si presenta quest'anno, a causa di tale compatta assenza (si aggiungano, sempre per limitarci all'oriente, europeo ed asiatico, la Cecoslovacchia, la Germania comunista, la Cina), menomata nei confronti di Cannes e perfino di Locarno. Il che non vuol dire che alla manifestazione manchino sostanziosi motivi di interesse. Limitate ma non prive di titoli le partecipazioni francese, inglese, svedese, emergono fra tutte le altre l'italiana, l'americana e la giapponese. Quella italiana ufficiale si affida a due nomi i quali si

possono ormai considerare come *habitués* di Venezia, Fellini e Zampa (avete notato il caso singolare per cui Zampa ha potuto presentare alla Mostra del Lido presso che la sua *opera omnia*, mentre su quello schermo non è mai apparso un solo film di Vittorio De Sica? Conseguenza soprattutto, della sfasatura "stagionale", per cui molto spesso le opere più qualificate non sono pronte in tempo per Venezia, ma troppi mesi prima o qualche settimana dopo; sfasatura a cui Governo e produttori, di comune accordo, dovrebbero cercare di por rimedio). Essa ha poi i propri *atouts* probabilmente maggiori in un'opera "invitata" come *Giulietta e Romeo* ed in una "segnalata" come *Senso*, sulla partecipazione delle quali non abbiamo conferma al momento in cui scriviamo. (Vogliamo sperare che né motivi di "esclusività" per la prima, né motivi di tempo o di altra natura per la seconda intervengano a render impossibile la loro presentazione).

Massiccia, su un presumibile piano di solida fattura industriale, si annuncia la rappresentanza statunitense, nei cui confronti (ma non soltanto nei suoi) è stato trovato — come avevamo temuto — qualche appiglio per aggirare il regolamento ed i limiti numerici da esso imposti. Di estremo interesse, infine, si profila la pattuglia giapponese, forte tra l'altro di opere firmate da un Mizoguchi e da un Kurosawa.

Non si tratta qui, comunque, di avanzare delle aleatorie previsioni, ma semplicemente di additare i presumibili punti di forza e di interesse di una manifestazione che, ad onta delle sue vicissitudini e dei suoi limiti, costituisce pur sempre il massimo centro di attrazione per il mondo della produzione e della cultura cinematografica internazionale.

A tali punti di forza è bene aggiungere quello costituito dalla rassegna retrospettiva del cinema tedesco. Nell'editoriale cui ci riferivamo dianzi avevamo registrato, non senza preoccupazione, voci a quell'epoca circolanti e relative ad una pretesa intenzione del dott. Croze di non dar seguito ad un tal genere di iniziative, le quali, negli anni trascorsi, avevano forse costituito il più valido titolo di benemerita culturale per la Mostra veneziana. I fatti hanno dato smentita alle voci, e noi ce ne rallegriamo, in quanto il programma della rassegna, allestita a cura della Cineteca tedesca, si annuncia, se non esauriente, certo indicativo e stimolante, grazie alla presenza di alcuni autentici capolavori e di parecchie opere storicamente importanti e, in genere, ben difficilmente visibili nel nostro paese.

Questo è quanto si può ragionevolmente arrischiare di dire *a priori*. Commenti ulteriori ed altrimenti motivati vanno riservati a *dopo*. Quando avremo potuto stabilire se la XV Mostra veneziana abbia, come speriamo, carattere, sotto taluni aspetti, di punto di partenza. In vista di quella totale reintegrazione della sua autorità, che certe recenti decisioni della Federazione internazionale dei produttori rendono tanto più urgente ed auspicabile.



FILM PER RAGAZZI E DOCUMENTARI A VENEZIA

IL CINEMA ITALIANO PER L'INFANZIA E' NATO CON "ORIZZONTI DEL SOLE,,

I giorni dell'anno sono trecentosessantacinque, eppure le due uniche manifestazioni internazionali dell'annata dedicate al film per la gioventù si sono effettuate proprio negli stessi giorni, e cioè nella prima decade di luglio: il Congresso indetto a Locarno dall'Unesco e il consueto Festival del Lido, quest'anno anticipato, quasi di sorpresa, di un mese. La coincidenza non ha indubbiamente giovato ad ambedue le manifestazioni. Vi sono personalità come Mary Field e Leo Lunders che avrebbero potuto essere presenti a Venezia e invece sono andate a Locarno. Film promessi a Locarno che sono stati proiettati a Venezia. E diverse pellicole di vari paesi, infine, forse perché inviate in ritardo e rimaste intrappolate dagli scioperi delle dogane, o forse per altre ragioni, non sono arrivate né a Locarno né al Lido.

A questo si aggiunga, per Venezia, l'anticipata effettuazione della manifestazione e il maltempo che ha imperversato implacabile nei primi giorni di luglio: tutte ragioni per cui il Festival avrebbe potuto andare incontro a qualche burrasca, forse a un naufragio. Ma il timone della Mostra

ha retto saldamente alle intemperie. E il giorno della premiazione — il 18 luglio — sotto un cielo ormai rasserenato, in una temperatura finalmente estiva, si è avuta una serata di chiusura tanto brillante per chi ama il cerimoniale e la mondanità, quanto severa per chi non vede nei festival

di

MARIO VERDONE

cosiddetti "minori" che un serio avvenimento culturale. E in tal modo la nave del Palazzo del Cinema, con le sue bandiere al vento, ha felicemente attraccato in porto, pronta alla seconda e più difficile crociera, che avrà inizio il 22 agosto.

Locarno, dunque, ha avuto quest'anno per sé le teorizzazioni e le ricerche filologiche ("i film non ci interessano", dice Cohen Séat, "ma i loro effetti"). Venezia ha potuto offrire il panorama — ampio, se non completo — di quanto v'è di nuovo nel mondo della cinematografia.

La produzione britannica non ha potuto

dire e ripetere — per quanto efficacemente — che ciò che conosciamo per filo e per segno. Le sue formule sono ormai note. Gli inglesi credono, non sappiamo se a torto, che i film *western* e *gangster* debbano essere rimpiazzati da racconti avventurosi che non facciano rimpiangere le pellicole sostituite. Così i loro lungometraggi sono praticamente storie di spionaggio, di avventure esplorazioni di caverne, di pericoli scansati per miracolo, come nelle tre pellicole presentate a Venezia: *The Clue of the Missing Ape* (Il mistero della scimmia scomparsa), *The secret cave* (La grotta segreta); *Adventure in The Hopfields* (Avventura nei campi).

Il mistero della scimmia scomparsa si svolge a Gibilterra, ed evidentemente ha preso a prestito quel paesaggio dopo che Alec Guinness vi ha interpretato *Il paradiso del capitano Holland*. E' una vicenda di spionaggio, e ne è protagonista il piccolo allievo di un collegio di marina. *La grotta segreta* narra la storia di un fiume che può essere deviato sol che se ne sposti il cammino nella caverna dove nasce. E la vicenda non manca di originalità, creando situazio-

ni nuove per due villaggi che si vedono, per l'iniziativa di alcuni ragazzi, privati e beneficiati del dono dell'acqua, per una sorta di magia. Ma il soggetto non è trattato sempre felicemente come meritava, ed anzi i fanciulli protagonisti — per essere eroi da citare ad esempio — fanno troppo disinvolto uso della dinamite. In *Avventura nei campi di luppolo* non si contano gli incendi, le scappate, i pericoli cui va incontro una monella che abbiamo già visto sullo schermo, ma sotto le spoglie di una angosciante mutolina: Mandy.

Gli altri film presentati dalla Gran Bretagna appartengono ad una serie di cortometraggi che danno sommari panorami geografici di regioni e località britanniche o esotiche: altra volta furono "Lettere" dalla Rhodesia o dalla Danimarca, questa volta dal Galles e dall'isola di Wight. Si presentano le caratteristiche del luogo descritto, e insieme alcuni episodi accaduti all'uno o all'altro dei fanciulli che scrivono la "lettera". Avvenimenti autobiografici come la cattura di una trota, il salvataggio di un agnellino, la visita a un faro.

A parte restando la produzione britannica, che si articola anche in molti altri generi, riccamente esemplificati nelle precedenti edizioni del Festival del Lido, un paese la cui produzione presenta il massimo interesse è la Danimarca. Abbiamo già visto negli anni passati film danesi per ragazzi diligentemente studiati, e quest'anno possiamo registrare: un breve film di Astrid e Bjarne Henning-Jensen, *Ballerina*, la favola di Andersen *Den lille Pige Med Svovlstikkerne* (La piccola fiammiferaia), il film sugli animali sapienti *Bjrneungen Ursula* (Orsacchiotto Ursula), il film con pupazzi *Cani cantori*. Semplici questi ultimi, ben fotografata ma non altrettanto ben sceneggiata la favola, eccellente invece sotto ogni riguardo *Ballerina*, in cui è descritto il mondo della danza classica, con la sua rigorosa disciplina, il duro lavoro, i neces-

sari sacrifici, e l'ingresso di una fanciullina in questo mondo, fino alla prima esibizione in teatro. E' un breve film che si vale di un consumato linguaggio, senza primitività o errori, come spesso se ne vedono in altri film che, forse perché destinati ai ragazzi, si pensa debbano essere girati senza troppa sofisticeria; magari anche scorrettamente.

Abbastanza notevole dal punto di vista numerico è stata anche la partecipazione italiana: abbiamo visto cortometraggi ideati appositamente per i ragazzi, come *Lupo di Gubbio*, *Avventura di Acquaverde*, *Natura insegna*, *Quinto: non ammazzare*, e un lungometraggio di grande impegno, che merita un discorso a parte.

Lupo di Gubbio è la trasposizione cinematografica del celebre fioretto di San Francesco. Peccato che il lupo sia di una docilità sconcertante. *Quinto: non ammazzare* è una delle trenta pellicole catechistiche realizzate dalla Sanpaolo. Troppi sono gli argomenti portati a illustrare il comandamento: da Caino e Abele, dalla morte di un fiore, e da altri esempi, si arriva alla storia di San Filippo Neri, che impone per penitenza a una calunniatrice di spennare un pollo per un lungo cammino e di tornare poi sui suoi passi per raccogliere le piume. L'esempio addotto, per dimostrare che si può uccidere anche con la parola, e che è difficile se non impossibile rimediare al male fatto con la maldicenza, non mancava di una sua efficacia visiva, e poteva essere sceneggiato in modo da diventare l'unico episodio di una pellicola non abbastanza convincente. Poco persuasivo anche il documentario *Natura insegna*, e documentario mancato *Avventura di Acquaverde*, dove belle riprese in acquario, gustosamente composte, sono mal cucite da un commento che vuol quasi creare una azione descrivendo le avventure, o le intenzioni, di una tartaruga marina.

Orizzonti del sole è la prima opera ci-

nematografica italiana dedicata alla gioventù cui non si possa non riconoscere una assoluta nobiltà di propositi. Se ricordiamo *Angeli del quartiere* o *Croce senza nome*, evidenti vi apparivano le ambiguità cui erano ricorsi soggettisti e produttori, per creare uno spettacolo che soddisfacesse grandi e piccini, lasciando però gli spettatori perplessi sulla qualifica "film per ragazzi" di tali pellicole. Non mancheranno analoghe perplessità anche per *Orizzonti del sole*, ma le ragioni che le determinano sono qui assolutamente opposte. Per comprendere l'importanza di *Orizzonti del sole*, nel quadro della produzione ricreativo-educativa per la gioventù, bisogna raffrontare questa pellicola con i film della "Children Film Foundation" britannica. Che cosa danno le pellicole britanniche al bambino? Un trattenimento il più possibile ricco e vario, uno svago che è magari anche fine a sè stesso. In definitiva, sono nella maggior parte pellicole realizzate con molto senso pratico, attaccate alla terra, in cui le trame della confezione sono evidenti.

Orizzonti del sole — storia di un collegiale che fugge dal convitto per ansia di libertà, ma poi finisce per comprendere il valore morale di una disciplina che sia soprattutto interiore — mira ben più in alto. Vuole, nel corso di uno spettacolo, promuovere idee, agire educativamente sul ragazzo — questa volta si tratta di un ragazzo nell'età della pubertà —, meravigliarlo coi mezzi a disposizione del cinema, e dire, nello stesso tempo, qualche cosa anche nei riguardi dell'educatore. V'è un idealismo, in questa pellicola, che altrove è raro trovare. E sotto tutti questi riguardi si tratta di film, dunque, di notevole importanza.

Altri, nel valutare *Orizzonti del sole*, come anche *Heidi*, che riscosse successo l'anno scorso nel quadro del Festival del Film per Ragazzi, si domanderà se noi, col nostro giudizio favorevole, intendiamo rinunciare a

Molly Osborne e Mandy Miller in *Adventure in the Hopfields* di John Guillermin (Gran Bretagna)



Un'inquadratura di Sinji Galeb di Branko Bauer (Jugoslavia)



quei criteri di valutazione, anzitutto estetici, con cui giudichiamo le altre pellicole.

Sia confermato una volta per tutte che nel quadro della produzione educativa il criterio estetico (cheché ne pensino illustri critici e registi) non deve prevalere, anche se noi siamo intimamente convinti della necessità che il film eccellente, tra quelli educativi, debba di necessità caratterizzarsi anche per quella forza persuasiva che è propria dei film formalmente ineccepibili, come *Ballerina*.

Orizzonti del sole, allorché proiettato nelle pubbliche sale, affronterà il giudizio della critica giornalistica, provocherà indubbiamente qualche riserva per la eccessiva oratoria di un dialogo che peraltro è di un fraseggiare così limpido che si ricollega con la migliore tradizione toscana; farà esprimere qualche dubbio su effetti della fotografia meno convincenti che non siano le riprese scientifiche inserite nel film, alcune delle quali potranno anche apparire troppo insistite. Ma, per restare nel nostro campo, quello della cinematografia educativa, quando mai sullo schermo era stato trattato con atto, diciamo, così puro, un problema giovanile? Quale origine più nobile hanno avuto certi errori, se errori verranno giudicati? Sotto questo punto di vista a me pare che *Orizzonti del Sole* meriti ogni riconoscimento, compreso quello, ambito da molti, di capofila.

La interpretazione degli attori, tra cui lo scrittore Enrico Pea nella parte di un saggio naturalista che dalla contemplazione del mondo minore che ci circonda, quello che è difficile raggiungere con l'occhio umano, trova spiegazione a tutto, è delle più appropriate: del fanciullo Alvaro Piccardi, il collegiale fuggiasco, di Antonella Paolucci, che è la figlia stessa del regista, amorosamente inquadrata dalla camera cinematografica, di Nelly Corradi nella parte meno appariscente della madre di Paolo.

Per i suoi valori, dunque, spettacolari, e, seppure in misura maggiore, educativi, *Orizzonti del sole* ha ottenuto due premi:

uno, ex aequo con il lungometraggio britannico *Il mistero della scimmia scomparsa*, l'altro, la "Gondola d'argento" offerta ogni anno dal C.I.D.A.L.C.

Venendo alle altre pellicole proiettate nel Festival, ricordiamo, tra quelle ricreative, *Die Prinzessin und der Schweinehirt* (*La principessa e il guardiano di porci*), una favola tedesca che non è ancora abbastanza lontana da quella concezione grossolana che già indicammo, lo scorso anno, in *Naso nasone*, ma che segna, pure, un progresso sulla precedente, per quanto interpretazione e regia siano ancora su un piano minore di gusto. *Sinji Galeb* (*Il gabbiano azzurro*), jugoslavo, ha ottenuto un vivissimo successo presso il pubblico giovanile, che ha seguito con trepidazione le avventure di un equipaggio di giovani marinai in lotta con un gruppo di contrabbandieri. Peccato che la storia fosse a momenti troppo truculenta, e che il regista Branko Bauer abbia commesso a volte errori di gusto, come in questo significativo, breve episodio: un fanciullo dorme, una mano nel buio si avvicina a un coltello, è un contrabbandiere, ora prigioniero dei ragazzi, che si avvicina silenziosamente. Il coltello è brandito, la mano si alza, vibrerà una coltellata al bambino? No, l'uomo si serve del coltello per tagliare una mela. Il fremito d'angoscia che ha toccato tutta la platea si tramuta in una risata di liberazione. Ma dicano ora gli psicologi, questo è il loro turno, se un pubblico di fanciulli può essere, e quel che è peggio con frequenza, quasi programmaticamente, percorso senza il minimo senso di opportunità da simili choc.

Tra i film a carattere culturale-informativo non abbiamo trovato pellicole degne di particolare rilievo: ma *Down in the Forest* (*Nel folto del bosco*) di Maslyn Williams, australiano, che presenta una gioiosa cavalcata di canguri, è quanto di più appropriato in spettacoli per bambini. *Avventura di quattordici esploratori*, polacco, porta un gruppo di fanciulli, col loro maestro, in una zona di interesse geologico. Buone sono le intenzioni, ma è una pellicola che manca di fantasia, e la cui fattura

tecnica lascia a desiderare, anzitutto dal punto di vista fotografico.

Gli Stati Uniti hanno inviato alcune delle solite pellicole tipo «Coronet»: a sedici millimetri, spesso di fondo azzurrino, uniformi, tediose, incapaci di scuotere chicchessia, come *Wonders in the Desert* (Meraviglie del deserto), che però non è della Coronet ma della Churchill-Wexler F.P. Migliori *How to make a Mask* (Come fare una maschera) e *How to make a puppet* (Come fare un burattino), che insegnano i procedimenti per costruire questi giocattoli.

All'ultimo momento, come più sopra accennavamo, le numerose pellicole francesi e cecoslovacche iscritte non sono pervenute. E' mancato quindi, tra i paesi produttori, uno dei più seri concorrenti, specializzato in film a pupazzi che a Venezia sono sempre stati ammirati, come il recente *Vecchie leggende cèche*. Dei francesi, oltre il favolistico *François, le rhinoceros* (Francesco il rinoceronte) era presente un disegno animato meno interessante della serie delle pellicole promesse, basate su fiabe di La Fontaine: *Aire du parallelogramme* (Area del parallelogramma), unico film didattico proiettato in tutto il Festival, è stato dai fanciulli in vacanza, offesi, sonoramente fischiato.

Le proiezioni sono state chiuse da *Pequenos grandes volantes* (Piccoli grandi volanti) dell'Istituto Cinematografico Boliviano. Si tratta di una pellicola di attualità dedicata a corse di automobili per ragazzi (e pertanto la Bolivia fa il suo primo ingresso nella storia del cinema come Charlot, si ricordi *Kid Auto Races*). La corsa, presenziata da grande folla, è stata incoronata da un "cappello" e da un finale che non mancano di ingenuità e di grazia. Un piccolo giornalista indio vuol partecipare alla corsa, costruisce la sua automobile di legno, e rimane sconfitto dai colleghi più grandi e più attrezzati; ma, punto nell'orgoglio, si ripromette di partecipare alla corsa del prossimo anno con una macchina più forte, per tentare di conquistare la vittoria. E al piccolo indio sconfitto va tutta la simpatia del pubblico grande e piccino.

Da Art populaire mexicain, documentario per la televisione di Enrico Fulchignoni (Francia)



IL DOCUMENTARIO E' IN CRISI

Il mancato superamento di formule, ormai stereotipate, ha condotto la produzione di quasi tutti i paesi ad una decadenza, che la manifestazione veneziana ha dato modo di constatare.

La Mostra del Documentario e del Cortometraggio, che si è svolta a Venezia, ha dato modo di fare il punto sulla situazione della produzione documentaristica nel mondo.

Non si può dire che il documentario attraversi oggi il suo momento più felice. Sono lontani i tempi in cui dalla Gran Bretagna giungeva l'esempio della maggiore scuola di documentaristi, i quali diffondevano in tutti i paesi idee, teorie e film che esercitavano un influsso rilevantissimo nello sviluppo del documentario.

Oggi, opere come quelle realizzate dallo scomparso Robert Flaherty, manifesti e incitamenti come quelli divulgati da John Grierson e dai suoi seguaci, tra cui si annoverano Basil Wright, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton, i quali hanno firmato anche un congruo numero di film, non si registrano più. La vita e la fortuna del documentario britannico continuano, sì, ma non in patria: e alcuni giovani cineasti hanno realizzato ieri *Eldorado* e *Caribbean* in colonie e possedimenti britannici; John Heyer, già

assistente di Watt in *The Overlanders*, oggi realizza in Australia *The Back of Beyond* (Oltre l'orizzonte), e Colin Low dirige in Canada documentari come *Corral*, mentre Cavalcanti si trasferisce in Brasile per portarvi il contributo prezioso delle sue esperienze e prodigarvi il proprio esempio nella produzione sia dei film documentari sia di quelli di finzione.

Altrettanto sembra che stia avvenendo in Francia, e mentre la produzione documentaristica (*Crin blanc*, non è documentario, ma una fiaba) in patria ristagna, e molti cineasti sono costretti a riunirsi in comitato per difendere le loro possibilità di lavoro, si rafforzano invece i centri di produzione dell'Algeria e del Marocco.

In Italia la produzione non si fa certo inferiore, per quantità. Tre o quattro centinaia di documentari di cortometraggio continuano ad uscire ogni anno; ma la qualità è scadente, ed anche alla recente rassegna veneziana se ne sono visti i risultati.

I soli paesi nei quali il documentario non sembra subire flessione di qualità sono quelli minori. Non avendo possibilità di de-

dicarsi al film a soggetto, per cui il mercato nazionale è insufficiente, in Belgio e Olanda, poniamo, i documentaristi possono dedicarsi con più rigore e meditati propositi al documentario, ottenendo in pellicole come *Les primitifs flamands* di Haesaerts, o come *Lekko e Houen zo!* di Herman Van der Horst, risultati degni del massimo rilievo. La stessa eccellente qualità è ottenuta abbastanza sovente in Svezia, per merito di Arne Sucksdorff e Gösta Werner.

Ma, tornando ai paesi di maggiore produzione, tra cui Italia, Gran Bretagna, Francia, gli stessi Stati Uniti, perché si deve registrare nel documentario una certa decadenza, del resto ampiamente dimostrata dalla maggior parte delle centocinquanta pellicole proiettate nella Mostra del Lido?

Le cause, indicate eloquentemente anche dal verbale della giuria della Mostra, sono molteplici, ma due, anzitutto, di ordine economico e artistico:

1) per quel che riguarda la distribuzione dei documentari, da cui dipende la loro stessa esistenza, la impossibilità fino ad oggi di estendere la diffusione del documentario nel circuito, commerciale e culturale, mondiale.

2) nell'ordine artistico, il mancato superamento di formule ormai da considerare stereotipate, senza un adeguato studio dell'apporto espressivo che possono conferire il colore e i mezzi sonori — parlato e musica — nello sviluppo della concezione del documentario.

Per superare i problemi immediati, che sono quelli economici, molti documentaristi hanno girato l'ostacolo non realizzando che pellicole finanziate da società, da enti turistici, o addirittura dallo Stato. Finché questi film rispondono al nome di *The Back of Beyond*, il trionfatore della Mostra di Venezia, è evidente che il finanziatore non ha per nulla pesato sulla realizzazione del film, che pertanto si è valso dell'appoggio della Shell come del più generoso e disinteressato mecenate. Ma nei film turistici svizzeri, nella produzione U.S.I.S. americana, è evidente il peso negativo che il committente porta nella concezione del film da realizzare.

Da un lato, sono i temi e le inquadrature obbligate, che limitano le possibilità artistiche del documentario svizzero o statunitense, come britannico, finanziato dal Ministero dei Trasporti, o italiano voluto dalla Cassa del Mezzogiorno o dai vari centri di documentazione. Dall'altro — elemento ancora più grave — è il reclutamento stesso dei documentaristi, che nella produzione di Stato non avviene mai con selezione di merito, ma di influenza, di clientela.

Un settore del documentario, che a Venezia ha dato un'impressione più accentuata di decadenza, è quello dei film sull'arte. Dopo opere e teorizzazioni come quelle più recentemente promosse dal belga Haesaerts o da C.L. Ragghianti, dopo gli studi e le ricerche pubblicate dall'UNESCO e dal C.I.D.A.L.C., il documentario sulle arti figurative è retrocesso invece di progredire: e si sono ancora viste drammatizzazioni su affreschi (*Kalkmalerier* di Jorgen Roos) come quelle molti anni fa realizzate da Emmer, o tentativi critici insufficienti come un film su *Graham Sutherland* di John Read.

Alla Mostra del Documentario e Cortometraggio era annessa anche una sezione dedicata ai film per la televisione. Pochissime le opere dedicate a documentazioni culturali, d'arte o di folklore, tra cui *Art populaire mexicain* di Enrico Fulchignoni, che è risultato il migliore per la fotografia, che rispetta le esigenze della TV e per il testo poetico di Audiberti. Molti invece i film polizieschi, come se lo schermo televisivo non dovesse richiedere che questo nutrimento. Bene ha fatto pertanto la giuria a richiamare i produttori ad una atti-



Un'inquadratura di *Der Goldene Garten* di Hans Domnick (Germania)

vità che miri a risultati di elevato livello culturale, prendendo perciò esempio dalla migliore produzione documentaristica, e non da quella di tipo *thrilling*.

Venendo alle più ragguardevoli opere apparse nella rassegna veneziana, *The Back of Beyond* era di gran lunga il migliore, ben meritando il Gran Premio. E' un lungometraggio che narra del viaggio nel deserto australiano di un autocarro vecchio e sconquassato, addetto al servizio postale, che pomposamente si fregia della scritta "Royal Mail" (Regie Poste). Insieme alla radio, esso è l'unico mezzo per tenere in collegamento piccoli centri e fattorie sperdute nel cuore dell'immensa isola. I personaggi del viaggio, la estrema crudezza del paesaggio, i contatti umani, l'attesa della pioggia, gli avvenimenti lieti e tristi, tra cui il crudele, quanto vero, straziante smarrimento nel deserto di due bimbe, sono i motivi di una vicenda semplice e apparentemente uniforme, che crea sapientemente, nella successione degli episodi e nella fissità estrema, disadorna, dell'ambiente, temi vivi e profondi di commozione.

The Queen in Australia (La Regina in Australia), uno dei numerosi e lunghi documentari venuti dai Dominions e dalle colonie sul viaggio di Elisabetta II, è invece un po' il rovescio di *The Back of Beyond*.

Qui la pellicola, realizzata col sistema italiano ferrinacolor, che sembra particolarmente adatto per la luminosità del paesaggio, presenta l'Australia delle città, delle guarnigioni, dei porti, della civiltà in cammino. Ben fotografato e montato, di intonazione ufficiale, ha vivo sapore di attualità.

Der Goldene Garten (Il giardino d'oro) ci porta in California con la guida del tedesco Hans Domnick. E' un reportage tra i più divertenti e verrà presentato anche nelle pubbliche sale italiane, essendone già stato curato il doppiaggio. Convincerà gli esercenti, che non potranno non vedervi una attrazione di grande valore commerciale. Il diligente cinereporter ci ha descritto non molti, ma precisi e documentati aspetti di una particolare America: quella della superproduzione, della superorganizzazione, dei grandi spettacoli popolari, del trionfo della pubblicità, dell'infantilismo a volte, ma anche delle grandi conquiste tecniche, come il ponte sospeso di San Francisco.

Vediamo, a Los Angeles, una città senza pedoni. Le macchine sono centinaia di migliaia. I parchi automobilistici immensi costringono qualche villa a traslocare, e si vedono graziose casette staccate dalle fondamenta, tagliate a fette, e rimesse a posto su terreni meno battuti. Le cassette postali, i ristoranti, i cinema, sono attrezzati per gli automobilisti e si può essere serviti da graziose cameriere, armate di vassoi con rampini, senza lasciare la propria automobile. Le corse automobilistiche per vecchie vetture sono un'attrazione particolarmente gustata dal pubblico statunitense, e Hans Domnick ce ne mostra una, ricchissima di fasi emozionanti, per poi portarci in mezzo al più arroventato rodeo, tra tori infuriati, *cow-boys* eleganti, quasi degli *snoobs*, amazzoni spericolatissime, maneggiatori insuperabili di lazo. E' uno spettacolo che non manca di *humour*, anche se nella versione italiana commentato un po' gigionescamente, stile Incom; ma di indubbia efficacia e di sicuro successo.

Kami - Shibai di Gilles Boisrobert (Francia) è un reportage in Giappone: qui è il folklore nipponico, con le sue pagode, i suoi giardini, le feste nelle strade, le geishe, la pesca delle perle, a portare notevoli motivi di interesse. Ma la naturale bellezza di un gruppo di giovani pescatrici, armoniosamente fatte, e la casa delle geishe, e certi spettacoli di Tokio notturna che somigliano a quelli di Place Pigalle, hanno eccezionalmente costretto la liberalissima direzione della Mostra ad allontanare dalla sala di proiezione i ragazzi: misura più che legittima se, contemporaneamente alla Mostra del Documentario, Venezia ospitava anche un Festival specialmente dedicato ai fanciulli.

Tra i documentari italiani sono stati presentati alcuni film di buona fattura dell'Istituto Luce come *Terre antiche*, diretto da Pozzi Bellini, corretto ma non approfondito *excursus* su città morte come Pompei e Ercolano; *Plancton* di Marcellini, di divulgazione scientifica; *Acquedotto campano* di Dragoni, in cui il documentarista recentemente scomparso ha illustrato una delle maggiori opere pubbliche attualmente in corso nel Meridione. Accanto a queste pellicole sono stati proiettati: *Cavallo d'oro* di Polidoro, che illustra un po' sommariamente i mosaici recentemente scoperti a Piazza Armerina, in Sicilia; *Tre canne un*

soldo di Vancini, forse il migliore della selezione italiana, per quanto più efficace nell'immagine che nella colonna sonora; *Cantamaggio a Cervarezza* di Maselli, fedele e scientificamente valida documentazione sul folclore, anche se film privo di mordente nel montaggio sonoro; *Noi bastardi* di Ferroni, brillante solo a tratti, dedicato ai cani randagi, a cui rimproveriamo, anzitutto, il titolo; *Dolce Lombardia* di Guerrasio, letterario, tutto campi lunghi, ma elegantemente fotografato da Dallamano; *Il re dello stagno* (cioè il rospo) di Colombo, in cui una attraente pellicola di divulgazione scientifica viene, al solito, corrotta dal commento parlato. In *Personaggi di Pirandello* Corrado Sofia si avvicina alla casa dello scrittore e ai luoghi in cui esso visse rievocando caratteristiche figure come quelle della "Giara", o come i famosi "Sei personaggi in cerca di autore": che nel documentario sono rappresentati dagli attuali abitanti della casa del commediografo, sempre pronti, come quelli della commedia, a "dire le loro ragioni", a citare articoli di legge, a ribadire i motivi sentimentali per cui non potranno mai abbandonare quella abitazione, anche se temono di esserne allontanati perché la Regione ha voluto farne monumento nazionale. Una tessitura, come si vede, di gusto un po' dubbio, che tuttavia presenta qualche motivo di interesse vivo: perché tutta la Sicilia, col suo paesaggio, coi suoi personaggi descritti o no da Verga o da Pirandello, è straordinaria terra di ispirazione e di racconto.

Esaminati i lungometraggi che più si sono distinti nella Mostra, e dopo aver riferito sui documentari italiani, possiamo ora dire rapidamente degli altri film presentati dai vari paesi.

Dopo l'Australia, il Canada è stato il paese meglio rappresentato. *Corral* di Colin Low è una poetica descrizione della vita di un gruppo di cavalli, fino al momento in cui uno splendido animale viene domato. La fusione dei mezzi espressivi — immagine e musica, loro montaggio — è perfetta. *A Thousand Million Years* (Mille milioni di anni), dello stesso Colin Low, rappresenta con disegni animati raffinati le varie trasformazioni subite dal territorio canadese, fino alla struttura attuale.

L'Olanda si è affermata nel film medico-chirurgico con *Un caso di epilessia*, mentre al secondo posto era P.A.S., sulla tubercolosi, il migliore della insipida selezione svizzera. Anche l'olandese *Lekko!* (Mollate) è stato proiettato, ma fuori concorso: potente per montaggio, puro ed espressivo nella colonna sonora.

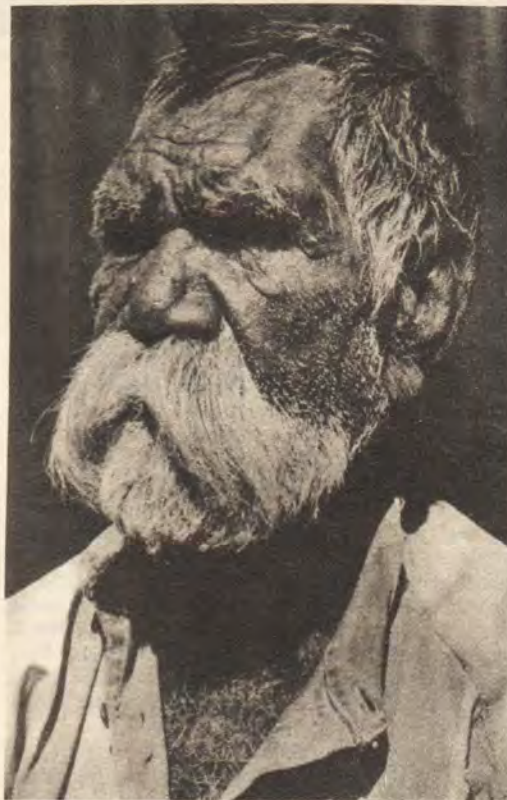
India, Giappone, Bolivia, Nuova Zelanda, Jugoslavia, Austria, Danimarca, Puerto Rico, Bulgaria, Ungheria, Ceylon, Sud Africa, Congo, Costarica: nessuno di questi paesi poteva brillare nella rassegna con documentari come *Il fiume Sutlej*, *Vita naturale delle scimmie*, *Kotuku* (L'airone), *El Puente*, con gli *shorts* di Stojanovic dove è contrabbandata un po' di avanguardia (*Riverberi* e *Trame*), con *Organo di Compenius al castello di Frederiksborg*, con *Herend* (la manifattura magiara di ceramiche), con *Danze nazionali bulgare*, con *Costa Rica in Middle America*, e *El café grano de oro de Costa Rica*. Il Belgio aveva *Les sons retrouvés* di Mili Deroiry, dove la materia didattica di un museo musicale era bene organizzata. La Germania un interminabile *Aus eigener Kraft* (Di forza propria) di Franz Schroedter, sulla fabbricazione delle automobili, dove la fotografia eccellente era di Fritz Arno Wagner. La Norvegia un balletto per la televisione: *La viola magica* di Michael Forlong. La Polonia un chiaro documentario metereologico: *Domani farà bel tempo* di S. Urbanowicz.

Gli inglesi hanno deluso con i turistici *The Way of a Ship* (La strada di una nave), *Highland Journey* (Viaggio in Scozia) e

The Hearth of England (Il cuore dell'Inghilterra), ma hanno presentato anche cortometraggi di classe come *The Origin of Coal* (L'origine del carbone) di Napier Bell, come *Thursday's Children* (I bambini del giovedì) di Guy Brenton e Lindsay Anderson, come *The Power to Fly* (La forza di volare) di Bob Privett, che testimoniano della non spenta efficienza della scuola britannica.

I francesi erano i più numerosi: ma troppe le pellicole mediocri, anche se preciso, informato, dosato il *Richelieu* di Jean Vidal, impressionante *Les machines de Donzère*, di F. Villers e P. Jallaud, film tecnico, attraente ma mal montato *Enfance de l'art* di Guy Pero, succinto fino alla freddezza *Ordinations* di Philippe Agostini, e impegnato quanto spiritoso, *L'architecte maudit* di Pierre Kast, Jean-Jacques Languelin aveva inviato, con rinnovato titolo, montaggio e produttore, un *A l'assaut de l'Himalaya*, già visto a Venezia due anni fa.

Accanto ai documentari non sono mancati i disegni animati: rappresentati da quattro cortometraggi della statunitense U.P.A. che ha reagito efficacemente fin dallo scorso anno all'ormai abusato stile disneyano



Un'inquadratura di *The Back of Beyond* di John Heyer (Australia)

(si ricordi *Madeline*). Il migliore dei quattro, per disegno e invenzione, era *Christopher Crumpet*, mentre i francesi avevano un *Martin et Gaston* di Henri Gruel, in cui gli amici della « Rose Rouge » avevano utilizzato per una graziosa storiella alcuni disegni animati realizzati da ragazzi.

Gli americani, oltre che per i disegni U.P.A., si sono segnalati anche per lo scientifico "A" is for Atom (A sta per Atomo) di Carl Urbano e per lo *short* per la TV *Time out of War* di Denis Sanders: umano, sobrio nella narrazione, documentante l'assurdità della guerra, qui rappresentata da tre soldati, due nordisti e un sudista, schierati sulle opposte sponde di un fiume, che decidono di darsi una tregua. *Time out of War* era, col cortometraggio presentato dalla Francia *Art populaire mexicaine* di Enrico Fulchignoni, il migliore degli *shorts* per la TV, mal servita da avventure "gialle" e da un inverosimile *Johnny Blue* di Lance Comfort, prodotto da Douglas Fairbanks junior, sulla giovinezza di un celebre virtuoso del jazz.

IL VERDETTO DELLA GIURIA

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO E DEL CORTOMETRAGGIO

I premi vengono così assegnati:

GRAN PREMIO DEL DOCUMENTARIO (lungometraggio): *The Back of Beyond* (Oltre l'orizzonte), Australia. Un film che ricollegandosi alla migliore tradizione documentaristica britannica realizza in forma espressiva adeguata il tono epico e il senso drammatico dell'ambiente.

FILM DOCUMENTARI - 1° PREMIO: *Corral* (Corral, cavallo selvaggio), Canada, per la completa e perfetta fusione dei mezzi espressivi. - 2° PREMIO: *Der Goldene Garten* (Il giardino d'oro), Germania. - Segnalazione a: *Les sons retrouvés* (I suoni ritrovati), Belgio; *Les machines de Donzère* (Le dighe di Donzère), Francia.

FILM SCIENTIFICI - 1° PREMIO: *Il Plancton*, Italia, per la chiarezza e sobrietà della esposizione scientifica. - 2° PREMIO: "A" is for atom ("A" sta per atomo), U.S.A. - Segnalazione a: *A Thousand Million Years* (Mille milioni di anni), Canada.

FILM MEDICO-CHIRURGICI - 1° PREMIO: *A Case of Focal Epilepsy* (Un caso di epilessia focale), Olanda, per il rigore scientifico dell'indagine. - 2° PREMIO: P.A.S. *Chimiotherapie de la tuberculose* (P.A.S. Chimioterapia della tubercolosi), Svizzera. - Ex aequo, con *Dental Radiography* (Radiografia dentale), U.S.A. - Segnalazione a: *Roentgencinematografia*, Italia.

FILM DIDATTICI - 1° PREMIO: *The power to fly* (La forza per volare), Gran Bretagna, per aver saputo presentare in forma plastica la storia dell'aviazione dagli studi leonardeschi ad oggi, ex aequo, con *Domani farà bello*, Polonia, per la esemplare esposizione didattica. - 2° PREMIO: *Kleine laus ganz gross* (Piccolo pidocchio della pianta), Germania. - Segnalazione a: *Conquest in the dry zone* (Conquista nella zona torrida), Ceylon.

FILM PER LA TELEVISIONE - Sezione culturale: 1° PREMIO: *Art populaire mexicain* (Arte popolare messicana), Francia, per la fotografia che risponde alle esigenze dei mezzi televisivi e per il testo poetico. - Sezione film a soggetto: 1° PREMIO: *Time out of war* (Tregua d'armi), U.S.A., per il soggetto profondamente umano dimostrante l'assurdità della guerra e per la sobrietà della forma espressiva.

DISEGNI E PUPAZZI ANIMATI - 1° PREMIO: *Christopher Crumpet*, U.S.A., come il migliore dei quattro riusciti cortometraggi realizzati dalla stessa casa produttrice. - 2° PREMIO: *Martin et Gaston*, Francia.

FILM SULL'ARTE - La Giuria è spiacevole di dover riconoscere che i film presentati questo anno non raggiungano il livello espressivo dei film sull'arte presentati precedentemente alla Mostra di Venezia e confida che i produttori vogliano dedicare migliore cura a questo importante settore del documentario. Ritiene meritevoli di menzione: *Kalkmalerier* (Affreschi), Danimarca; *Terre antiche*, Italia.

Su proposta dei Delegati stranieri la Giuria inoltre ha deciso di segnalare con menzione speciale per il colore e la fotografia i documentari: *Dolce Lombardia* (Italia), *Aus eigener Kraft* (Germania).

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM PER RAGAZZI

FILM RICREATIVI - 1° PREMIO: *The Clue of the missing ape* (Il mistero della scimmia scomparsa), Gran Bretagna, per la sua efficacia ricreativa e pienamente riflettente l'amore dell'avventura e la sete di giustizia dell'anima infantile. - Ex aequo con *Orizzonti del sole*, Italia, per aver affrontato con formula nuova un problema particolarmente interessante dell'età dell'adolescenza, e per avere cercato di tradurre elementi pedagogici, didattici, e culturali in forma adeguata all'anima giovanile. - 2° PREMIO: *Ballet Girl* (Piccola ballerina), Danimarca. - Menzione speciale per la fotografia: *Avventura di Acquaverde*, Italia.

FILM CULTURALI - 1° PREMIO: *Down in the forest* (Nella foresta), Australia, per l'osservazione intima della natura. - 2° PREMIO: *A letter from the Isle of Wight* (Lettera dall'isola di Wight), Gran Bretagna.

FILM DIDATTICI - 1° PREMIO: *François le Rhinoceros* (François, il Rinoceronte), Francia, per il tono favolistico con cui viene presentata la vita degli animali della foresta. - 2° PREMIO: *How to make a mask*, (Come si fabbrica una maschera), U.S.A.

PERFEZIONE TECNICA E ASSENZA DI UMANITA'

In questa corrispondenza si dà ampio ragguaglio intorno a "The Caine Mutiny,, di Dmytryk, "On the Waterfront,, di Kazan e "Rear Window,, di Hitchcock, tre dei film che gli Stati Uniti hanno notificato a Venezia. Gli altri due sono: "Executive Suite,, di Wise e "Three Coins in the Fountain,, di Negulesco.

Quattro dei migliori nomi del cinema americano sono oggetto di discussione questo mese: Stanley Kramer, David O. Selznick, Elia Kazan e Alfred Hitchcock. Kramer per *The Caine Mutiny*, Selznick per *Indiscretion of an American Wife* (che titolo balordo!), Kazan per *On the Waterfront*, e Hitchcock per *Rear Window*. Ciascuno di questi films è un'opera di virtuosismo, e tutti, fatta eccezione per il lavoro di Selznick, sono rifiniti con una tecnica così lucida e precisa da far battere i denti. Il film di Selznick, uno strano miscuglio fra lo stile hollywoodiano e quello di De Sica (il titolo originale di Zavattini era *Stazione Termini*) non è né buon Hollywood né cattivo De Sica. Gli altri tre, però (come *From Here to Eternity*) rappresentano forse il non plus ultra della perfezione tecnica raggiunta finora da Hollywood. Solo perfezione tecnica, intendiamoci: in essi non c'è cuore (neppure nell'opera di Selznick-De Sica); nessun sentimento per l'umanità o per l'individuo. Perfino un problema di matematica pura deve dimostrare qualcosa per giungere al teorema; questi films non provano nulla, né tanto meno formulano dei teoremi. In verità, essi non hanno niente da dire, e per coprire il loro vuoto fanno finta di dire cose cosmiche. Il che è tipico. Lubitsch e René Clair, con le loro tranquille commedie, dicevano molto di più di quanto non facciano i suddetti registi con tutto il loro rumore e la loro violenza da teatro di Sofocle e di Euripide. Essi ricercano le facili risate e le ottengono; ricercano brividi ed emozioni a buon mercato ed ottengono anche questi; ma non c'è catarsi, eccezion fatta, forse, per coloro che hanno uno sviluppo mentale interrotto. Analizziamo questi films e vediamo perché è così.

The Caine Mutiny è lo studio di uno psicopatico, il comandante di una nave. La premessa del film, tuttavia, esiste nel vuoto, e non ha relazione alcuna con la vita reale. Infatti il protagonista, che comanda un dragamine americano durante l'ultima guerra, non rappresenta una persona viva. Come già il libro da cui è stato tratto, il film ci rammenta che "non c'è mai stato un ammutinamento su una nave della marina militare americana"; vale a dire che il deus ex machina della vicenda è un personaggio assolutamente fantastico, se non addirittura incredibile. Se la marina militare degli Stati Uniti è un tale paradiso, perché allora raccontarci una fiaba su di essa? E ancora: se, come continua il prologo del film, "la verità di quest'opera non sta negli incidenti narrati, ma nel modo con cui alcuni uomini fecero fronte alla crisi delle loro vite", perché non porre questo deus ex machina in un ambiente credibile? Come opera di pura fantasia avrebbe in tal modo potuto essere lo studio di quel personaggio (personaggio che, in sé, è abbastanza valido, da un punto di vista psichiatrico), e noi non staremmo ora a rimuginare su quel prologo che ci ricorda che, in fin dei conti, tutto ciò non avrebbe mai potuto accadere; per lo meno non nella marina degli Stati

Uniti che vanta il record onorevole di non aver mai dovuto registrare un ammutinamento. La risposta è più che evidente, naturalmente: il film è stato tratto da un libro che ha avuto un enorme successo in America. Abbiamo visto molte altre volte come questa ricetta sia infallibile a Hollywood: basta pensare a *Gone With the Wind*, 1939 (*Via col vento*), ed a *From Here to Eternity*

(per citare solo due fra i più brillanti esempi del successo della formula suddetta) per capire come la Columbia, più che alla realizzazione di un'analisi psicologica veramente acuta su un carattere come quello del paranoico Capitano Queeg fosse interessata alla riduzione di un romanzo pittoresco, pieno di violenza (la moda del momento), che non era soltanto un notevole

Marlon Brando si prepara per una scena di *On the Waterfront* di Elia Kazan, film che gli Stati Uniti hanno iscritto alla Mostra di Venezia





Fred McMurray e Humphrey Bogart in *The Caine Mutiny* di Edward Dmytryk, un altro film che fa parte della rappresentanza americana

"best seller", ma che aveva anche vinto il massimo premio letterario americano, il Pulitzer. Credo che quest'ultimo fattore abbia avuto un gran peso sulla decisione della casa cinematografica. E' necessario che aggiunga, a questo punto, che il film sta riscuotendo un grande successo finanziario? Quod erat demonstrandum, ancora una volta. Nondimeno, come succede per tanti films, *The Caine Mutiny* è, per molti versi, un'opera coraggiosa (come lo era, del resto, *From Here to Eternity*) ed anche originale, e la Columbia Pictures merita un elogio per aver osato portare sullo schermo due siffatte opere semi-sociologiche. Malgrado quanto ho detto sopra, resta il fatto che non conosco un'altra nazione al mondo che permetterebbe oggi la realizzazione di due films di questo genere, films che (alla superficie almeno, se non proprio fondamentalmente) criticano certi aspetti intimamente connessi con la marina e l'esercito del loro paese. Naturalmente, se ci si ricorda di un altro film che fu girato tempo fa sull'ammutinamento di una nave da guerra, il *Potemkin*, ci si rende conto di che razza di filmetto sia in fin dei conti *The Caine Mutiny*. Il primo era una affermazione

dell'uomo; il secondo una negazione. Il simbolo della differenza fra i due films è dato dalle rispettive ultime inquadrature: quella del *Potemkin* rappresentava la prora dell'incrociatore, con i marinai festanti, che scivolava sopra la macchina e verso il pubblico, quasi volesse essere ricevuta in un comune legame di fratellanza universale da tutti i popoli del mondo; l'ultima inquadratura di *The Caine Mutiny* (dopo che la corte marziale ha decretato la discutibile vittoria degli ammutinati, e dopo che il capitano maniaco è stato a sua volta difeso dallo stesso avvocato che aveva prima fatto assolvere i rivoltosi) mostra il dragamine "Caine" che si allontana dal pubblico e sparisce in distanza, come ad esortare lo spettatore a dimenticare tutta la faccenda, ad andare a casa a badare ai fatti suoi, tanto non c'è altro da vedere. Tutto è sistemato, i conti quadrano (non c'era neppure un "cattivo" vero e proprio nella vicenda) e non v'è nulla che debba rattristarci o rallegrarci: nulla... proprio nulla... "molto rumore per nulla".

On the Waterfront è, sotto molti aspetti, un film analogo al primo, ma, sotto un altro e importante aspetto, è assai diverso. E'

Ancora Humphrey Bogart in *The Caine Mutiny*. Questo film è in technicolor e si basa sul romanzo omonimo di Herman Wouk



realmente basato su fatti accaduti sui moli di New York, dove le navi di tutto il mondo entrano a caricare ed a scaricare le loro merci. Per anni gli uomini che caricano e scaricano sono stati vittime di crudeli ricattatori che stavano a capo delle loro organizzazioni sindacali e che estorcevano tributi non solo dai lavoratori, ma anche dalle grandi compagnie di navigazione che pagavano questi "gangsters" per "mantenere la pace sulle calate". Le selvagge scorriere fra bande rivali per l'esclusività di riscossione dei tributi (scorriere durante le quali l'assassinio e le mutilazioni erano occorrenze comuni), e l'evidente impotenza della polizia e dell'amministrazione comunale ad allentare la stretta che i banditi avevano sulle organizzazioni sindacali controllanti questo lavoro, sono rappresentate in maniera assai viva nel film che deve la sua origine ad una serie di articoli giornalistici su questa piaga sociale che valsero anche al loro autore un premio Pulitzer. E' un fatto che non ricordo nessun altro recente film americano (neppure *From Here to Eternity*) che sia più forte di questo nelle scene di violenza. Si deve risalire ai primi films americani sui gangsters (prima che la vena si esaurisse) come *The Public Enemy* per trovarne l'uguale. Ma la sua brutalità è onesta e, senza dubbio, perfino attenuata per risparmiare la nostra sensibilità. Tutti i personaggi sono credibili (perfino il cappellano del porto) e non si riscontra una nota psicologica falsa in tutta la narrazione. Sebbene l'eroe sia quasi ammazzato alla fine, si può dire che il film "finisca bene", e ci viene anche fatto capire che il ricatto è ormai finito, grazie all'azione delle autorità comunali. Naturalmente ciò non è affatto vero, come non è vero che le tristi condizioni sociali dipinte così spietatamente da Luis Buñel ne *Los Olvidados* siano cessate in virtù dell'intervento del governo messicano. Solo che Buñel si attenne all'epilogo "triste" (e logico) del film, poiché il problema da lui esposto non è stato affatto risolto. I films americani raggiungono la loro catarsi soltanto mediante lo "happy ending". Esistono notevoli eccezioni, naturalmente, ma per la maggior parte esse rimangono eccezioni, eccezioni eccezionali. A parte questo, tutto *On the Waterfront* è buono, ed Elia Kazan si dimostra ancora una volta uno dei più forti registi americani. Posso sollevare un'importante critica al film, e cioè che i suoi motivi sono sempre personali. Mi rendo conto che la gente (almeno la maggioranza) agisce per motivi personali; ma quando si tratta un vasto problema sociale che investe un grande strato della popolazione, bisogna avere ragioni più importanti che non quelle personali per agire. Tutte le volte che la vicenda viene spinta verso l'azione, è a causa di motivi personali: qualcuno caro a qualcun altro è stato ucciso. Non già, badate bene, perché le condizioni sociali in cui questi uomini lavoravano fossero di per sé malvagie, e nemmeno perché lo fosse il cosiddetto "shape up" (la procedura degli uomini che si radunano ai moli per essere scelti secondo l'arbitrio del datore di lavoro del giorno; un sistema da lungo tempo bandito in Inghilterra, a causa del suo aspetto degradante), ma perché il fratello o l'amico di qualcuno era stato ucciso. Ebbene: poniamo il caso che il delitto non ci fosse stato: forse che ciò avrebbe reso meno perseguibili tali condizioni di lavoro? Ritengo che giovi molto ai fini drammatici, per il pubblico americano, il personalizzare i motivi, perché in tal modo essi diventano più comprensibili. Tuttavia non basta protestare quando vengono pestati i nostri piedi; bisogna protestare anche quando si pestano i piedi di qualcun altro. E' a questo punto che il motivo personale indebolisce la forza dell'argomento. C'è un momento toccante in questo film, ed è quando il fratello

del giovane portuale (legale del capo dei banditi del porto), non essendo riuscito a persuadere il lavoratore a non testimoniare contro il suo principale in tribunale, lo minaccia con una rivoltella. Il giovane è talmente scosso dal pensiero di suo fratello che minaccia di ucciderlo, che è come indeciso fra un sorriso d'incredulità ed il pianto. Ciò è assolutamente vero, ed è l'episodio migliore di tutto il film. Se penso che René Clair fece una scena del genere più semplicemente e, proprio per tale semplicità, più squisitamente in *A Nous la Liberté*, potrete ridurre la questione a preferenza personale, se volete. Vorrei parlare, prima di esaurire l'argomento, della grande vivacità della recitazione di Marlon Brando e di Lee J. Cobb in questo film toccante e potente, eppure sconcertante e insoddisfacente.

Rear Window è un tour-de-force nel vuoto. La satira è ormai finita in Hitchcock; finito quel sottintendere che diceva molto più delle più morbose dichiarazioni. (Chi può dimenticare quel memorabile breve primo piano delle mani dell'anarchico in *The Woman Alone*, ed il loro leggero movimento che fa capire che nella scatola recata sul tram dall'innocente ragazzo è contenuta una bomba ad orologeria?). E finito è quell'atteggiamento pentito per le follie e le debolezze dell'umanità; finito quel senso di shock che ci può venire dalle cose più semplici (il primo piano del dito amputato in *Thirty Nine Steps*). Finito è anche il tortuoso ed incantevole gioco amoroso che era l'unica concessione di Hitchcock alle esigenze sentimentali nei suoi films (Robert Donat e Madeleine Carroll in *Thirty Nine Steps*, e Michael Redgrave e Margaret Lockwood in *Lady Vanishes*). Cosa rimane? Un regista di grande successo, con ampie disponibilità finanziarie (ciascuno dei recenti films americani di Hitchcock, come *Dial M for Murder*, o *Rear Window*, costa più di tutti i suoi films - inglesi - per - Hollywood messi assieme. Pure, quanto migliori e più tipicamente "Hitchcock" erano quei filmetti inglesi!). In tal modo, *Rear Window*, per dimostrare come Hitchcock possa fare ogni specie di trucchi, da quel gran virtuoso che è, si pone il problema di infonder vita al racconto di un uomo che durante tutto lo svolgimento del film è immobilizzato su una sedia a rotelle, a seguito di un incidente ad una gamba. Questo fa venire in mente un violinista che suoni "Le Variazioni di Mosé" di Paganini con una corda sola. E' un tour-de-force, d'accordo, ma il violino suona molto meglio se si usano tutte e quattro le corde. Per combattere la noia, il protagonista sorveglia le attività giornaliere dei suoi vicini attraverso una finestra posteriore. Lentamente giunge così a scoprire il delitto tramato da un suo vicino della casa di fronte. Può così osservare molti dettagli di tale delitto, ed alla fine avvisa la polizia.

Si scopre così che c'era stato davvero un delitto, e l'assassino viene arrestato. Tutto questo egli riesce a fare dalla sedia a rotelle presso la finestra. Be', forse che si e forse che no, come si usa dire. Non mi interessa gran che se questa storia avrebbe potuto realmente accadere (in fondo, per quanto mi riguarda, è una idea stupida), ma vorrei aggiungere che mi offende, da un regista sardonico come era una volta Hitchcock, questo accontentarsi dei facili trionfi, delle facili risate e dei facili brividi, ottenuti giocando sulla suscettibilità all'isterismo dello spettatore medio, e divenendo lacrimosamente sentimentale, facendo dello spirito a buon mercato e di cattivo gusto, ed esasperando fino al punto massimo la nostra credulità nel comportamento umano. Una buona "gag" al termine e tutto è saldato. Vergogna! Potrei forse riassumere *Rear Window* dicendo che è abbastanza stupido per essere grottesco, o abbastanza grottesco per essere stupido: non so decidermi al riguardo.

Quest'opera ha un pregio, tuttavia, (e di questo do credito Hitchcock): il solo uso originale del colore che abbia visto in un film da che lo stesso regista colorò di rosso alcune scene di uno dei suoi primi "thrillers" in bianco e nero con Ingrid Bergman (forse *Spellbound*? Ho dimenticato il titolo). Per tenere a bada l'assassino avanzante, il protagonista, fotografo di professione (quello nella sedia a rotelle con la gamba rotta) lancia in successione delle lampade al magnesio in faccia all'avversario, ed ogni volta ciò serve ad accecarlo momentaneamente. L'uso drammatico del colore è qui eccezionalmente efficace, e serve soltanto a

che provo nei riguardi di questo curioso film. Una goccia di Selznick rende De Sica più americano di quanto una goccia di De Sica non renda italiano Selznick. Dal che potrete rendervi conto di come questo film sia più americano che italiano, malgrado il fatto che esso sia stato girato in Italia (nella lussuosa Stazione Termini di Roma), scritto dal famoso collaboratore di De Sica, Zavattini, e benché siano presenti fra gli interpreti noti attori italiani come Paolo Stoppa e Gino Cervi. La musica stessa è di un italiano: il solitamente felice (ma non qui) Cicognini. Non c'è niente da fare: anche se tutti i protagonisti parlassero italia-



Shelley Winters in *Executive Suite*, un film di Robert Wise che punta su un grosso cast e che verrà pure presentato a Venezia.

ricordarci come finora si sia fatto tanto poco di creativo col colore. Ma intellettualmente, che film idiota! (Ad esempio: non riesco a ricordare una sola riga del dialogo di questo lavoro, benché lo abbia visto solo alcune settimane fa, mentre ricordo quasi tutto il dialogo del laconico Morocco girato da von Sternberg quasi 25 anni fa, e molti dei sottotitoli del muto di von Stroheim *Foolish Wives*, di 33 anni fa).

Eccoci infine a *Indiscretion of an American Wife*. C'era un tempo un modo di dire popolare americano secondo il quale una goccia di sangue negro rende un bianco più nero di quanto una goccia di sangue bianco non renda bianco un negro. Ciò è quello

no, anziché inglese, sarebbe sempre un film americano.

De Sica ha un solo momento in cui è il De Sica italiano vecchia maniera, e lì è grande come lo fu in *Ladri di biciclette*. Si tratta della brevissima scena della giovane americana che dona della cioccolata a tre poveri bimbi italiani che attendono la madre malata nella sala d'aspetto di terza classe: l'espressione dei tre ragazzi è meravigliosa. A parte questo, non ho creduto ad un solo altro momento del film.

Eppure, con tutti i suoi difetti, ho trovato questo film il più stimolante fra i quattro che ho passato in rassegna questo mese.

HERMAN G. WEINBERG

PER UNA SUPERMANIFESTAZIONE

Volendo attenermi all'etimologia della parola Festival, credo di ricordarmi che "Festival" significhi allegro, allietante, attraente, gradevole.

Non rappresentassero che questo in un mondo il quale non cerca che di distrarsi al di sopra del vulcano delle ideologie, i Festival avrebbero già diritto a tutta la nostra simpatia e attenzione, ma la loro utilità supera di gran lunga il significato grammaticale. Cerchiamo di darne una sintesi.

A me, il Festival appare come un sistema di semina artificiale, il quale permette di generare dei bastardi per mezzo di una trasfusione intellettuale da un paese a un altro. Le coproduzioni diventano all'occorrenza le figlie naturali di questi Festival, i quali facilitano gli incontri, i *coups de foudre* e le unioni.

Di volta in volta, e a seconda delle incidenze di interesse, di ambizione o di vanità, il Festival si presenta sia come una mutua sfida in cui alcuni cavalli truccati fra le quinte falsano abbastanza spesso il senso della corsa; sia come un torneo di corte d'amore dove si affrontano sotto orifiammi multicolori delle immagini che giuocano alla battaglia; sia come un crogiuolo dove si fabbrica il cinema di do-

mani per mezzo della fusione e qualche volta del fissaggio degli elementi di quello d'oggi; sia come una lotteria la cui ruota a volte il caso fa girare equamente; sia ancora come una *kermesse* dove le immagini e la realtà finiscono per fondersi, per amalgamarsi sotto lo *champagne* e i discorsi in una euforia accademica.

Con quel tanto di snobismo necessario per provarci qualche anno dopo la sua età esatta, il Festival si è impiantato nel nostro costume, e noi non saremmo più capaci di farne a meno.

Tuttavia ci sono troppi Festival, troppi membri di giurie che non conoscono nulla della professione, troppo disordine ancora, e sopra tutto troppi premi. L'abbondanza delle ricompense ricorda quelle dei premi letterari, dove si finisce per non concedere credito se non ai rari romanzi che sono sfuggiti alle premiazioni.

Riassumendo: resta fermo il mio voto di vederli meno numerosi e meglio preparati. Io suggerisco inoltre, in una città come Ginevra per esempio, la creazione di un super Festival Internazionale, dove dovrebbero affrontarsi tutti i premiati annuali di tutti gli altri Festival. Una Accademia Internazionale del Cinema — dove i migliori autori, registi e musicisti cinematografici di ogni paese avrebbero la

loro sede — si arricchirebbe in tal modo ogni anno del laureato di questo super festival.

ABEL GANCE

La Federazione Internazionale dei Produttori di Film ha inferto un colpo sensibile — in teoria, comunque! — al prestigio dei festival di Venezia e di Cannes, prendendo la decisione di riconoscere annualmente uno solo dei due, a partire dal 1955. In sé, tale decisione può essere giustificata dal fatto che già da qualche anno troppi film sono posti in grado di sfruttare nella loro pubblicità una ricompensa ufficiale o un premio ufficioso assegnato in occasione di un festival. Ora, ad onta dell'importanza della produzione mondiale, è certo che non esiste un numero di opere di grande qualità sufficiente a giustificare una simile inflazione di premi. Questi risultano quindi spesso svalutati e la loro svalutazione nuoce al cinema nel suo complesso, il che, evidentemente, non costituisce lo scopo di partenza delle manifestazioni internazionali...

La moltiplicazione delle manifestazioni nazionali o regionali, alcune delle quali godono già di una notorietà indiscutibile, non può che giovare alla produzione, ad espressa condizione che ci si astenga dal sigillare tali manifestazioni con una distribuzione di premi di valore discutibile. Io penso che festival come quelli di Venezia e di Cannes, di Berlino e di Locarno, abbiano una loro utilità e che sarebbe un peccato vederli scomparire. Tuttavia è doveroso sperare, in certi casi, in un sensibile miglioramento del modo di procedere delle giurie. Un premio deve essere attribuito in assoluto e non in funzione di questa o quella considerazione politica, diplomatica o di semplice opportunità. Un festival è una gara: come diceva un collega, sarebbe impensabile che in una corsa di cavalli si dichiarasse bruscamente che non esiste un primo arrivato. E' inammissibile, quindi, che non si assegni alcun primo premio (come è avvenuto a Venezia l'anno scorso) con la scusa che il complesso dei film presentati era mediocre. Anche in una corsa di "brocchi" c'è sempre un primo arrivato! Similmente, è inammissibile che si defraudi un film del suo primo premio con la scusa che esso è già stato premiato altrove (come è accaduto a Cannes questo anno). I premi dovrebbero essere attribuiti tenendo conto del valore assoluto dei film e non in funzione di una opportunità più che discutibile.

Se si vuol mantenere intatta la notorietà dei festival ed il loro prestigio, credo inoltre che si avrebbe interesse a diminuire il numero delle ricompense assegnate ad ogni manifestazione, una limitazione non potendo che rafforzare la loro efficacia.

Ma, d'altro canto, una qualsiasi città non potrebbe prendere l'iniziativa di un Festival dei Festival? Questa manifestazione verrebbe situata a fine d'anno, vi si presenterebbero i film che avessero ottenuto nel corso dell'anno degli importanti riconoscimenti internazionali ed una giuria qualificata sceglierebbe tra queste opere il film meritevole del Gran Premio dei Premi. Potrebbe anche trattarsi di un trofeo, che passerebbe di mano in mano ogni anno. Questa formula meriterebbe, in ogni caso, di essere studiata.

CHARLES FORD

Da sinistra: Barbara Stanwyck, Walter Pidgeon, William Holden e Frederic March, ancora in Executive Suite.

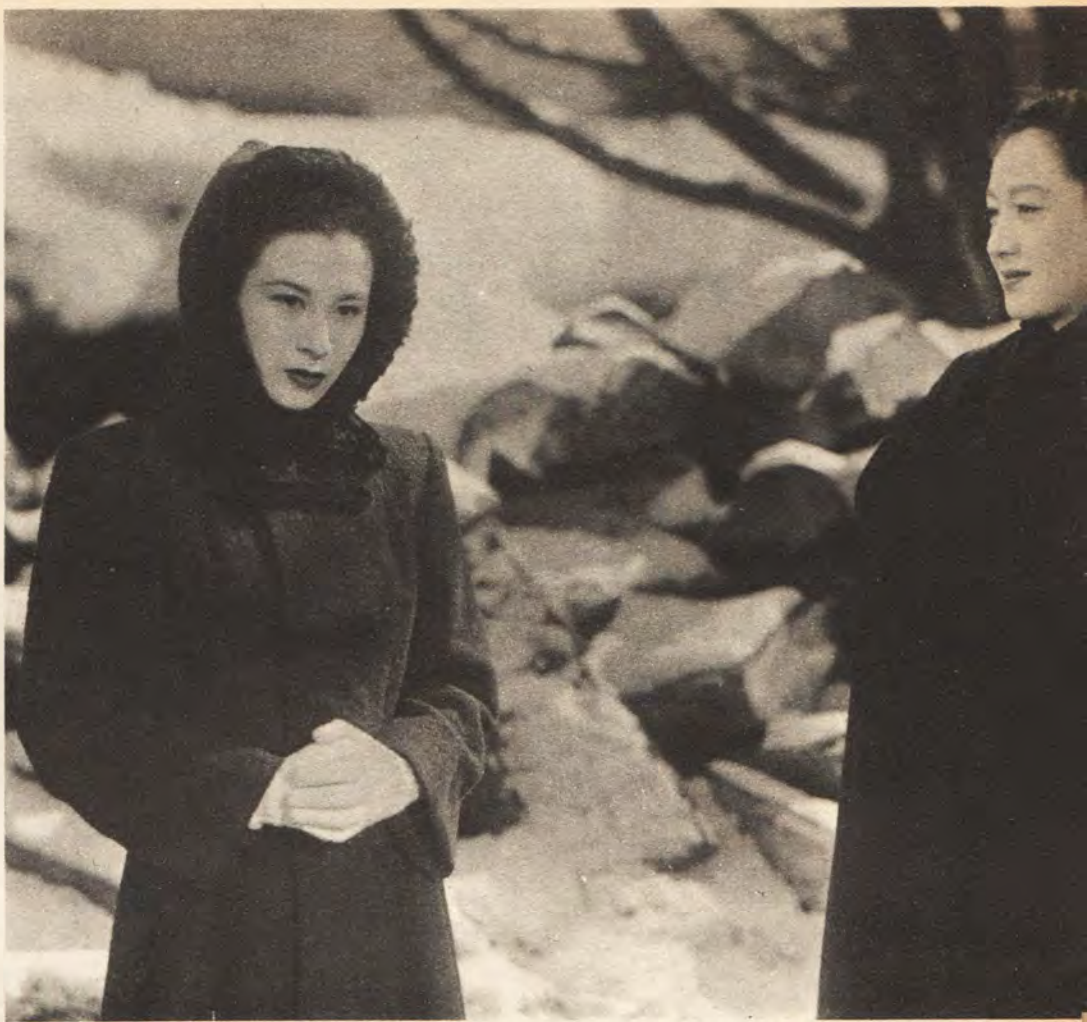


La sorpresa del mondo cinematografico all'apparizione di *Rashomon* durante il Festival di Venezia del 1951, è destinata a costituire un capitolo importante nelle future storie del cinema. Il film produsse tale una profonda impressione nel campo del cinema non commerciale, che fu necessario riservare un posto, anche se piccolo, per *Rashomon*, per il regista Kurosawa, e per il cinema giapponese in generale. Questa vittoria ci autorizza a sperare che d'ora in avanti nessun nuovo film di Kurosawa passerà inosservato, o che, perlomeno, non sarà presentato esclusivamente al pubblico giapponese.

Per misurare l'intera importanza artistica di Kurosawa è necessario risalire ai film da lui realizzati prima di *Rashomon* nei suoi primi otto anni di attività (cioè nel periodo di "occupazione") ed in special modo a quel film che viene considerato dai critici giapponesi come il capolavoro di questo regista: *Yoidore Tenshi* ("L'angelo ubriaco"). Grazie a quest'opera (poco conosciuta, d'altronde, fuori dal Giappone) *Rashomon* fu ammesso a Venezia. Ciononostante, malgrado quell'acuto e sensibile conoscitore che fu Joseph Burstyn rimanesse tanto colpito da una sola visione di *Yoidore Tenshi* da consigliare agli organizzatori del festival di fare ogni sforzo pur di ottenere qualsiasi nuovo film dello stesso autore, la cruda brutalità di questo lavoro lo fece esitare quando si trattò di presentarlo al pubblico americano. Alla morte di Burstyn, perciò, *Yoidore Tenshi* era sempre in magazzino in attesa di una decisione. Allo scopo di ritardare ulteriormente tale decisione, i consulenti di Burstyn avevano creduto di riscontrare in certe scene del film un tono anti-americano troppo fastidioso.

Quando a Kurosawa venne negata l'ammissione negli Stati Uniti, in occasione della visita di una delegazione cinematografica giapponese nel 1952, *Yoidore Tenshi* venne condannato ad un'ulteriore attesa prima della presentazione al pubblico.

Quale è stato l'ambiente che ha reso possibile a Kurosawa lo sviluppo e la produzione di film così sorprendenti come *Yoidore Tenshi* e *Rashomon*? A Tokio le condizioni ambientali della produzione sono altrettanto costrette e difficili di quelle di Culver City o di Denham, e possono essere rese perfino più restrittive e difficili qualora ci si allontani dall'ortodosso e dal con-



Setsuko Hara (a sinistra) e Yoshiko Kuga in *Hakuchi* (L'idiota), ispirato al romanzo di Dostoevski ed ambientato nel moderno Giappone.

RITRATTO DI KUROSAWA

venzionale. Lo stile del cinema era a quel tempo modellato a somiglianza dei film stranieri di successo, tanto che ancora oggi, salvo rare eccezioni, i soggetti dei film giapponesi sono difficilmente distinguibili, stilisticamente, dai melodrammi cinematografici francesi, o dalla commedia di genere americana.

I soggetti tratti dalla storia o dalla ricca letteratura fantastica giapponese — spesso impieganti gli attori o gli effetti del teatro Kabuchi — erano plasmati in base a schemi che avrebbero potuto benissimo essere gli stessi adottati da un Murnau o da uno Sternberg. Ho assistito a bellissimi film giapponesi di carattere storico e favoloso, ai quali i registi di *Faust* e di *The Scarlet Empress* avrebbero sicuramente invidiato la caratteristica brillantezza e levigatura. Al grosso pubblico giapponese, i film stranieri piacciono a tal punto che l'imitazione di un'opera di successo si assicura automaticamente il favore popolare.

Al di fuori dei teatri di posa, specialmente dopo la fine della guerra, si è verificato, per contrasto, un vigoroso movimento dilettantistico, seguito, come sempre avviene, da una minoranza intelligente e preparata. Un fenomeno non nuovo, ed analogo a quanto si verificò in Inghilterra durante la nascita del movimento documentarista, o in Francia nel periodo del cinema d'avanguardia. Finisce sempre che il nuovo movimento consegna il cinema nelle mani di organizzazioni non professionistiche: forti organizzazioni sindacali e partiti politici (ivi incluso il partito Comunista) iniziano la produzione di film e trovano loro un pubblico. Tutto ciò prepara il terreno ad un conflitto vero e proprio di teorie, discorsi ed opinioni che incoraggiano i dinamici ed irrequieti professionisti, e creano un ambiente nuovo in cui l'artista scrupoloso e dignitoso non può restare passivo, anche se ciò possa danneggiare la sua carriera ed i suoi guadagni. Questo terreno è l'ideale per un regista che sia in

grado di raccogliere la lucidità di Vigo e la tensione poetica di Dovzhenko là dove questi maestri si arrestarono, e modellare uno stile adatto alla sua audacia.

* * *

Akira Kurosawa nacque a Tokio il 23 marzo 1910. Finiti i suoi studi, tentò per qualche tempo la carriera pittorica, ma vi rinunciò non appena si accorse di non avere talento sufficiente. Fece il suo ingresso

di
JAY LEYDA

in campo cinematografico nel 1936, in qualità di aiuto-regista nella compagnia Toho. Divenne primo aiutante del regista Kajiro Yamamoto e collaborò ad alcuni soggetti di Yamamoto, presentando, al tempo stesso, alcuni soggetti originali a concorsi indetti da case e riviste cinematografiche (1). Il primo film di Yamamoto al quale Kurosawa apportò un contributo apprezzabile e come soggettista e come aiuto-regista, fu *Uma* ("Il cavallo") del 1940. Dieci anni più tardi, in un'intervista concessa al *New York Times*, descrisse così la sua vita negli anni seguenti: «Dal punto di vista professionale il periodo di guerra fu assai triste per Kurosawa. Dopo cinque anni trascorsi come aiuto-regista e soggettista, aveva appena raggiunto una buona posizione nella Toho Motion Picture Company, la sua casa cinematografica, quando la censura (allora severissima) cominciò a soffocarlo. Durante la guerra, perciò, egli girò due soli film, uno dei quali in due parti». Quest'ultimo film fu il primo ad essere interamente scritto e diretto da Kurosawa, e la seconda parte (1945) non fu che l'inevitabile "continuazione"

della prima (1943) che aveva ottenuto un lusinghiero successo. Si trattava di un melodramma sulla vita di un campione di judo: *Sugata Sanshiro*. Fra un successo e l'altro, girò *Ichiban Utsukushiku* ("Le più belle", 1944), l'argomento del quale (donne che lavorano in uno stabilimento bellico per la produzione di strumenti ottici) sembra presagire i soggetti "sociali" dei suoi film del dopoguerra.

Il primo film del periodo di pace, Kurosawa lo diresse insieme a Yamamoto. Aveva un titolo ottimista, *Asu o Tsukuru Hitobito* ("Gente che costruisce l'avvenire") ed una trama che, a prescindere dal valore artistico dell'opera, mi fa rimpiangere di non averlo visto. Il film rappresentava la democratizzazione di uno "studio" cinematografico; e penso che il soggetto dove non solo dipingere le condizioni in cui si trovava, in tempo di guerra e nel periodo d'occupazione del 1945 e 1946, la cinematografia nipponica, ma anche illustrare le aspirazioni e le prospettive di Kurosawa e di Yamamoto sulla loro funzione di registi in un Giappone democratico. I cinque film che ho visto di Kurosawa pre-*Rashomon* anche se "ben fatti" non vanno certo a vantaggio della sua reputazione. Sono tutti talmente discontinui (lo stupendo si mescola ovunque al piatto luogo comune) che la spiegazione del curioso fenomeno — troppo curioso, d'altra parte, per essere definito come "disuguaglianza" — può ricercarsi al di fuori di Kurosawa. Sono dell'opinione che i film convenzionali rappresentino il prezzo pagato da Kurosawa alla sua casa per farsi permettere il rischio delle opere migliori. Nel suo saggio sull'economia del cinema giapponese pubblicato sui *Cahiers du Cinéma* del novembre 1953, Georges Sadoul dimostra come in questo paese esista una profonda instabilità, sia finanziaria che politica; ciò che potrebbe spiegare i frequenti cambiamenti di Kurosawa da studio a studio. Una prova ulteriore di que-



I SETTE SAMURAI DEL REGISTA DI "RASHOMON,"

Tra i film che il Giappone presenterà a Venezia è annunciato *Shichi nin no Samurai* (I sette Samurai) di Akira Kurosawa, il regista di *Rashomon*.

Questo nuovo film di Kurosawa si richiama un po' al genere «western» americano, trasportato ed ambientato in territorio giapponese. Lo stesso regista ha dichiarato che per porre su un piano drammatico questo suo nuovo film ha impiegato scene tempestose di composizione e di movimento e che, sebbene l'industria cinematografica giapponese non abbia ancora possibilità così ampie come quella americana, *Shichi nin no Samurai* è il primo film che si stacca dalla produzione normale nipponica per entrare nella categoria delle superproduzioni. La lavorazione è durata più di un anno, e ben 33.000 persone hanno preso parte alla realizzazione del film, il cui costo è stato di 210 milioni di yen e la cui durata di proiezione supera le 3 ore e mezza.

Shichi nin no Samurai si presenta come il film più importante della storia del cinema giapponese e contrariamente a *Rashomon* ha ottenuto l'immediato consenso della critica e del pubblico nipponici.

Nel «cast» si ritrova il solito gruppo di attori impiegati abitualmente da Kurosawa - gruppo che è stato soprannominato «la famiglia Kurosawa» - da Takashi Shimura, che ebbe la parte del boscaiolo in *Rashomon* a Keiko Tsushima, la più popolare attrice giapponese, che qui impersona una figlia di contadino, interprete anche del film *Himeyuri no to* che verrà prossimamente presentato pure in Italia.

Shichi nin no Samurai è un film che cerca di rappresentare le sofferenze dei Samurai e dei contadini in un periodo di guerra civile ed è possibile rintracciare anche problemi della nostra vita sociale ed è stato diretto da Kurosawa con una robustezza di stile e di mestiere che è augurabile gli assicuri pure all'estero un successo analogo a quello che ha avuto in Giappone.

Ichiro Narimoto



In questo paginone, sei immagini da Shichi nin no Samurai ("I sette samurai"): l'attore effigiato nella foto grande della pagina di sinistra è Toshiro Mifune; quello che appare nell'altra foto della stessa pagina è Takashi Shimura, i due interpreti preferiti di Kurosawa, i quali tuttavia non hanno in questo film una parte preminente. Lo stesso Mifune figura nella foto qui sotto a destra, mentre l'attrice della foto sotto a sinistra è Keiko Tsushima, la più popolare del Giappone.





(A sinistra) Un'inquadratura di Yoidore Tenshi ("L'angelo ubriaco"); a destra una di Nora Inu ("Il cane smarrito")

sta teoria del "Kurosawa mercanteggiante" (chiamiamola così) potrebbe ricercarsi nel pettegolezzo secondo il quale *Rashomon* altro non sarebbe se non la dimostrazione da parte del regista di poter riuscire a fare un film senza l'impiego dei suoi soliti argomenti "pericolosi". Ciò che però si nasconde sotto la superficie apparentemente "innocente" di *Rashomon* è un'altra questione, e non interesserebbe né la casa produttrice Daiei, né la RKO, distributrice americana del film. Ho discusso questo aspetto con alcuni giapponesi e questi non si sono trovati d'accordo con me: secondo loro Kurosawa si impegna a fondo in ogni film, seppure con risultati ineguali.

Il più vecchio film di Kurosawa che ho visto è stato *Waga Seishun ni Kui Nashi* ("La gioventù non ha rimorsi"), distribuito verso la fine del 1946. Ha come tema la libertà accademica, osservata attraverso la crisi di un attempato professore universitario che è costretto (siamo nel Giappone della quarta decade del presente secolo) a sostenere le ambizioni militariste del governo, e che è sostenuto nella sua ribellione dai discepoli e dalla figlia. Si trattava di un problema naturale per quel periodo di transizione che fu il 1946 giapponese, e sebbene Kurosawa abbia sviluppato l'argomento con stile e passione, il film rimane "una lezione sul passato", il gesto tematicamente audace di un artista che non aveva ancora trovato il proprio ritmo. Il film successivo di Kurosawa (film che mi duole di non aver visto, e che conosco soltanto grazie a due riassunti) ha l'aria di essere la versione realista del mito di Dafni e Cléo in chiave cittadina. Il film *Subarashiki Nichiyobi* ("La meravigliosa domenica", 1947) narra di due sposi, poverissimi ma innamorati, che trascorrono insieme una domenica qualunque. E la domenica finisce quando, dopo aver vanamente cercato il teatro nel quale doveva aver luogo un concerto gratis, essi si ritrovano in una sala vuota. «Lo stato d'animo gioioso in cui si trovano, riempie i loro orecchi di una musica meravigliosa». Nel film immediatamente seguente, il settimo, *Yoidore Tenshi* dianzi ricordato, Kurosawa fonde tutti gli elementi fino ad allora usati (violenza, idillio, analisi scrupolosa) per creare il suo capolavoro.

Yoidore Tenshi è seguito da un vero e proprio passo indietro: *Shizukanaru Ketto* ("Il duello silenzioso", 1949) un film che prende lo spunto da un romanzo assurdo, retorico, superficiale, sulle malattie veneree, girato senza passione (forse un "tema obbligato"?), con la stessa struttura macchinosa di una commedia di Scribe. Fu un colpo dopo l'intelaiatura completamente originale di *Yoidore Tenshi*. Ci sono diversi momenti, in *Shizukanaru Ketto* che avrebbero potuto essere concepiti e realizzati soltanto da un grande talento artistico; ma tali momenti non servono che ad adornare una storia sciatta e certamente indegna dell'attenzione del regista.

Lavorando nuovamente per la sua vecchia casa, la Toho, Kurosawa diresse un altro film pieno di estro,

Nora Inu ("Il cane smarrito", 1949). Sebbene non abbia la forza introspettiva di *Yoidore Tenshi*, questo film possiede al massimo grado la vivacità di contrasti e la galleria di personaggi intravisti brillantemente, che taluni scrittori di "gialli" come Margery Allingham o Raymond Chandler usano impiegare per tenere avvinto e nervoso il lettore fino al termine della narrazione. *Nora Inu* sembra un comune film poliziesco (i due protagonisti sono infatti degli investigatori), ma la sostanza è assai più soddisfacente per lo spettatore di quanto non avvenga per tale forma di spettacolo. In un tram affollato viene rubata la pistola ad un detective di fresco reclutato, e la carriera d'investigatore di quest'ultimo sarà irrimediabilmente compromessa se egli non riuscirà a recuperare l'arma. Con questa ricerca per spunto, si inizia l'indagine fra le catapecchie e le ricche ville di Tokio e, retrospettivamente, fra i ricordi del servizio militare prestato dal protagonista. Ma prima che la caccia sia terminata, il tema si è ingrandito fino a trasformarsi in uno studio sulla natura dei criminali e di coloro che li dirigono. La ricerca si ramifica, e Kurosawa vi aggiunge, a nostro beneficio, la sua curiosità intellettuale ed emotiva.

Kurosawa diresse poi per la casa Shochiku un film intelligente ma superficiale intitolato *Shubun* ("Lo scandalo", 1950). In esso vengono descritte le meschine brutalità della vita "bohème" nella grande città, l'ambiente artistico e quello giornalistico. Un assunto assai più ambizioso ebbe la riduzione, fatta da Kurosawa sempre per la casa Shochiku, dell'*Idiota* di Dostojewski (*Hakuchi*), in chiave di vita giapponese moderna. Riporto a questo proposito un brano della intervista del *Times*: «Il film durava tre ore. La casa Shochiku insisteva nel ridurne la lunghezza ad uno standard commerciale. Il regista sosteneva però che, massacrata in tal modo, l'opera avrebbe veramente meritato il suo titolo, senza contare che il pubblico sarebbe stato defraudato. Vinse la direzione e Kurosawa abbandonò la Shochiku». Il che ci ricorda che c'era una volta un regista, altrettanto grande, che tentò di accontentare un po' i suoi padroni e un po' se stesso, e che finì per scontentare tutti quanti. Si può star certi, comunque, che il fiasco di *Hakuchi* non figurerà, nella storia di Kurosawa, come *Greed* figurò in quella di Stroheim. A questo punto, infatti, Kurosawa ebbe il suo colpo di fortuna; una favorevole circostanza che potrebbe addirittura definirsi miracolosa: la presentazione di *Rashomon* a Venezia e la vincita del primo premio. Ho già accennato più sopra al fortuito caso che portò all'invito dell'opera di Kurosawa; ma cosa sarebbe successo se a Venezia, ed in quel periodo, fosse stato inviato un qualsiasi altro suo film?

Sarebbe stata la stessa cosa se, poniamo il caso, il pubblico e la giuria avessero dovuto giudicare la bravura di Kurosawa nell'*Yoidore Tenshi* oppure nel film che seguì *Rashomon*, quel *Ikiru* il cui protagonista è un burocrate che muore di cancro? Il confronto fra

questi ultimi film e *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* sarebbe stato vantaggioso o nocivo? E ancora: non fu piuttosto il lato esotico e "fisico" della bellezza di *Rashomon* a rendere l'originalità di Kurosawa più accettabile di quanto non avvenne per altre sue opere? Sarà bene ricordare, a questo proposito, che i critici più favorevoli a Kurosawa definirono il gusto di *Rashomon* come prettamente europeo, a differenza dello stile "giapponese" del Kurosawa dei soggetti moderni. Si protestò perfino per la mancanza dell'elemento "sociale" che distingueva tutti i film precedenti di questo regista. Non ho però letto alcun commento giapponese circa il benefico influsso (notevolissimo) di *Rashomon* sulla carriera del suo autore; vale a dire sul fatto che la fama conquistata così clamorosamente all'estero da Kurosawa, abbia finito per conferirgli una nuova libertà di selezione in patria, ed in un momento in cui tale libertà gli era maggiormente contrastata, ed in cui il suo sviluppo artistico più la richiedeva. È stata davvero una grande fortuna, capitata inoltre al momento più opportuno (Stroheim non l'ebbe mai). Essa ha avuto, per di più, l'effetto di rendere i critici giapponesi più indulgenti verso le apparenti "deviazioni" di *Rashomon* (2). Oggi Kurosawa è in grado di sviluppare e di affinare ulteriormente i pregi di *Rashomon* e di *Yoidore Tenshi*. Quest'uomo è capace di grandi cose, ed ha in serbo delle sorprese per tutti. Adesso però vorrei parlarvi di un lato sorprendente del suo lavoro passato, lavoro che speriamo di poter tutti ammirare, un giorno.

I riti sono dimenticati

Ed il vizio completa la distruzione

Corrompendo le donne.

E dalla corruzione

Ecco la confusione delle caste.

La maledizione del caos

Abbrutisce le vittime,

Condanna i distruttori...

Ciò che è antico e sacro

Vien dimenticato e profanato.

Questa è la pena

Per gli sconfitti senza più riti:

Oscurità e timore

E dannazione eterna.

Questo brano, tratto dal primo libro dei *Bhagavad-Gita* potrebbe far da prefazione a *Yoidore Tenshi* (e forse allo stesso *Ladri di biciclette*), e la fede nella bontà umana, malgrado l'"oscurità ed il timore", potrebbe costituire l'interpretazione personale di Kurosawa della soluzione divina suggerita dal *Gita*.

La vicenda di *Yoidore Tenshi* ruota intorno ad un medico di un rione popolare che tenta di ridare la salute e la felicità ad un uomo che non desidera più né l'una né l'altra, e che non sa bene ciò che in realtà si aspetti dalla vita. Prima della guerra quest'uomo era un gangster abietto ma potente; ora è una creatura confusa ed amareggiata che la guerra ha reso tizio. Egli lotta disperatamente per ignorare il presente, ed i



Toshiro Mifune e Machiko Kyô in *Rashomon*

suoi tentativi sono osservati con pietà e comprensione dal dottore, il quale cerca a sua volta di evadere ai suoi problemi rifugiandosi nell'alcool e nell'umile missione di medico in un quartiere miserabile della Tokio del dopoguerra. Non esiste un notevole sviluppo di azione, ma piuttosto una serie di tangenti che si proiettano da questi due personaggi centrali per poi regolarmente tornare al punto di partenza: un incontro per la strada, un nuovo paziente, una ciotola di riso, una canzone: ogni particolare insignificante serve a portare il tono narrativo del film ad un livello sempre più doloroso. L'accentuazione graduale di questa ascesa costante rende la realtà febbrile a tal punto che perfino l'incubo finisce per sembrare reale, mentre una battaglia vera assume toni ossessivi. Benché la fotografia abbia un'estrema nitidezza, la struttura del soggetto è fluida e pur contorta come una meditazione. E pensare che Kurosawa dichiarò al corrispondente del *Times* che la sua arte tende verso la "semplificazione"!... È ben vero che nel film l'incubo si riduce a linee essenziali; accanto al gangster condannato si materializza una bara aperta, e da questa esce l'immagine del condannato che prende ad inseguire il personaggio reale lungo un'interminabile spiaggia, e mai riesce a raggiungerlo sebbene essa corra molto più velocemente dell'altro. Forse è la stessa "semplicità" a rendere il sogno così terrorizzante. Anche il duello con i pugnali non è altro che un "normale" duello all'ultimo sangue; eppure ad un certo punto ci si trova inspiegabilmente nel centro di quello spaventoso caos di sangue, vernice, acciaio e di corpi orrendamente convulsi.

Si può tentare una spiegazione tenendo presente la coordinazione di Kurosawa nei riguardi dello schema compositivo; e di ciò può ben rendersi ragione chiunque ricordi *Rashomon*. Le sue inquadrature sono, sempre ed anzitutto, delle composizioni in movimento; ed esse possono essere sciabolanti composizioni-movimento della luce, oppure riprese delicatamente inconsuete come una composizione circoscritta di Utamaro. Si prenda come esempio un dialogo di *Yoidore Tenshi*: una testa appare improvvisamente nel riquadro grigio formato da una parete di carta e pronuncia la risposta ad una domanda formulata durante la scena precedente. Ogni film di Kurosawa evoca una sorprendente "varietà" di toni, e *Yoidore Tenshi* dimostra come tale varietà sia altrettanto vasta come l'intero teatro Kabuki; da un "pianissimo" da pastello, si giunge ad un "fortissimo" che straripa verso ogni direzione e che lascia senza fiato lo spettatore aduso alle due mezze ottave del film normale.

In più, lo stimolo sensitivo si avverte chiaramente: uno stimolo ben più forte di quanto ci si attenderebbe da un normale film in bianco e nero. Il senso del colore nelle macchie di sangue e vernice, durante la scena del duello, avrebbe potuto essere meno efficace se l'episodio fosse stato effettivamente girato a colori; e le sensazioni olfattive e tattili rendono il pietoso burlesque in *Nora Inu*. Le donne di *Yoidore Tenshi* pre-



Toshiro Mifune e Yoshiko Yamaguchi in *Shubun* ("Lo scandalo")

sentano un altro genere di "varietà": la donna anziana dal passato servile ed ipocrita che assiste a riti dimenticati; l'adolescente controllata dalla tradizione; la borsanista, metà degli uomini del mercato nero; l'operaia che dice sempre ciò che pensa, ed infine la bambina (simbolo dell'avvenire?) che chiude il film mostrando le radiografie che la dichiarano immune dal male.

Benché l'idea del film prenda l'avvio dalla corruzione e dalla degradazione di un popolo vinto, *Yoidore Tenshi* non è affatto una delle solite esperienze sulla povertà da aggiungersi agli innumerevoli film stranieri che narrano le miserie di altri popoli. Il disgusto e l'ira di Kurosawa, come pure la sua speranza, ci rendono familiare quel materiale che, a prima vista, potrebbe sembrarci estraneo. La bruttura delle scene del juke-box e dei locali notturni ci introduce un altro aspetto del risentimento di Kurosawa. Senza che un soldato americano compaia nel film, la presenza dell'occupante è continuamente e chiaramente avvertita. L'esercito vittorioso del Gita si auto-condanna. E poiché il titolo di *Yoidore Tenshi* riflette soltanto lo strato principale di quest'opera suggestiva, è stata proposta, nell'eventualità che il film possa essere presentato in America od in Europa, una variante che si attaglia perfettamente al contenuto del film: *L'Angelo caduto*.

All'infuori di *Rashomon*, ci si è poco occupati all'estero, sia in sede commerciale che dal punto di vista critico, dell'opera e della personalità di Kurosawa. La prima testimonianza americana sul talento di Kurosawa fu pubblicata sul *Sewanee Review* (Winter, 1949).

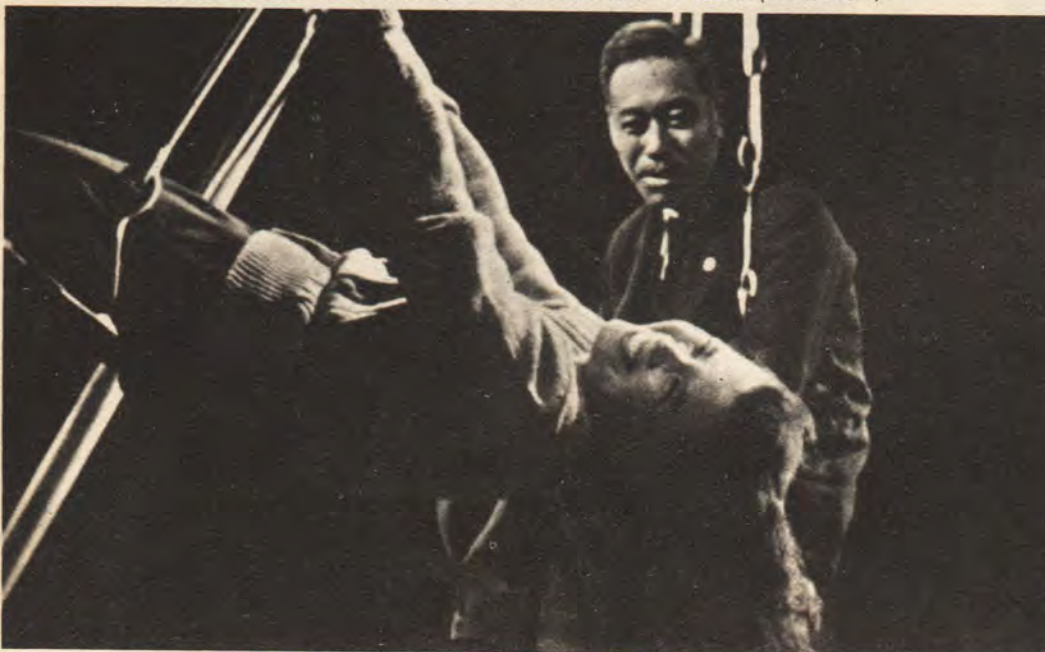
Donald Richie, un giornalista del *Nippon Times*, ha trattato con buona competenza del pubblico ci-

nematografico giapponese (su *Theatre Arts* del marzo 1954) e deve evidentemente conoscere i film di Kurosawa assai meglio di quanto non si possa dedurre dal suo articolo. Il commento di Sadoul su Kurosawa (nel saggio apparso sui *Cahiers du Cinéma*) è altrettanto evidentemente ispirato ad una fonte giapponese. In rassegna del cinema giapponese pubblicata sul *New Times* del 6 marzo 1953, un giornalista sovietico dà il solo giudizio critico su Kurosawa che mi risulti essere stato scritto da uno straniero. La carriera di Kurosawa vi è talmente schematizzata, tuttavia, ("minacciato dalla reazione, braccato dalla borghesia e di fronte alla prospettiva di venire licenziato dalla compagnia Toho, si ritirò dal movimento progressista e cominciò a girare film impegnati di amaro misticismo e frustrazione") che riesce difficile capire se l'autore abbia veramente visto le opere di Kurosawa, specialmente quando si riferisce al "malsano relativismo ed al formalismo involuto" di *Rashomon* (cito la traduzione inglese del saggio). Neppure io ho visto i film diretti da Kurosawa dopo *Rashomon*; pure, da quanto ho potuto sentire su di essi, mi sento autorizzato a dissentire da questo giornalista, in specie quando egli predice che la strada di Kurosawa conduce "alla palude della reazione, in cui la vera arte creativa si inaridisce e muore". No, sarà molto difficile distruggere l'artista che diresse *Ikiru* ("Vivere") un film distribuito nel 1952.

Ikiru fu scritto da Kurosawa con l'assistenza di Shinobu Hashimoto (che aveva collaborato alla stesura di *Rashomon*) e di Hisaka Aijiro (co-autore della riduzione dell'*Idiota*). Il tempo dell'azione è "quest'istante", a Tokio, ed il protagonista è un impiegato statale, il direttore del Welfare Department di uno dei sobborghi della città: un esemplare di funzionario so-



(Sopra) Toshiro Mifune — a sinistra — in *Shizukanaru Ketto* ("Il duello silenzioso"); (sotto) Takashi Shimura in *Ikiru* ("Vivere")



brio e integerrimo che si trova al suo posto da trent'anni. Quest'uomo ci viene presentato nel momento in cui si accorge che il suo medico gli nasconde che sta morendo di cancro. Costretto a considerare la vita sotto un nuovo angolo visivo, egli passa attraverso una serie di delusioni e comincia a prendere delle decisioni. Il primo dolore dopo la conversazione col medico, la prova ascoltando (non visto) un dialogo fra il figlio e la nuora avente per oggetto lui ed il suo denaro. Tutto l'amore ed il rispetto dei quali si sentiva circondato gli appare come una lunghissima finzione, e rivede mentalmente altre finzioni e disillusioni della sua vita. Decide di porvi un rimedio: il denaro che ha risparmiato per il figlio servirà ora a dargli quei piaceri che non si è mai potuto concedere, e diventerà queste sensazioni nuove con una giovane impiegata del suo ufficio, che gli sembra l'essenza personificata della vita che sta per lasciare. Insieme entrano in un territorio che gli era sempre stato proibito. La sua fama in ufficio era quella di una macchina; uno strumento per firmare automaticamente un'inesauribile pila di documenti. Per la prima volta nella sua triste vita di burocrate egli si arrischia a leggere i documenti che ha firmato ottusamente per tanti anni. Gli capita sotto mano la pratica di un gruppo di madri abitanti in un quartiere popolare che chiedono un terreno da gioco per togliere i bambini dalla strada. L'istanza gli sembra subito straordinariamente legittima, ed anziché inoltrarla per via d'ufficio decide di occuparsi personalmente della richiesta, per essere certo che essa non venga insabbiata (il mio corrispondente mi dice che la scena successiva costituisce una mordente sa-

tira della burocrazia "al lavoro"). Riesce ad ottenere il campo da gioco per i ragazzi poveri e la sera precedente l'inaugurazione si accerta personalmente che tutti gli impianti siano in ordine. Al crepuscolo, solo nel campo, siede su un'altalena cantando una breve canzone, e muore.

Immaginate ora la mia sorpresa quando mi fu detto che questa storia conclude soltanto il primo terzo del film. I restanti due terzi di *Ikiru* narrano il funerale del burocrate, nel corso del quale ciascuno dei partecipanti ricorda la vita del defunto dal suo punto di vista. Fra tante versioni della stessa vita (una reminiscenza dei racconti contrastanti di *Rashomon*) ci sono quelle del figlio, della nuora, del medico, della giovane impiegata, di altri colleghi, ed infine quelle delle madri che aveva richiesto il campo da gioco.

Ho fatto un così lungo riassunto di un film che non ho visto, perché esso mi sembra possedere al massimo grado quell'elemento che impedirà al mondo di dimenticare l'opera di Kurosawa: la pietà e l'umanità. È questo che distingue l'opera del regista di cui parliamo dalla produzione, sia pure brillante ed intelligente, del suo paese, e dalla maggior parte della produzione mondiale. In molti paesi esistono registi che producono film simili a quelli di Kurosawa, e siamo soliti raggruppare questi creatori sotto l'etichetta del neo-realismo. Tale definizione non soddisfa né per l'opera di un De Sica, né per quella dello stesso Kurosawa. Entrambi vedono il loro mondo da un punto di vista soggettivo troppo chiaramente delineato per conformarsi a qualsiasi "scuola", ed hanno ambedue stabilito precise forme artistiche per raccogliere le loro

opinioni sul mondo. Esiste un'espressione giapponese, *Ukiyoe* (ovvero *rappresentazione del mondo fluttuante*) che comprende sia la stampa a colori sia il film naturalista, e che si avvicina alla mèta conscia di Kurosawa.

Ikiru ha ora una probabilità altrettanto scarsa di raggiungere un pubblico straniero di quanto ne aveva *Yoidore Tenshi*. E Kurosawa, d'altra parte, si è tanto reso conto del fatto che è stato il sapore esotico a fornire a *Rashomon* il passaporto per tutto il mondo, che da un anno egli sta lavorando ad un'altra opera destinata a tale mondo. Questa volta, però, l'effetto è voluto, e il fatto che una casa giapponese gli permetta una nuova "stravaganza" rievocativa è indicativo della posizione di Kurosawa dopo *Rashomon*. Il nuovo film ha per titolo *Shichi nin no Samurai* ("I sette samurai"), ma non è tratto dalla letteratura o dal teatro giapponese: è basato su uno spunto originale, ambientato in un'età remota. Sette samurai, liberi da ogni legame di signoria, si offrono di riparare le ingiustizie fatte ai contadini ed ai poveri. Questo può davvero essere il più coraggioso sforzo di Kurosawa; la fusione della forza morale dei suoi film sociali con la bellezza esteriore che egli ed i suoi collaboratori profondono a piene mani sul passato giapponese. Il regista-scrittore, addestrato come pittore, dovrebbe mostrare in questo film il suo più abbagliante "stile giapponese".

Che egli consideri il nuovo lavoro come un importante passo della sua crescita artistica lo dimostra l'impiego dei suoi attori preferiti. Sia Shimura sia Mifune (3) sono fra gli interpreti di *Shichi nin no Samurai*, anche se la loro parte non sia importante. Kurosawa ha completamente bandito il divismo, ad analogia di quanto avviene nelle buone compagnie teatrali "di repertorio" in cui ogni componente viene affinato dalla varietà ed importanza dei ruoli. Da quando ha formato questo complesso fisso, Kurosawa se ne è staccato in un solo film, *Subarashiki Nichiyobi*, benché gli sia sempre piaciuto alternare ai volti nuovi quelli dei suoi attori fidati. Lo stesso operatore fa parte del suo *entourage* fisso, e soltanto in *Rashomon* Kurosawa impiegò un operatore della Daiei, particolarmente dotato per la ripresa brillante, alla Sternberg. E se ciò servì ad allargare la varietà fotografica solitamente usata da Kurosawa, offrì anche il fianco alle critiche dei competenti giapponesi circa lo "stile europeo". Non si riscontra in *Ikiru* (e neppure in *Subarashiki Nichiyobi*) quell'atmosfera di violenza purificatrice che trova posto in tutte le maggiori opere di Kurosawa. Cito, fra le tante, la scena del conflitto fra gli studenti e la polizia in *Waga Seishun ni Kun Nashi*, oppure il duello di *Yoidore Tenshi* o la lotta nella palude di *Nora Inu* (ad un certo punto sia i poliziotti sia i banditi sono talmente esausti che non ce la fanno a continuare a combattere!), e le svariate versioni del rapimento e del duello di *Rashomon*. Soltanto dopo tale esplosione di violenza sembrava possibile un pieno soddisfacimento estetico del regista e del pubblico. Avevo anzi finito per convincermi che tale elemento facesse parte del Giappone di Kurosawa. La mancanza di un episodio del genere in *Ikiru* dimostra in Kurosawa un mutamento di idee e di indirizzo nei confronti del cinema (4).

(1) Uno dei primi soggetti di Kurosawa, quello che concluse il suo noviziato cinematografico, fu un film scientifico, *Uki* ("La neve").

(2) *Rashomon* tuttavia non è stato il primo film di Kurosawa ambientato nel lontano passato. Subito prima di *Rashomon* era comparso un adattamento di una commedia Kabuchi, *Tora no o o Fumu-otoko-tachi* ("Gli uomini che pestarono la coda della tigre", 1951). Questo film, però, non fu distribuito che dopo il successo straniero di *Rashomon*, e l'attonita casa produttrice basò la sua propaganda sullo slogan «Un film dell'autore di *Rashomon*».

(3) Shimura ebbe la parte del professore in *Waga Seishun ni Kun Nashi*, del medico in *Yoidore Tenshi*, dell'investigatore anziano di *Nora Inu*, dell'avvocato corrotto di *Shubun*, del taglialegna di *Rashomon* e del moribondo di *Ikiru*. Mifune ha interpretato il gangster tizio di *Yoidore Tenshi*, il "jeune homme noble" di *Shizukanaru Ketto*, il detective novellino del *Nora Inu*, ed il bandito di *Rashomon*. Entrambi presero parte all'*Idiota*, nel quale l'equivalente giapponese del Principe Mishkin fu reso da Mori, il samurai di *Rashomon*.

(4) In aggiunta ai sei film di Kurosawa che ho visto, il materiale per questo articolo è stato tratto da periodici giapponesi (specialmente dal *Kinema Jumbo*) raccolti da Harold Leonard, e da un'intervista concessa da Kurosawa a Ray Falk e pubblicata sul *New York Times* (6 gennaio 1952). Materiale ed aiuto è stato anche fornito dalla *Japan Society Inc.*

Som i drömmar (Come in sogno), che rappresenta la Svezia alla Mostra del Cinema di Venezia 1954, è una creazione pittorica unica, basata sulla poesia surrealista ed ispirata dal sole, dal vento e dal mare. Poema lirico composto da giovani, esso è il primo film sperimentale che sia stato distribuito commercialmente in Svezia.

Carl Gylleberg, autore del film, è un uomo di 30 anni che, valendosi di una vecchia macchina da presa muta, di una canoa e di una squadra di giovani al di sotto dei venti anni, nel corso di alcuni mesi estivi nell'arcipelago di Stoccolma ha realizzato una versione moderna del mito di Prometeo. Seguendo il tema fondamentale del mito egli presenta l'antico dramma in un'atmosfera solitaria, dove la spiaggia è la frontiera avanzata contro un mare di eterni problemi.

L'uomo non c'era ancora — dice il mito —, esistevano solo il cielo e la terra, quando Prometeo, figlio del Dio, giunse sulla terra e creò

“ Som i drömmar „ opera prima di un regista trentenne, Carl Gylleberg, realizzata con criteri sperimentali, vuol fornire una versione moderna del mito di Prometeo. Sarà, questo, l'unico film svedese presente a Venezia.

con la creta i primi esseri umani; ma pur vedendo essi non vedevano, udendo non udivano, camminavano *come in sogno*. Per rendere perfetta la loro vita Prometeo rubò agli Dei, che lo punirono inchiodandolo ad una roccia.

Lontano sul mare, dove il cielo e la terra si incontrano, è il faro Occhio di Dio. Esso parla ai giovani ascoltatori della creazione del passato, instilla l'amore del giorno e con la chiaroveggenza dell'eterna verità profetizza la morte di domani. Durante le brevi vacanze estive alcuni giovani con gli occhi del tempo nuovo cercano la verità che è nascosta nell'ombra del faro.

Ma — domanda Carl Gylleberg — dove comincia la realtà e dove finisce il mito? Forse, come Prometeo, alcuni di noi sono dei in forma umana e forse ogni cosa è fuori del tempo come il mito e può accadere nel presente — proprio in mezzo a noi.

Il film rappresenta il tentativo dell'uomo per infrangere i propri limiti e realizzare le proprie possibilità. L'Uomo fallisce ed è costretto ad ammettere la sua incapacità ad “ essere come gli Dei ”

Il travestimento letterario può confondere lo spettatore, ma per godere il film non è necessario capire il simbolismo talvolta iperbolico e le astruse metafore surrealistiche. Esso affascina per mezzo del suo alto valore estetico e della sua pura poesia.



Un'inquadratura di *Som i drömmar* di Carl Gylleberg, film presentato dalla Svezia

LA SVEZIA ALLA MOSTRA

ADOLESCENZA LIRICA IN UN FILM SURREALISTICO

Carl Gylleberg non aveva un vero scenario. Non ci furono scene elaborate o provate nei loro particolari. Egli lavorò improvvisando, in collaborazione con i men che ventenni, nessuno dei quali era attore professionista, e si valse consapevolmente dei capricci della gioventù e della Natura.

Il suo scenario, che consisteva di figure, curve e schizzi, avrebbe sconcertato degli esperti uomini di cinema. Ma ostinatamente e logicamente egli seguì le sue linee e le sue curve e

ne ricavò composizioni artistiche pittoriche, legate dalla musica di Sibelius, Rachmaninov e Bartok.

Carl Gylleberg è un ardente assertore del linguaggio espressivo metaforico. Antico studente presso la Scuola Tecnica Superiore di Stoccolma, egli è tanto un tecnico quanto un creatore di film, un pittore ed uno scultore. Tre suoi cortometraggi, che hanno richiamato viva attenzione, sono già stati presentati a Parigi.



(Sopra e sotto) Altre tre inquadrature del film di Gylleberg, che ha esordito con *Som i drömmar* nel campo del film a lungometraggio.

Som i drömmar, il suo primo film a lungo metraggio, è qualcosa di insolito e nuovo, qualcosa in cui e per cui dei giovani hanno creduto ed osato. Esso ha la freschezza e baldanza della gioventù, ha bellezza poetica e ricchezza di fantasia. Stimolante ed onesto, questo film è anzitutto una promessa per il futuro.

MARINA CHRISTINA MOLANDER

Nel mese di settembre CINEMA pubblicherà un solo fascicolo di 64 pagine che verrà messo in vendita verso il 20 del mese al prezzo di L. 200.

Questo fascicolo doppio sarà dedicato prevalentemente alla Mostra di Venezia con un vasto resoconto critico, interviste, cronache, ecc.

Esso conterrà anche un ampio saggio di Georges Sadoul sul Festival di Karlovy Vary e un intervento di Jacques Flaud, direttore generale della Cinematografia francese, sul problema dei Festival, pervenutici troppo tardi per poter essere pubblicati su questo numero, un importante articolo di Lo Duca sulle prospettive del cinema 1954, il seguito di "Moraldo va in città,, e delle varie inchieste, ecc., ecc.



Alla Mostra cinematografica di Venezia del 1934 feci solo una breve scappata, ma seguii per intero quella del 1935 e le altre che vennero dopo, fino al 1939. La prima volta presi alloggio in una pensioncina sul viale Maria Elisabetta, al Lido. Spendevo 25 lire al giorno per la pensione completa. Metto in rilievo questo dato perché allora la stampa non poteva contare sull'ospitalità totale o parziale della Mostra (l'uso venne in seguito). Bisognava fare i conti con le proprie tasche e con le tiratissime borse degli amministratori dei giornali i quali tuttavia non osavano fare a meno di quella spesa perché c'era l'ordine "dall'alto" di dare risalto alla Manifestazione. I giornalisti invitati e sollecitati dalla Mostra erano pochissimi, meno delle dita di una mano. Erano quelli dei giornali più quotati; e, avendo partecipato, nel 1932, alla Manifestazione inaugurale, a loro la Direzione ricorreva per pareri e consigli. Costituivano essi, *ante litteram*, una non codificata Sottocommissione di esperti. Del resto, a conclusione della prima Mostra, il Conte Volpi aveva riunito a banchetto i giornalisti per sentire le loro critiche e le loro proposte. Come ha ricordato Flavia Paulon nel volume "Venti anni di cinema a Venezia", si trattò di una "conversazione consultiva" da cui emerse la possibilità dello sviluppo che in seguito si attuò.

Nel 1935 avevo ventidue anni. In seno all'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa lavoravo con Corrado Pavolini e Rudolf Arnheim alla redazione di quell'Enciclopedia cinematografica che doveva essere pubblicata da Hoepli e che, per un complesso di circostanze, non vide mai la luce. (Gianni Puccini e io eravamo i "pivelli" del gruppo). Tuttavia, a Venezia, non essendo stato presente alla Mostra del 1932, mi sentivo un novellino. Filippo Sacchi, Mario Gromo, Sandro De Feo si degnavano di scambiare con me qualche impressione, ma senza troppa confidenza, almeno così mi pareva. Amici, invece, diventammo subito con Adolfo Franci, Achille Vesce, Dino Falconi, G. V. Sampieri e B. L. Randone. Ricordo i rimproveri di Franci quando si giocava a *poker*, mi diceva che ero troppo avventato.

Povero Franci! Se n'è andato quest'inverno con la sua bontà, il suo distacco, il suo raffinato gusto di scrittore che si rifletteva tutto in una scrittura ferma e chiara, ordinata in cartelline che avevano margini precisi e proporzionati come in una composizione tipografica di grande stampatore. E quanti, come lui, non rivedremo mai più a Venezia: Eugenio Giovannetti che dava un'ala lirica alle critiche inviate al "Giornale d'Italia"; Achille Vesce, del "Mattino", quieto e sorridente; Corrado d'Errico che, prima di passare alla regia, veniva alla Mostra per la "Tribuna"; Mario Meneghini il quale portava fra noi la severa opinione dell'"Osservatore romano". Infine, Francesco Pasinetti che, veneziano, a Venezia aveva la sua dimora abituale. Pasinetti era un pochino più anziano dei novellini come me e, poiché era di casa, costituiva nell'ambiente della Mostra il nostro punto di riferimento più sicuro.

In complesso c'era un buon affiatamento, forse perché non eravamo molti e tut-



Da Sesto continente, il documentario a lungometraggio e a colori di Folco Quilici, che verrà presentato a Venezia.

CRITICI D'ANTEGUERRA AL LIDO

to era concentrato: l'albergo Excelsior era, nel medesimo tempo, quartier generale e sala di proiezione; perfino il Casinò si trovava all'Excelsior.

I giovani rispettavano gli anziani (d'età o di carriera) e tutti rispettavano il cinema che la Mostra del 1932 — era stato scritto da un giornale francese — aveva consacrato ufficialmente arte dei tempi moderni. L'avvento del sonoro era relativamente recente e Gromo, nel 1934, rilevò con soddisfazione il rigore creativo che faceva dell'*Uomo di Aran* un film quasi muto. Ma già il colore bussava alla porta. Tutti d'accordo definimmo quella del 1935 la Mostra del colore. Dopo la proiezione di *Becky Sharp*, Filippo Sacchi scrisse: "Senza saperlo il pubblico del Lido ieri sera ha votato. Il referendum era questo: colore no, colore sí? Il pubblico ha risposto: colore sí".

Il momento metteva dunque nelle nostre discussioni e nei naturali contrasti il piacere del nuovo, il gusto della scoperta. Nel 1937, *La grande illusione* di Renoir fu il primo, vero, grande motivo di divisione fra chi per intransigenza politica lo condannò come corrosiva propaganda disfattista di sinistra, e chi, rifugiando da questa intransigenza e da questa posizione, volle fare intendere con un

esame sereno, ma con le necessarie cautele, l'importanza e la vitalità dell'opera.

Quell'anno fu inaugurato il palazzo del Cinema e il numero dei giornalisti, italiani e stranieri, aumentò in modo considerevole. Aumentò ancora l'anno seguente, l'anno che è rimasto nella storia della Mostra come quello in cui la Giuria internazionale, per non scontentare nessuno, distribuì 37 premi fra i 48 film partecipanti, riservando la parte del leone ai paesi dell'Asse. La prima idea del Festival di Cannes nacque da questo errore.

Ma ormai il mondo scivolava verso la guerra, fatalmente, senza una vera volontà di trattenersi. E, nel 1939, i giornalisti pensarono più agli avvenimenti internazionali che ai film che continuavano a sgranarsi sullo schermo del Lido. Per quanto mi riguarda, chiamato alle armi, partii, direttamente da Venezia, per andare a vestire il grigioverde. Sulla spiaggia, Ciano rassicurava le belle signore impaurite dagli avvenimenti dicendo che il pericolo della guerra era smentito dalla sua presenza a Venezia. Ma, portandomi nella notte verso la stazione, il vaporino scivolava in mezzo a una Venezia senza luci.

DOMENICO MECCOLI

PRO MEMORIA PER VENEZIA

Venezia, nel periodo della kermesse cinematografica, non l'ho mai veduta, nemmeno negli anni in cui un impegno diretto, un impegno di lavoro, mi legava non solo ai problemi più vivi del cinema, ma anche alle sue manifestazioni ufficiali.

I redattori di *Cinema* restavano a Roma: erano gli altri ad andare a Venezia: i critici qualificati, gli inviati speciali, i giornalisti mondani: tutti, tranne noi che avevamo il compito di raccogliere e organizzare il "materiale" perché il "numero" uscisse puntualmente.

Ma, infine, a pensarci bene, cosa avremmo avuto da fare noi a Venezia, se il nostro impegno riguardava un campo particolare, un aspetto specifico del problema cinema, che si sarebbe smarrito facilmente nella clamorosa fiera della ufficialità? A Venezia, a pensarci bene, non v'è posto abbastanza appartato, abbastanza tranquillo, abbastanza silenzioso per gli studiosi di particolari problemi del cinema. E un film che t'interessa, se vuoi assaporarlo e studiarlo fino in fondo, devi andarlo a pescare in un cinematografo di periferia, dove nessuno s'avvede del quadernetto di appunti che hai tra le mani.

Perciò, chiunque covasse dentro di sé il tarlo di problemi troppo particolari, chiunque si sentisse un patito del cinema come arte, specie chi fosse caparbiamente votato a indagare i termini più propriamente figurativi del linguaggio cinematografico, era naturale che rimanesse lontano dalle mondanità e dalle vanità di Venezia.

Per questo, ovviamente, anche il "colore" come problema di vivo e peculiare interesse è rimasto fuori dell'uscio, ai margini della festa veneziana.

Per questo si parlò di tutto ciò che avvenne e si disse e si vide a Venezia, al Lido, al Florian, sotto le Procuratie, si parlò, poniamo, fin delle scarpe di coppale del claudicante ministro Goebbels, ma si usarono avarissime stille d'inchiostro per taluni problemi del cinema.

Forse qualcuno ebbe anche un pensiero commemorativo per il "colore", e ne tracciò breve elogio o affettuoso ricordo, un po' come usa nelle ricorrenze luttuose; ma tra i ricordi delle mie letture non restò nulla che riguardasse una nota impegnativa sul "colore" a Venezia. O forse alla mia memoria piace seguire un suo itinerario particolare, un itinerario un po' tra il patetico e il comodo, al punto che si rifiuta anche di documentarsi (e mi basterebbe sfogliare solo la raccolta del vecchio *Cinema*) sulle pagine di quelle riviste che celebrarono in tutti i toni i fasti della Mostra cinematografica veneziana.

Perciò, da questa compiacente fiducia accordata alla memoria, ricavo indicazioni che mi piace ritenere fondate: come que-

sta, ad esempio, che al "colore" non fu mai dato, a Venezia, il credito che merita. Ma forse, in questo, la colpa non va tutta alla mondanità delle manifestazioni veneziane; forse fino a ieri, e potremmo dire fino a oggi, furono pochi a credere (e noi fummo tra gli increduli) al destino felice del colore nel cinema. Per questo anche, crediamo, a Venezia si preferirono altre avventure alla avventura del "colore"; si preferì l'alea di altri giudizi a un giudizio sul film a colori; si accordarono molti premi, ma nessun riconoscimento al film che meglio avesse risolto il problema del colore (perché, se la memoria non ci trae in inganno, a Venezia non furono mai in palio premi e riconoscimenti di nessun genere per i migliori film a colori).

E vogliamo anche credere che la cosa fosse prematura fino a ieri, dato il relativo sviluppo della cinematografia a colori. Ma, da oggi in poi, la situazione è mutata, e il colore va diventando, come dicemmo altra volta, un particolare accento del linguaggio

cinematografico, una parola stessa del film, un problema, insomma di primo piano, come la recitazione, la scenografia, il montaggio, ecc., un impegno non marginale e nemmeno soltanto complementare, ma essenziale.

E' tempo, dunque, che il "colore" abbia il ruolo che gli spetta nella manifestazione internazionale di Venezia, non tanto perché venga premiato chi, in questo campo, raggiunge risultati degni di rilievo, ma soprattutto perché l'impegno stesso del "colore" diventi oggetto di particolari attenzioni da parte delle case di produzione dei film, da parte dei registi, da parte di tutti coloro che, per un modo o per l'altro, hanno a cuore le sorti del cinema, e credono nel cinema come fatto d'arte.

Poiché l'avvenire più immediato del cinema è aperto verso il colore, è nel colore, ci sembra giusto che a Venezia sia aperta la strada a una emulazione che, avendo il crisma di ufficialità, dia i suoi frutti, quei frutti che comportano le iniziative a carattere ufficiale; e ciò anche se gli studiosi del problema "colore" continueranno a non andare a Venezia e si contenteranno di annotare le loro osservazioni e forse le loro teorie (chiusi nei cinema di infimo ordine) sui loro quadernetti, cui i comuni spettatori non daranno importanza alcuna.

DOMENICO PURIFICATO

UNA LETTERA DI SERGIO AMIDEI

GLI ALLUVIONATI DELL'EXCELSIOR

Caro De Sanctis,

lei mi domanda cosa io pensi dei festival cinematografici? Tutto il bene possibile: non ci sono mai stato!...

Le sembrerà strano, ma è così!...

E non saprei dirle il perché. Sarà forse perché nessuno mi ha mai invitato. Gli autori dei soggetti e delle sceneggiature contano così poco nella considerazione degli organizzatori, che nei programmi non ci sono nemmeno i loro nomi. (E il pubblico, si sa, vuol vedere gli interpreti). (I critici — il più delle volte — li ignorano), e allora perché invitarli?

Ad essere sincero sono stato l'estate scorsa al Lido, durante il Festival, ma per il Congresso della Federazione Internazionale degli autori cinematografici.

Che impressione ne ho avuta? ... Abbastanza sconcertante a dire il vero.

Ricordo il salone dell'Albergo Excelsior la mattina che sono arrivato. Dappertutto facce note, artisti, produttori, registi, critici; non li avevo mai visti così, tutti insieme. Se ne stavano sdraiati nei divani a chiacchierare in piccoli gruppi, c'era nell'aria un senso di noia e di attesa.

E non so perché — sarà stata l'architettura dell'albergo o gli abiti succinti o quel stare sdraiati sui divani e sulle poltrone o quel senso di noia e di attesa che c'era nell'aria — mi venne fatto di pensare a della gente che nella notte fosse sfuggita

ad un disastro, ad un incendio o ad una alluvione e che aspetta di essere portata via in un luogo sicuro e lontano.

Ricordo anche la presentazione di Anni facili: ma questo è un altro discorso che ci porterebbe lontano e fuori del tema che lei mi ha proposto.

Ma, e i festival di San Paolo e di Mar del Plata? — dirà lei. A quelli c'è andato! e so che le sono piaciuti tanto che invece di quindici giorni c'è rimasto tre mesi.

E' vero! Devo all'aver partecipato a quei festival un meraviglioso viaggio in Sud America.

Dunque — dirà lei — i festival cinematografici hanno dei lati positivi!

Certo, soprattutto per quelli che vengono da lontano e che forse se non ci fossero i festival non si muoverebbero da casa loro, e questo andare, vedere, conoscere è un fatto positivo.

Io per esempio son tornato dall'America del Sud con una gran voglia di tornarci e cerco di convincere registi e produttori a venire con me. Sono certo che il cinema italiano laggiù può trovare nuove fonti di ispirazione e di lavoro.

Ma questo è un argomento che merita una prossima lettera e molto lunga, tanto l'argomento mi è caro.

Cordiali saluti suo

SERGIO AMIDEI

Al momento in cui la nostra rivista va in macchina l'elenco definitivo e completo dei film che verranno presentati alla XV Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia non è stato ancora reso noto. Diamo qui l'elenco dei film iscritti fino a tale momento:

ARGENTINA

El Guacho di Lucas Demare; *La quintala* di Hugo De Carril.

AUSTRIA

Punktchen und Anton.

FINLANDIA

Morssiuseppele (La ghirlanda delle spose).

FRANCIA

Touchez pas au grisbi di Jacques Becker.

GERMANIA OCCIDENTALE

Königliche Hoheit (Altezza Reale) di Harald Braun.

GIAPPONE

Osaka no Yado (Albergo ad Osaka) di Heinosuke Gosho; *Sansho Dayu* (Il demone dell'oro) di Kenji Mizoguchi; *Shichi nin no Samurai* (I sette Samurai) di Akira Kurosawa.

GRAN BRETAGNA

Father Brown di Robert Hamer.

INDIA

Surang (Esplosione) di V. Shantaram.

ITALIA

La strada di Federico Fellini; *La romana* di Luigi Zampa; *Senso* di Luchino Visconti (segnalato); *Sesto continente* di Folco Quilici (segnalato); *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani (invitato).

MESSICO

El rio y la muerte di Luis Buñuel; *La rebellion de los colgados* (La rivolta degli impiccati) di Crevenna; *Robinson Crusoe* di Luis Buñuel (fuori concorso).

SPAGNA

Felices Pascuas di J. A. Bardem.

SVEZIA

Som i drömmar (Come in sogno) di Carl Gylleberg.

USA

Three Coins in the Fountain di Jean Negulesco; *On the Waterfront* di Elia Kazan; *The Caine Mutiny* di Edward Dmytryk; *Executive Suite* di Robert Wise; *Rear Window* di Alfred Hitchcock.

Alcune nazioni dell'Europa Orientale (Bulgaria, Polonia, Ungheria) avevano



Dan O'Herlihy in *Robinson Crusoe* di Luis Buñuel.

IL PROGRAMMA DELLA XV MOSTRA

notificato loro film, ma hanno sospeso la propria partecipazione, uniformandosi alla decisione dell'URSS di non partecipare alla Mostra di Venezia.

Nel corso della manifestazione veneziana verrà presentata, a cura della Cineteca Tedesca, una rassegna retrospettiva del cinema di quel paese. Essa comprenderà:

un frammento di *Carmen* (1918) e *Die Puppe* (1922) di Lubitsch; *Der letzte Mann* (1924) di Murnau (copia integrale); *Orlacs Hände* (1924) di Wiene; *Der müde Tod* (1921) di Lang (copia integra-

le); *Menschen am Sonntag* (1929) di Siodmak (copia integrale); *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927) di Ruttmann; *Der Student von Prag* (1912) di Wegener e, probabilmente, *Die Büchse der Pandora* (1928) di Pabst.

La composizione della Giuria risulta come segue: Ignazio Silone, presidente; Mario Gromo, Filippo Sacchi, Pasquale Ojetti, Roger Manvell, Bengt Idestam-Almqvist, Carlos Fernandez Cuenca. E' tuttavia probabile che all'ultima ora a questi nomi altri due ne vengano aggiunti, uno italiano e uno straniero.

(A sinistra) Delia Scala e Jean Gabin in *Touchez pas au grisbi* di Jacques Becker (Francia). Una scena di *Sansho Dayu* di Mizoguchi (Giapp)





Altri film che vedremo a Venezia: (a sinistra, dall'alto in basso) Osaka no Yado di Heinosuke Gosho (Giappone), Alec Guinness in Father Brown di Robert Hamer (Gran Bretagna), Gina Lollobrigida e Franco Fabrizi in La romana di Luigi Zampa (Italia); (sopra) Susan Shentall e Laurence Harvey in Giulietta e Romeo di Renato Castellani (Italia); (sotto) ancora Gina Lollobrigida in La romana.



Mel Ferrer regista insoddisfatto

Non mi pareva una cosa importante, questa conferenza stampa. Non mi pareva una cosa importante perché già sapevo che la ridda delle donne giornaliste si sarebbe appropriata di Mel Ferrer, l'attore, e lo avrebbe riempito di domande sul sugo degli spaghetti, sulle donne italiane, sul suo flirt con Audrey Hepburn, e cose del genere — le domande di tipo mondano che si fanno agli attori, poiché non sanno rispondere ad altro; e ho sentito infatti fargli quelle stesse domande almeno tre volte in tre lingue diverse, da donne giornaliste; e sapevo che per compiacenza gli altri avrebbero lasciato fare, e si sarebbero contentati di quelle nozioni per il loro "pezzo". Non mi pareva dunque una cosa importante, questa conferenza stampa, poiché con l'attore, si attore cinematografico, ma anche regista, e attore di teatro, e di teatro pure regista, e scrittore — uomo di cultura, insomma, per quanto più possa esserlo un uomo immerso nella cultura dello spettacolo, Mel Ferrer, sarebbe stato più interessante, per una rivista di cultura cinematografica; un'intervista in privato, ove egli avesse potuto esporre con chiarezza le sue idee, col tempo di ripensare alle domande, e ripensare al senso delle risposte; insomma un'intervista con un uomo (americano, ma fuori dello standard americano) impegnato nel cinema con delle idee sul cinema. Poiché Ferrer è uomo di cinema non come attore. E se lo è anche come attore, non certamente nel senso consueto. Lo si sapeva già dalla sua biografia, lo so adesso, a posteriori, dopo che son riuscito a fargli poche domande d'un certo interesse, e lui ha potuto darmi poche e brevi risposte, d'un certo interesse: in fondo, un condensato di quello che avrebbe saputo e voluto dire in un'intervista più culturalistica, con parole più culturalistiche, con approfondimento.

Lo seguì nel primo tempo della conferenza stampa, alto senza dinoccolamenti, muoversi e parlare come un attore, ma anche con lo stile dell'uomo più profondo, senza vanità; e gli occhi gli sorridevano mentre rispondeva alle domande che gli facevan ripetere della sua vita quel che già si sarebbe potuto leggere su una biografia distribuita alla porta: vinse all'Università un premio per aver scritto un lavoro teatrale (meraviglia per la sua laurea — un ironico accenno ai nostri attori) e dopo quello si recò al Messico per scrivere un libro; esordì in teatro come ballerino — e ha ricordato subito la danza, rammentando il mestiere di torero come quello del ballerino, per parlare del film *The brave bulls* che ha interpretato appunto come torero; poi passò alla recitazione e alla regia teatrale, in prosa e anche nei famosi "musicals"; da questo alla regia cinematografica, e ancora alla recitazione teatrale, per poi entrare come protagonista sullo schermo.

Sorrideva con ironia amabile negli occhi, mentre ripeteva questi elementi; finché non riuscì a trarlo un attimo in disparte, con un pretesto, per chiedergli quel che pensa del personaggio che sta per interpretare, che è il personaggio di un prete nel film tratto da *La madre di Grazia Deledda* che dirigerà Monicelli, e per parlare del quale, più che di Ferrer, era stata convocata la conferenza stampa.

Rispose di essere sufficientemente soddisfatto di questo personaggio, ma che gli pare sia ancora un po' troppo tutto d'un pezzo, quasi una categoria umana, in freddezza di comportamento, e che manchi, in questa sua intelligenza, d'una parte d'umanità; per cui trovandosi ancora all'elaborazione pensa di poterli costruire attorno degli elementi maggiormente umani, delle sensibilità di ritorsione, delle paure, delle esitazioni: trova, in definitiva, essere questo prete più un concetto di prete che un vero prete, e sente il bisogno di farlo diventare più vivo. Può essere maggiormente interessante, questo discorso, nell'intendere Monicelli, il regista, dire, come disse a me pochi secondi più tardi, che a lui questo personaggio pare assai ben costruito, che, pur con l'intendimento di farne anche un simbolo di un carattere, è assai umano, in quanto anche convulso di agitazioni intime.

Nonostante l'apparenza, le due dichiarazioni non



(Sopra e sotto) Due inquadrature di *Proibito il film* di Mario Monicelli basato sul romanzo *La madre* di Grazia Deledda: nella foto sopra appare Mel Ferrer che ne è il protagonista.

discordano affatto. E' solo questione di una "lettura" della sceneggiatura, e di un pensiero e prepensamento della realizzazione; evidentemente elaborato in modo diverso. E c'è da tener presente che Ferrer è americano, non italiano, privo di conoscenza del cattolicesimo italiano, per cui tende a ricostruire su un termine di "umanità" forse un pochino schematica nel fatto della sua necessità elementi che invece a un italiano appaiono chiaramente umanissimi e di una annotazione particolareggiata sul personaggio. Tuttavia questo discorso dimostra l'intenzione concreta di un approfondimento.

Per cui questo discorso dette l'avvio a pochi, dicevo già, minuti di conversazione tra me e Ferrer, nei quali io ebbi modo di bersagliarlo di domande, e lui di bersagliarmi di risposte, d'ambidue le parti assai concise e veloci, sicché fu una sorta di mitragliamento di domande e risposte. Dal discorso del personaggio, approfondimento creativo del lato film, nacque il resto del dialogo. Alla prima domanda conseguente, evidentemente, la risposta di Ferrer: «Preferisce la recitazione o la regia?» ha risposto:

«La regia».

Alla domanda: «Perché preferisce la regia?» ha risposto:

«Perché l'attore è sempre un complemento all'idea creativa».

Alla domanda: «Perché allora lavora come attore?» ha risposto:

«Non sono contento dei film che ho fatto. Nessuno

di essi è un racconto che esuli, come completezza, dalla consueta produzione cinematografica».

Alla domanda: «Perciò lei pensa che un film debba essere più che un film?» ha risposto:

«Non capisco la domanda».

«Pensa che un film possa raggiungere risultati narrativi più complessi della superficiale narrazione in termini visivi, possa cioè essere anche un romanzo?».

«Può essere anche un romanzo. Vorrei raggiungere un risultato simile».

Alla domanda: «Dei film che ha interpretato, quali pensa si avvicinino di più alla sua concezione, cioè quali le piacciono di più in sé, non per la sua interpretazione?» ha risposto:

«Mi pare che *Lili* sia un film che non rientra nella normale produzione; mi piace. Ma tra tutti preferisco *The brave bulls*. (*The brave bulls* è un film di Robert Rossen, apparso in Italia col titolo *Fiesta d'amore* e di morte, che denuncia, pur con passione per esse, la violenza delle corride, e che non ha avuto punto successo commerciale perché buono).

Alla domanda: «E del suo lavoro di regista teatrale è contento?» ha risposto:

«Neppure di quello sono contento, nonostante il successo che tutte le cose che ho messo in scena hanno avuto. L'unica cosa che mi soddisfa un po' è la messa in scena teatrale del *Cirano di Bergerac*, che interpretò José Ferrer».

GIUSTO VITTORINI





(Sopra, a sinistra) Da I bambini di Hiroshima di Kaneto Shindo (Giappone). (A destra) Rosaura Revueltas premiata per l'interpretazione di Sale della terra di Herbert J. Biberman (USA). (In basso) Un'inquadratura di Il canto dei fiumi di Joris Ivens (Germania Orientale).

AL FESTIVAL DI KARLOVY VARY

La Giuria internazionale dell'ottavo Festival del Film, tenutosi nello scorso luglio a Karlovy Vary, Giuria presieduta dal prof. A. M. Brousil, rettore dell'Accademia di Arti Drammatiche, ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO: *Amici fedeli* (URSS) e, *ex-aequo*, *Sale della terra* (USA).

PREMIO DELLA PACE: Ernst Thälmann, figlio della sua classe (Germania Orientale) e, *ex-aequo*, *I bambini di Hiroshima* (Giappone).

PREMIO PER LA REGIA: Alberto Cavalcanti per *Il canto del mare* (Brasile).

PREMIO DELL'AMICIZIA FRA LE NAZIONI: *Per la pace e l'amicizia* (URSS, Romania), documentario sul Festival di Bucarest.

PREMIO DELLA LOTTA PER IL PROGRESSO SOCIALE: *Cellulosa* (Polonia) e, *ex-aequo*, *Due ettari di terra* (India).

PREMIO DEL LAVORO: *Per salvare quattordici vite* (Ungheria).

PREMIO DELLA LOTTA PER LA LIBERTA': *Eroi di settembre* (Bulgaria) e, *ex-aequo*, *La conquista di quota 270* (Cina).

PREMIO DELLA LOTTA PER UN MONDO MIGLIORE: *Il canto dei fiumi* (Germania Orientale), documentario lirico di Joris Ivens, realizzato per l'ultimo congresso della Federazione Sindacale Mondiale.

PREMIO DELLA LOTTA PER UN UOMO NUOVO: *Frona* (Cecoslovacchia).

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Rosaura Revueltas per *Sale della terra* (USA).

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Charles Vanel per *Il caso Maurizius* (Francia).

PREMIO PER LA FOTOGRAFIA:

Erich Blomberg per *La renna bianca* (Finlandia).

MENZIONI ONOREVOLI: Satoru Yamamura, regista di *I pescatori di gamberi* (Giappone) e Basuki Effendi per *Il ritorno* (Indonesia).

PREMIO DEL FILM EDUCATIVO: *La scuola del coraggio* (URSS).

PREMIO DEL FILM STORICO: *La Repubblica dei consigli d'Ungheria* (Ungheria), documentario.

PREMIO DEL FILM BIOGRAFICO: *Julius Fucik* (Cecoslovacchia), documentario.

PREMIO DEL FILM MUSICALE: *Liang Cian-Po e Ciu Yung-Tei* (Cina).

PREMIO DELLA COMMEDIA CINEMATOGRAFICA: *Il circo darà spettacolo* (Cecoslovacchia).

PREMIO DEL FILM DOCUMENTARIO: *Lev Nicolaievich Tolstoj* (URSS).

PREMIO DEL FILM DI CORTOMETRAGGIO: *I primitivi fiamminghi* (Belgio), *La primavera senza sole* (Austria), *Una tempesta di neve* (Romania).

PREMIO DEL FILM DI REPORTAGE: *Il 1° maggio a Tokio* (Giappone).

PREMIO DEL FILM ISTRUTTIVO: *Aquarium* (Ungheria).

PREMIO DEL FILM DI PUPAZZI: *Le avventure del bravo soldato Schweik* (Cecoslovacchia).

PREMIO DEL DISEGNO ANIMATO: *Il capretto testardo* (Polonia).

PREMIO DEL FILM PER BAMBINI: *Nel sottobosco* (URSS), disegno animato.

MENZIONI ONOREVOLI SPECIALI: *I nipotini del trombettiere* (Romania), *Il campo incolto* (Cecoslovacchia), *Il Vietnam visto dall'artista Kobdzej* (Polonia), cortometraggio; *Cronaca di pace dalla Corea* (Corea del Nord); Charles Frend per la regia di *Il mare crudele* (Gran Bretagna); *Il canto dell'uomo* (Bulgaria); *La vita delle "cresserelles"*, film scientifico.

Il Comitato cecoslovacco dei difensori della Pace ha assegnato il suo premio a *Carico pericoloso*.



Quindici giorni



I FILM • I CORTOMETRAGGI

MISCELLANEA

Hugo Haas, attore-regista di origine cecoslovacca, predilige le biondine volgarucce e vistose. Nel 1951 fu la volta di Beverly Michaels, presentata in *La follia del silenzio* (*Pickup*), adesso, in *Confessioni di una ragazza* (*One Girl's Confession*, 1953) è il turno di Cleo Moore, già da lui diretta in *Strano fascino* (*Strange Fascination*, 1952). Si tratta di un tipo di beltà assai più comune e triviale rispetto alla Michaels, ma non si può negare alla Moore, che, come attrice, è abbastanza diligente, di possedere, nel caso specifico, il *physique du rôle*. Ché la protagonista del film è una cameriera di bar la quale, rubati 25.000 dollari al suo padrone ed occultatili, subisce con tranquillità un periodo di prigionia, con la prospettiva di godersi poi il maltolto. Scarcerata, trova nuovo impiego in un altro bar, il cui proprietario, che è attratto dalle sue curve, perde una sera al gioco ogni proprio bene e qualcosa di più. La ragazza gli offre la cifra di cui necessita per non finire in galera purché egli si rechi a dissotterrare il tesoro. L'uomo accetta, ma non trova la preziosa cassetta e, credendosi beffato, scaccia la cameriera. La quale, vedendo poi che l'ex-principale di punto in bianco passa a vita lussuosa, si convince di essere stata da lui frodata (in realtà egli ha avuto un colpo di fortuna al tavolo da gioco) e lo colpisce con una bottiglia. Convinta di averlo ucciso, va a costituirsi, non senza aver abbandonato la famosa cassetta (che frattanto era riuscita a trovare) presso un convento di monache. Quando si viene a scoprire che il neomilionario aveva subito una semplice contusione è troppo tardi: i 25.000 dollari sono ormai sfumati. Questa soluzione potrebbe assumere un sapore beffardamente houstoniano (il tesoro, il benessere a portata di mano, che svaniscono per colpa di una fatalità), se il film non si chiudesse, convenzionalmente, con l'accettazione, da parte della ragazza, della modesta felicità che le offre un bel pescatore. Haas non ha nascosto qualche ambizione e qualche sporadica finezza psicologica, nel tratteggiare una non del tutto solita figura di donna fredda, interessata, provocante ma per nulla disposta a cedere agli uomini senza prima aver fatto ogni proprio calcolo. Gli è mancata una più precisa capacità di scavo psicologico, una più spiccata attitudine alla pittura ambientale, una più sorvegliata cura del racconto, qua e là improbabile. Nei panni del proprietario di bar privo di scrupoli, putaniere e giocatore accanito Haas attore ha fornito una nuova caratterizzazione pregevole.

S.O.S. Scotland Yard (*High Treason*, 1951) di Roy Boulting è un racconto poliziesco, contraddistinto da quella dignità di fattura, da quel gradevole sapore ambientale, che siamo soliti individuare nei film britannici. Peccato però che la correttezza del regista e la realistica precisione di un omogeneo gruppo di interpreti non valgano a riscattare l'assurdità della storia che, dopo un avvio accettabile nella sua presentazione dei personaggi e del clima, sfocia in sviluppi degni di un romanzo di fantascienza. Si tratta nientemeno che dell'operazione svolta dalla polizia inglese per sventare un organizzatissimo piano di un partito (evidentemente quello comunista), inteso a far saltare contemporaneamente tutte le centrali elettriche del paese, pre-

ludio alla conquista armata del potere, destinato a cadere tra le mani di un raffinato e losco membro della Camera dei Comuni. A parte la spregiudicatezza di quest'ultimo particolare, viene da domandarsi come gli autori del film (lo scenario è opera dello stesso Boulting e di Frank Harvey) abbiano pensato di poter far credere che il partito comunista possieda una così capillare e perfezionata organizzazione criminale in un paese dove il suo peso politico è tanto limitato.

Per Margherita Gautier corrono tempi decisamente duri. Dopo la sua discutibile "attualizzazione" in *Traviata '53* (1953) di Vittorio Cottafavi, dopo la sua revisione in chiave esistenzialistica arrischiata da Carlo Terron, ecco questo *La dame aux camélias* (*La signora delle camelie*, 1953) di Raymond Bernard, dove il celebre testo di Alessandro Dumas figlio viene sottoposto ad un singolare trattamento, tutt'altro che scevro di familiarità discutibili (vedi il dialogo che pure è firmato da un Natan-son) e addirittura da scivolote nel farsesco (vedi, per esempio, la sorprendente assegnazione del personaggio di Varville al pupazzettistico Jean Parédès). I termini del sacrificio di Margherita vengono modificati, in seguito alle alterazioni apportate alla figura del padre Duval, fatto discendere dal suo "pedestallo" di integrità ed impersonato da un Gino Cervi assai buffo e poco persuaso. Non manca neppure una notte supplementare trascorsa da Armando con Margherita, per cui il famoso lancio del denaro avviene in circostanze assai diverse, e precisamente in camera da letto anzi che in un salone mondano. La fattura del film, ad onta dello sforzo scenografico e degli squisiti costumi indossati dalla protagonista, è men che mediocre, anche a causa di uno sbavatissimo "geva-color", esasperantemente violaceo. I due amanti sono Roland Alexandre, più bello che convincente e Micheline Presle, che supera la prova con una delicata sincerità di slanci romantici, sorvegliati da una moderna sensibilità.

Sacha Guitry non si è assegnato, una volta tanto, un personaggio in *Ho ucciso mia moglie* (*La poison*, 1951), ma non per questo ha rinunciato a mettersi in mostra: a tale scopo egli ha escogitato una presentazione dei collaboratori del film, nella quale ha agio di sfoggiare alcune *boutades*, secondo il suo consueto stile, spiritosamente superficiale. L'ambientazione del racconto e la tipologia dei personaggi non sono quelle salottiere, care a questo autore; si appaiono, caso mai, a certo gusto alla Pagnol. Siamo infatti in provincia ed il protagonista è un poveraccio, afflitto da una moglie insopportabile, il quale decide di eliminarla e, prima di far ciò, si reca da un avvocato, specializzato nel far assolvere gli assassini, allo scopo di ottenere da lui preziose indicazioni sul miglior modo per compiere il delitto con garanzie di immunità (al fine di riuscire nel suo intento egli finge di averlo già commesso). Le complicazioni nascono allorché l'avvocato, già messo in difficoltà da una sorta di apologia dell'assassinio da lui tenuta alla radio, si accorgerà del tiro che gli è stato giocato dal suo cliente provinciale. Il quale non mancherà di sfoggiare al processo una parlantina imprevedibilmente scaltra e di ottenere l'assoluzione. Sebbene la struttura del racconto sia meccanica ed elementare, l'esordio non manca di qualche umore nella descrizione dell'ambiente e

dei tipi, ma presto il mare delle parole che vogliono essere spiritose ad ogni costo, e talora in maniera un po' greve, non tarda a sommergere tutto, mentre Michel Simon, seppure saporoso ed eloquente nella sua mimica, cede sempre più, con il progredire della storia, alle tentazioni di un istrionismo che la frequenza dei primi piani denuncia implacabilmente.

GIULIO CESARE CASTELLO

N. N. Sorvegliata speciale (*The Company She Keeps*, 1950) di John Cromwell può considerarsi l'ideale proseguimento di *Prima colpa* (*Caged*, 1950) dello stesso regista. Il film prende infatti in esame il caso di una ragazza che sta per essere dimessa, in libertà provvisoria, dal carcere prima ancora che abbia scontata interamente la pena, ed assegnata alla sorveglianza di una assistente sociale. Essa, che durante il periodo di detenzione aveva sempre mantenuto un contegno irreprensibile, non appena tornata all'aria libera si mette subito nei pasticci. Non solo favorendo un'altra "sorvegliata speciale" che sottrae stupefacenti dal magazzino dell'ospedale in cui lavorano entrambe, ma immischiandosi, sulle prime per pura cattiveria, nelle faccende amorose della sua sorvegliante. La ragazza, dopo averle rubato il fidanzato, ricorre a lei perché interceda presso l'autorità che deve concederle l'autorizzazione al matrimonio. Infine, dopo aver tentato di fuggire per sottrarsi alla vigilanza della sorvegliante che — secondo lei — l'avrebbe ostacolata nella sua richiesta matrimoniale, torna pentita e "pronta" ad una nuova vita.

Il raffronto con l'opera precedente di Cromwell depone a tutto favore di quella, in quanto (sia pur facendo astrazione dal fatto che in *Prima colpa* la fresca interpretazione di Eleanor Parker — premiata a Venezia per tale sua fatica — conferiva al film una sua autenticità), *N.N. Sorvegliata speciale* è lontana dall'aver la medesima finezza psicologica. Dalla trama, sommariamente tratteggiata, è facile desumere come del resto lo stesso soggetto sia impostato su scontati contrasti amorosi, i quali hanno ben poco a che fare con l'acuta indagine che Cromwell aveva allora condotto. Anche quei brani che più agevolmente si potrebbero collegare, e quindi confrontare, con *Prima colpa* denotano una sostanziale pochezza, dettata in parte dalla dozzinale esposizione, in parte dalla definizione del tutto esteriore di un "clima". Anche l'interpretazione della protagonista (Jane Greer) è nettamente al di sotto di quella della Parker e la sua debolezza è tanto più avvertita in quanto il raffronto si rende inevitabile.

Appuntamento col destino (*Turn the Key Softly*, 1953) di Jack Lee si basa sulla storia di tre donne che vengono dimesse dal carcere contemporaneamente e che, in quel loro primo giorno di libertà, decidono del loro avvenire. La prima, Monica (Yvonne Mitchell), finita in prigione pur di non tradire l'amante che l'aveva coinvolta in un furto, nonostante gli ottimi proponenti, cade nuovamente negli inganni dell'uomo e riesce a staccarsene solo a costo di un estremo sforzo di volontà. La seconda, Stella (Joan Collins), una mezza sgualdrinella abbagliata dal lusso e dominata da un irrefrenabile desiderio di "vivere", sta per tornare sulla vecchia strada, ma si riprende e sposa l'uomo che l'aveva attesa per mesi. La terza, la signora Quilliam (Kathleen Harrison), una vecchina dal volto

mite e simpatico, finisce tragicamente in un investimento stradale mentre sta cercando Johnny, un piccolo cane che le era rimasto quale unico affetto. Le tre storie, ad onta della debole e per altro alquanto prevedibile impostazione, danno vita ad un racconto pur sempre apprezzabile e per l'interpretazione misurata e sensibile (con l'unica eccezione dei toni troppo patetici della Harrison) e per l'accuratezza formale che ha il suo pezzo di bravura — pur se chiaramente orecchiato — nella lunga ed emozionante caccia finale che la Polizia inglese ingaggia, sui tetti, con David, l'ex amante di Monica.

Il destino colpisce due volte (*Lightning Strikes Twice*, 1951) coinvolge il nome, un tempo onorato, di King Vidor tra i numerosi scampoli estivi. Il fatto non è però fortuito in quanto questo film è di modestissima levatura pur se le ambizioni della regia (tutte espresse solamente a parole) non sono poche. L'esposizione è quanto mai anonima e la firma potrebbe essere quel-

perché renda inoffensivo l'ordigno. Quando l'azione volge ormai al termine un colpo di scena finale, ma del tutto previsto. Tetzlaff ha puntato ovviamente sulla "suspence", ma i risultati, proprio per le ragioni sopra dette, non sono assolutamente all'altezza di certe sue opere più meritevoli (*La finestra socchiusa* - *The Window*, 1949), a tecnica è comunque di buona fattura (la fotografia sopra tutto) ma naturalmente essa non è sufficiente a riscattare il film.

Per *Il marchio del cobra* (*Forbidden Cargo*, 1954) di Harold French si potrebbe ripetere quanto detto a proposito di *Appuntamento col destino*. Anche in questo caso ad una fattura tecnica abbastanza accurata (prescindiamo da certo fastidioso uso del "trasparente" e da un effettaccio finale realizzato in maniera inadeguata) e ad una interpretazione sempre controllata fa riscontro un soggetto alquanto discutibile. Sarebbe assurdo pretendere che in un racconto poliziesco tutti gli elementi rispon-

dovremmo allora citare quello della "caccia alla volpe" che la polizia inglese ingaggia con due dei rapinatori. Un inseguimento automobilistico condotto ad arte, nel quale i mezzi di Scotland Yard (i più svariati: dalla lussuosa automobile, alla utilitaria, al camioncino) si danno il cambio, lungo la strada, in modo da non destare alcun sospetto negli inseguiti. Per il resto si tratta di comune artigianato sostenuto da una interpretazione corretta e da una fattura abbastanza scrupolosa.

VICE

CONFESSIONI DI UNA RAGAZZA (*One Girl's Confession*) - regia: Hugo Haas - soggetto e sceneggiatura: Hugo Haas - fotografia: Paul Ivano - musica: Vaclav Divina - scenografia: Rudi Feld - interpreti: Cleo Moore, Hugo Haas, Glenn Langan, Ellen Stansbury, Anthony Jochim, Burt Mustin, Leonid Snegoff - produttore: Hugo Haas - produttore associato: Robert Erlik - produzione: Columbia, 1953.

S.O.S. SCOTLAND YARD! (*High Treason*) - regia: Roy Boulting - soggetto e sceneggiatura: Roy Boulting, Frank Harvey - fotografia: Gilbert Taylor - musica: John Addison - scenografia: Alec Vetchinsky - interpreti: Liam Redmond, Andre Morell, Anthony Bushell, Anthony Nichols, Mary Morris - produttore: Paul Soskin - produzione: Conqueror Film, 1951.

LA SIGNORA DELLE CAMELIE (*La Dame aux camelias*) - regia: Raymond Bernard - soggetto: Alessandro Dumas figlio - riduzione: Raymond Bernard, Jacques Natanson - dialoghi: Jacques Natanson - fotografia (gevacolor): Philippe Agostini - musica: Francis Lopez - scenografia: Léon Barsacq - costumi: Rosine Delamare - interpreti: Micheline Presle, Roland Alexandre, Gino Cervi, Alba Arnova, Mathilde Casadesus, Jacques Clancy, Jeanne Morlet, Henry Cremerieux, Maurice Escande, Jean Parédès - produzione: C.C.F.C. & Royalty Films Parigi-Lux Film Roma, 1953.

HO UCCISO MIA MOGLIE (*La Poison*) - regia: Sacha Guitry - soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Sacha Guitry - fotografia: Jean Bachelet - musica: Louiguy - scenografia: Robert Dumesnil - interpreti: Michel Simon, Jean Debucourt, Germaine Reuver, Jacques Varennes, Pauline Carton, Albert Duvalx - produttore: Paul Wagner - produzione: S.N.E.G., 1951.

N.N. SORVEGLIATA SPECIALE (*The Company She Keeps*) - regia: John Cromwell - soggetto e sceneggiatura: Ketti Frings - fotografia: Nick Musuraka - musica: Leigh Harline - scenografia: Albert S. D'Agostino - interpreti: Elizabeth Scott, Dennis O'Keefe, Jane Greer, Fay Baker, John Hoyt, James Bell, John Beddoe, Bert Freed, Irene Tedrow, Marjorie Wood - produttore: John Houseman - produzione: R.K.O. Radio Films, 1950.

APPUNTAMENTO COL DESTINO (*Turn the Key Softly*) - regia: Jack Lee - soggetto: dall'omonimo romanzo di John Brophy - sceneggiatura: Jack Lee, Maurice Cowan - fotografia: Geoffrey Unsworth - musica: Mischa Spoliansky - scenografia: John Ashton - interpreti: Yvonne Mitchell, Terence Morgan, Joan Collins, Kathleen Harrison - produttore: Maurice Cowan - produzione: Maurice Cowan, 1953.

IL DESTINO COLPISCE DUE VOLTE (*Lightning Strikes Twice*) - regia: King Vidor - soggetto: da un racconto di Margaret Echard - sceneggiatura: Leonore J. Coffee - fotografia: Sidney Hickox - musica: Max Steiner - scenografia: Bacon Douglas - interpreti: Ruth Roman, Richard Todd, Mercedes Mc Cambridge, Zachary Scott, Frank Conroy, Kathryn Givney - produttore: Henry Blanke - produzione: Warner Bros. Picture Inc., 1951.

TERRORE SUL TRENO (*Terror on the Train*) - regia: Ted Tetzlaff - soggetto e sceneggiatura: Kem Bennett - fotografia: Frederick A. Younger - musica: John Addison - scenografia: Cedric Gibbons - interpreti: Glenn Ford, Anne Vernon, Maurice Denham, Harcourt Williams, Victor Maddern, Harold Warrender, John Horsley - produttore: Richard Goldstone - produzione: M.G.M., 1953.

IL MARCHIO DEL COBRA (*Forbidden Cargo*) - regia: Harold French - scenario: Sydney Box - fotografia: Charles Pennington-Richards - musica: Lambert Williamson - scenografia: John Howell - interpreti: Nigel Patrick, Terence Morgan, Elizabeth Sellers, Jack Warner - produttore: Sydney Box - produzione: London Ind. Prod., 1954.

LA GANG DEI FALSARI (*The Diamond*) - regia: Montgomery Tully - soggetto: Maurice Pocter - sceneggiatura: John C. Higgins - fotografia: Arthur Grahame - musica: Mathias Seiber - scenografia: Denis Wricford - interpreti: Dennis O'Keefe, Margaret Sheridan, Philip Friend, Paul Hardtmuth, Coline Tapley, Gordon McLeod - produttore: Steven Pallos - produzione: United Artists-Gibraltar Films, 1954.



Jane Greer e Elizabeth Scott in *N.N. Sorvegliata speciale* di John Cromwell. (Nella grande foto di pag. 501 Micheline Presle in *La signora delle camelie* di Raymond Bernard).

la di un comunissimo mestierante di Hollywood. E' il caso di un presunto uxoricida che, salvato in extremis dalla sedia elettrica per la testimonianza "interessata" di un'amica innamorata di lui da lungo tempo, torna a casa e si risposa con un'attrice conosciuta casualmente. Il dramma scoppia repentinamente nella prima notte di nozze quando l'altra donna, che si confessa autrice del primo delitto, tenta di sopprimere anche la seconda moglie. Il soggetto è quanto mai balordo e sopra tutto facilmente prevedibile. L'insistito richiamo a tinte giallastre, complicate da voluti contrasti drammatici, non è che ciarpame di bassa lega. Inutile del resto insistere su questo ennesimo insuccesso di un regista che da tempo sta ormai percorrendo mestamente le tappe di un progressivo e sconsolante inaridimento.

Terrore sul treno (*Terror on the Train*, 1953) di Ted Tetzlaff sia per l'inconsueta durata (poco più di un'ora) sia per la natura del soggetto resta in definitiva un film mancato: come novella *thrilling* è troppo diluita e come racconto "normale" è troppo superficiale. Un dinamitardo ha posto un ordigno esplosivo su un convoglio ferroviario che trasporta un carico di mine marittime. La polizia scopre l'attentato casualmente e pertanto convoca un artificiere

dano ad una completa verosimiglianza, ciò non ostante taluni ingranaggi del meccanismo montato dallo scenarista Sydney Box sono troppo artificiosi e di conseguenza il racconto non si dipana con la dovuta scioltezza. La storia prende l'avvio dalle innocenti lamentele di una anziana zitella inglese preoccupata perché la quiete del Parco Nazionale Ornitologico viene periodicamente disturbata dalle visite di un mezzo anfibio della marina. La polizia organizza una stretta sorveglianza e scopre che le misteriose "visite" celano un grosso contrabbando di liquori. Dai liquori si passa poi agli stupefacenti. Il finale, come d'obbligo, è basato su un avvincente inseguimento automobilistico valorizzato in gran parte dallo scaltrito mestiere dell'operatore C. M. Pennington-Richards che quasi si compiace di brani notturni nei quali la fotografia viene abilmente dosata nei suoi suggestivi effetti chiaroscurali.

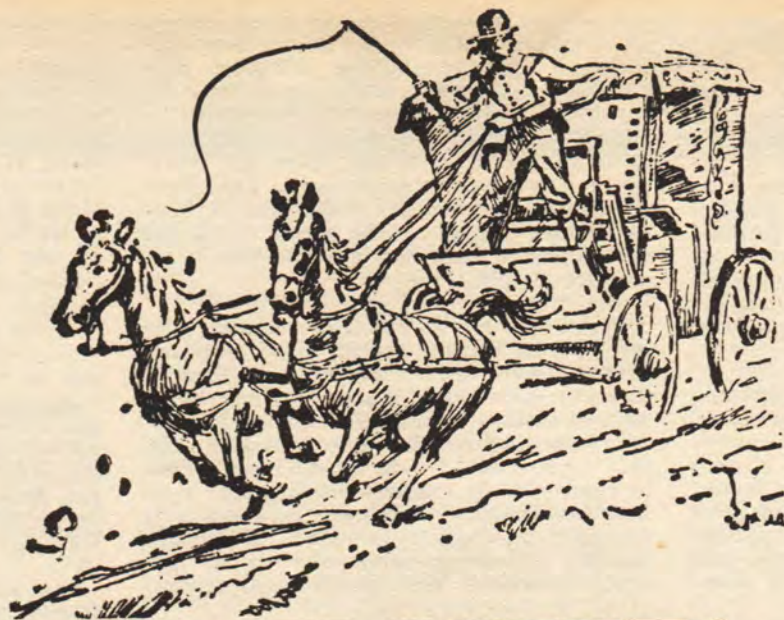
Anche *La gang dei falsari* (*The Diamond*, 1954) diretto da Montgomery Tully non presenta alcuna novità rispetto al solito cliché dei film polizieschi realizzati ad Hollywood. I casi della banda di malfattori che stanno per incassare un milione di dollari dando in cambio una valigetta colma di brillanti artificiali sono ormai scontati. Se volessimo rinvenire un pezzo "nuovo"

A.L.C. (Senza indirizzo). - Per ottenere i fascicoli di Cinema da te indicati conviene scrivere all'Amministrazione della Casa editrice Vitagliano, a Milano, in via Serio 1. Bianco e nero e La rassegna del film sono mensili. Un libro dedicato a De Sica? Consulta la collezione di Guanda dedicata ai registi. Ossessione di Luchino Visconti, presentato nel '43 venne realizzato nel '42. Il "gnoseologicamente" che tante preoccupazioni ti ha dato deriva dal sostantivo gnoseologia, ossia una parte della filosofia. Ti rimando ai testi sull'argomento; se però t'accontenti di una definizione frettolosa ti avverto che lo Zingarelli, tanto per nominare un vocabolario, alla voce "gnoseologia" dice: «Studio della origine, valore e limiti della nostra facoltà di conoscere». Il "cinematoscopia" è un'invenzione di Coleman Sellers presentata nel 1860. Si dice che quando il bravo inventore di Filadelfia ha mostrato il suo congegno, si sia udita per la prima volta al mondo la parola cinema, applicata, s'intende, al mezzo che oggi tu conosci, perché il termine in sé è di antica origine greca. Si tratta di una serie di foto recanti ciascuna la fase di un movimento; facendo e succedere a ritmo rapido si ottiene l'illusione del moto. Nasce da questo "aggeggio" il libriccino che oggi le cartolerie vendono ai ragazzi, un elementare germe di cinematografo.

GIANFRANCO AVELARDI (Pisa). - Una bibliografia in rapporto agli studi che intendi compiere richiede uno spazio che preferisco riservare ad argomenti di più vasto interesse. Tuttavia non disperare, perché la soluzione esiste: scrivi una lettera a Giorgio Moscon, presso la redazione di Cinema, esponendo le tue richieste. La lettera sarà inoltrata e Moscon, con la sua consueta cortesia, ti risponderà esaurientemente.

R.P.B. DE LEMOS (Genova). - Per le proposte di collaborazione, ti invito a rivolgerti direttamente alla redazione di Cinema, senza passare attraverso la mia rubrica. E dicendo a te questo, intendo in un certo senso dirlo a tutti i lettori: inviare a me gli articoli per l'esame e la pubblicazione significa non soltanto complicare le cose, ma ritardare gli eventuali risultati positivi.

THE INFORMER (Ancona). - Il film Delitto in bianco che io conosco è inglese, interpretato da Sally Grey, Leo Genn, Trevor Howard e Alistair Sim. Il titolo originale di Un cronista in gamba (lo ricordo, un divertente film con Alistair Sim e Valerie Hobson) era Unpublished Story. The Four Feathers era il titolo originale di Le quattro piume diretto da Zoltan Korda. Robert Z. Leonard ha diretto Le fanciulle delle folie (Ziegfeld Girl); Vincente Minnelli ha firmato Undercurrent da noi presentato come Tragico segreto. Nagasaki, diretto da Allan Dwan, nell'originale era The Wild Blue Yonder; I predoni del Kansas s'intitola Kansas Raiders, e l'ha diretto Ray Enright. Gli attori di quest'ultimo film sono Audie Murphy nella parte di Jesse James, Richard Long nella parte di



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

Frank James e Brian Donlevy nei panni di Charlie Quantrell, ruolo che l'attore ha ricoperto anche nel film The Woman They Almost Lynched, diretto nel 1933 da Allan Dwan.

TONY KID (Sondrio). - Non mi è difficile accontentarti. Eccoti dunque i cast dei film che ti interessano. Come pensi la guerra (regia di Carlo Borghesio): Macario, Vera Carmi, Nando Bruno, Carlo Campanini, Folco Lulli, Piero Lulli, Nunzio Filogamo, Fritz Marlat. Cuore (di Duilio Coletti): Vittorio De Sica, Maria Mercader, Giorgio De Lullo. Cenerentola e il signor Bonaventura (di Sergio Tofano): Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Guglielmo Barnabò, Roberto Villa, Silvana Jachino, Juan De Landa, Rosetta Tofano, Carola Lotti. Le avventure di Tom Sawyer (The Adventures of Tom Sawyer), di Norman Taurog: Tommy Kelly, Ann Gillis, Mae Robson, Victor Jory. Atterraggio forzato (di Ken Annakin): Phyllis Calvert, Margot Grahame, James Donald, Francis L. Sullivan, Raymond Huntley, David Tomlinson, Derek Bond. Il ritorno di Montecristo: Louis Hayward, Barbara Britton, Una O'Connor, Arturo De Cordova, Henry Stephenson, Ray Collins.

VITTORIO MONTERO (Palermo). - Vorrei poterti accontentare dicendoti che qualche buon film delle cinematografie cosiddette minori è in arrivo, ma vedo ben poco nei programmi. Mi sono spesso domandato se l'ostracismo ai film d'oltre cortina sia dovuto esclusivamente a ragioni di carattere commerciale (cui non è estraneo il fatto politico) o non si tratti invece di una disperata paura dei noleggiatori che non vogliono arrischiare per timore di passare per filocomunisti. In verità, è sufficiente in alcuni ambienti elogiare un regista, un attore, uno scrittore, un musicista di chiara fede "sinistra" per sentirsi includere nel novero dei rossi, anche se si è di sentimenti addirittura opposti. Ad esempio, mi si dice che la produzione ungherese non appaia

in Italia proprio a causa di questo "viso dell'armi" fatto dai noleggiatori — e di conseguenza, dagli esercenti —. Capisco la prudenza, (amo anch'io praticarla), ma non l'imbecillità. Non so su quale giornale italiano ho letto — sono passati mesi ormai — che Salt of the Earth, diretto da Herbert J. Biberman (uno dei famosi "dodici" di Hollywood) e prodotto dalla International Union of Mine, Mill and Smelter Workers era stato ferocemente boicottato dalla stampa e dal pubblico d'America. La casa produttrice (che è un sindacato) è molto a sinistra, politicamente parlando, e il film ne risente: ci sono stati dei guai durante la lavorazione anche perché Rosaura Revueltas, protagonista femminile, non era in regola con le carte di immigrazione (è di origine messicana) e non trovava funzionari troppo disposti a favorirla. C'è poi stata, è vero, una campagna avversa condotta da molti giornalisti, ma quando il film è apparso nel marzo di quest'anno al Grande Theater di Nuova York, il critico del The New York Times, Bosley Crowther, uomo non certo sospettato di intenzioni "scarlatte", (anzi!) ha sinceramente elogiato il film. Nella sua critica pubblicata nella normale rubrica, su due mezze colonne, e accompagnata da una foto della Revueltas, egli dice (e cito il testo in originale): «Salt of the Earth is, in substance, simply a strong pro-labor film with a particularly sympathetic interest in the Mexican-Americans with whom it deals... The tautly muscled script of Michael Wilson develops considerable personal drama, raw emotion and power... Under Mr. Biberman's direction, an unusual company made up largely of actual miners and their families, plays the drama exceedingly well... Miss Revueltas is lean and dynamic in the key role... and Juan Chacon plays the husband forcefully... It is a clearly intended special interest film». Il tutto frammezzato a riserve — come è dovere d'ogni buon critico. Crowther non ha

avuto paura dei pregiudizi di molti suoi lettori e soprattutto non ha avuto paura di McCarthy; come non ha avuto paura la rivista Time, che recensendo lo stesso film, ha detto: «Nevertheless, the film, within the propagandistic limits it sets, is a work of vigorous art». È un modo per far tacere gli intellettuali di sinistra aspiranti martiri, e gli intellettuali non di sinistra, votati alla caccia riservata delle streghe. E passiamo ad un argomento meno antipatico. Il titolo originale di Mondo equivoco è 711 Ocean Drive, di La giovinezza di Chopin è Mtdosc Chopina, di La ragazza da venti dollari è Wicked Woman, di L'isola della donna contesa è The Saga of Anat han di Il serpente sulla croce è Sawa Sa Lumancy Samborjo. (E ora un piccolo poscritto: a quanti non conoscono l'inglese, chiedo perdono per i lunghi brani riportati in originale; ma sono convinto che sia ancora la soluzione migliore per evitare i tradimenti delle traduzioni).

O.E. (Torino). - Il tuo articolo è stato trasmesso da me alla redazione di Cinema, ma per l'avvenire farai bene a inviare direttamente i lavori in corso Buenos Aires 45, Milano, senza passare attraverso questa rubrica, essendo io — l'ho già detto ad altri — una "unità autonoma" rispetto alla redazione. Tuttavia affiora lo scrupolo: l'articolo mi è stato mandato per un giudizio? In tal caso ti dirò che non è affatto un lavoro inutile (spero fermamente che, con qualche taglio, venga pubblicato). Forse il preambolo è troppo lungo e ha un piglio eccessivamente discorsivo; fa pensare a certe chiacchierate agli angoli delle vie nelle città del Piemonte (lasciamelo dire, sono autorizzato a farlo...), il resto è interessante. Auguri.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

MARIO BORTOLATO (Via Venezia 5, Alessandria). - Vende in blocco (o cambia con libri di carattere cinematografico) Cinema, nuova serie, dal n. 77 al 138 e Cinema Nuovo dal n. 17 al n. 40. Tutti in ottimo stato.

U. TESSAROLLO (Via Cl. Augusta 8, Bolzano). - Cede tutto Cinema nuova serie dal n. 1 al n. 134 in ottimo stato.

Il dibattito da noi aperto su "I giovani e il cinema" ha destato un eccezionale interesse, testimoniato dal grandissimo numero di interventi che abbiamo ricevuto. Alcuni di essi sono stati già pubblicati; i numerosi altri, alcuni dei quali dovuti a scrittori e pedagogisti, li pubblicheremo nei prossimi numeri. Data la copia del materiale in nostro possesso riteniamo opportuno non accettare più altri interventi. A chiusura del dibattito, tra qualche mese, Luigi Chiarini che lo avviò a suo tempo, trarrà le sue conclusioni sulla scorta degli interventi da noi pubblicati.

Luigi Chiarini - IL FILM NELLA BATTAGLIA DELLE IDEE - Bocca, Milano-Roma, 1954 - pagg. 300, L. 1.500.

Non saprei dire che cosa abbia spinto Chiarini ad attribuire, a questo suo ultimo libro, un titolo che costituisce la traduzione letterale di un'opera recente di John Howard Lawson. E viene da domandarsi con quale titolo verrà presentata quest'ultima, quando, come è annunciato, essa sarà stata tradotta in italiano.

Originale o no che sia, il titolo corrisponde abbastanza efficacemente alla sostanza del volume, il quale, se non manca di umori polemici (ma essi costituiscono, su per giù, la condensazione di quelli contenuti in *Cinema quinto potere*), si discosta sensibilmente dall'opera da noi recensita non molto tempo fa per un orientamento meno legato alle contingenze politiche, più "estetico", orientamento di cui sono testimonianza i titoli generali dei primi due fra i tre grandi capitoli da cui il volume è costituito: *Film, testo letterario e spettacolo* e *Discorso sul neorealismo* (il terzo si intitola *Fra critica e polemica*).

Con tale orientamento, che corrisponde a quello seguito da Chiarini in altre sue opere importanti, come *Cinque capitoli sul film o il film nei problemi dell'arte*, fa, in certo modo, contrasto il sistema secondo cui il libro è stato composto. Giacché esso risulta dalla fusione (o, nei casi meno felici, dalla giustapposizione) dei molti scritti — saggi, articoli, recensioni, note — dall'autore pubblicati durante questi ultimi anni in riviste specializzate e non. Ora, è doveroso notare come tale metodo, spesso seguito dagli studiosi e dallo stesso Chiarini ripetutamente sperimentato con risultati di maggiore coesione, non sia senza inconvenienti, specie quando l'autore limiti al minimo l'inserzione di scritti composti per l'occasione e largheggi nell'inclusione di scritti nati in ben varia circostanza.

I nostri lettori conoscono e stimano Chiarini, ed è quindi superfluo sottolineare come ogni suo scritto nasca come espressione lucida di un pensiero maturo e vivo, anche quando discutibile. Diamo quindi per ammessa la qualità intrinseca di tutti gli scritti contenuti in *Il film nella battaglia delle idee*. Ma osserviamo come essa non esca sempre intatta dall'operazione di accostamento e di cucitura. Anzi tutto perché talvolta le suture sono un po' fragili e casuali, e quindi soltanto apparenti, e il discorso rischia di apparire slegato; e poi, perché è ben arduo creare una piena compatibilità ed armonia tra scritti di così varia occasione e di così varia data. In un mondo convulso come il nostro, e particolarmente nel settore cinematografico ed in quello politico ad esso strettamente collegato, pochi anni contano come un vasto periodo. Durante il loro corso la situazione esteriore si è trasformata, certi problemi si sono modificati nei loro termini, ed il pensiero di uno studioso e di un uomo di battaglia ha subito una evoluzione.

Di tutto questo libro di Chiarini è specchio; ma specchio, talvolta, quasi involontario, in quanto gli scritti si succedono per lo più non datati, in una successione logica e non cronologica, e quindi con inevitabili "ritorni all'indietro" da un punto di vista di pensiero. Io non nego l'utilità di un libro del genere, specie allorché si basi su un materiale di prim'ordine come quello che costituisce la copiosa produzione giornalistica e saggistica di Chiarini. Ma sono del parere che sia preferibile una sua impostazione a carte, diciamo così, più scoperte. Chiarini ha sì avvertito il lettore, all'inizio, circa la natura del suo libro, ma, secondo me, avrebbe dovuto andare oltre, e non preoccuparsi tanto di cercare un nesso logico tra scritti lontani nel tempo quanto di crearlo dall'esterno in maniera, magari, "narrativa". Penso, cioè, a quello che con tanto brillanti risultati fece René Clair col suo *Réflexion faite*, libro nel quale il regista francese mise a confronto il se stesso di trenta o venti anni fa col se stesso del momento in cui compilava il libro, cioè del 1950. In tal modo la riesumazione di vecchi scritti risultava drammatizzata e resa più agile dalla contrapposizione ad essi di altri nuovi ed appositi, e i mutamenti di idee venivano apertamente dichiarati e dibattuti.

Ora, non dico che Chiarini dovesse fare proprio la stessa cosa, anche perché i suoi scritti abbracciavano un periodo assai più ristretto. Ma egli avrebbe potuto, comunque, lasciar cadere qualche brano superfluo e digressivo rispetto alla linea del volume e provvedere,

in sede di compilazione, ad una più completa legatura dei brani accolti, evitando così, per citare un esempio, le sproporzioni che si verificano nella parte storico-critica dedicata al neorealismo, dove taluni film o registi hanno spazio maggiore, altri minore ed altri ancora nullo, non sempre in proporzione alla loro importanza e significato, ma talvolta in proporzione al materiale pronto di cui l'autore si trovava a disporre.

Chiarita questa riserva di carattere generale cui la fisionomia del volume mi induce e lasciando da parte, in questa sede e trattandosi di scritti ormai acquisiti, la valutazione di taluni giudizi che mi sembrano non accettabili (a cominciare da quello su *Luci della ribalta* che suggella il volume) e di talune posizioni teoretiche, le quali potrebbero venir sottoposte a discussione, anche perché qua e là — e forse solo apparentemente, in conseguenza della struttura e natura del libro — contraddittorie, non rimane che da invitare il lettore a leggersi o a rileggersi queste pagine. Ché la lettura non potrà non riuscir proficua, data la ricchezza di sostanza nel volume contenuta. Senza voler accettare integralmente le posizioni di Chiarini, il suo punto di vista sulla revisione critica e la sua distinzione tra spettacolo e film, la sua interpretazione del neorealismo, le sue opinioni sulla metodologia critica, sul cinema didattico e su quello documentaristico sono tra le più vive della saggistica contemporanea, nate come sono da un ripensamento dell'estetica idealistica alla luce delle esperienze teoretiche e pratiche che ad essa si sono succedute e che l'autore è andato assimilando e sottoponendo a proficua meditazione.

g.c.c.

UOMINI E FILM - Notiziario di informazioni culturali a cura del Circolo del Cinema di Venezia "Francesco Pasinetti" - N.ri 1, 2, 3 - aprile, maggio, giugno 1954 - L. 50 ciascuno.

Il Circolo del Cinema "Francesco Pasinetti" di Venezia ha già pubblicato tre numeri di una interessante rivista, intitolata "Uomini e Film".

Si tratta di un periodico che si distacca notevolmente dai normali bollettini di cine-club sia per la

buona veste tipografica con numerose fotografie ed impaginazione assai curata, sia per gli articoli contenuti che sono spesso dovuti a saggisti di valore oppure a giovani che dimostrano una maturità veramente notevole. Non vorrei però che mi si fraintendesse: "Uomini e Film" non è un periodico di alta cultura cinematografica. Non affronta problemi centrali, non pretende portare parole nuove, non vuole salvare il neorealismo o risolvere la crisi del nostro cinema; è solamente una rivista di informazione culturale (come dice l'intestazione) con scopi limitati ma chiari, ed è un'iniziativa che può essere divulgativamente molto utile.

Talvolta, ad onor del vero si eccede nel ritenere "sprovveduti" i propri lettori: "Dire di Jean Vigo è dire di un regista sconosciuto ai più", annota Gianni Scarabelli in un suo articolo intitolato "Jean Vigo regista sconosciuto". Non crede l'articolista di fare un torto ai suoi lettori per quanto poco preparati possano essere?

Ma la migliore presentazione della rivista rimangono pur sempre i sommari dei tre numeri: eccoli integralmente. Nel primo numero: editoriale d'apertura, *Il cinema alla conquista dello spazio* di Flavia Paulon XV Mostra internazionale d'arte cinematografica, *Poesia dell'infanzia* in "Giochi proibiti" di Giuseppe Flores d'Arcais, *Jean Vigo, regista sconosciuto* di Gianni Scarabelli, *Ricerca di un metodo* di Mario Perazza e recensioni varie di film. Nel secondo numero: editoriale, *Un pubblico di uomini, Poche idee per una mostra* di Luigi Chiarini, *Cinema in provincia* di Ludovico Zorzi, *Ai margini del festival di Cannes* di Jean L. Poitier, *Chaplin, una guida spirituale* di Vsevolod Pudovkin, *Incontro con Pudovkin* di Léon Moussinac, *La Rose et le Réséda* di Louis Aragon e rubriche varie. Nel terzo numero (che ha mutato il sottotitolo in quello — invero un po' più ambizioso — di "Rivista mensile di cinema"): editoriale, *Non credono al cinema, Veneziani al cinema* di Gianni Milner, *Un personaggio nel cinema italiano* di Carlo Della Corte, *Eisenstein al Messico* di Corrado Terzi, *Que viva Mexico!* di S.M. Eisenstein e le solite rubriche.

s. d. s.

FUORI PROGRAMMA

Matrimonio alla moda: regia, Luciano Emmer; soggetto, da una serie di stampe di William Hogarth; fotografia: Pasquale De Antonis; musica: Georg Friedrich Händel (eseguita da Walter Giesecking); organizzazione: Vittorio Carpignano; produzione: documento Film.

Luciano Emmer, con questo *Matrimonio alla moda*, è tornato ad un genere a lui caro: quello dei film sulla pittura; nel caso in esame si tratta delle tavole dell'inglese William Hogarth, autore "moralista" del settecento.

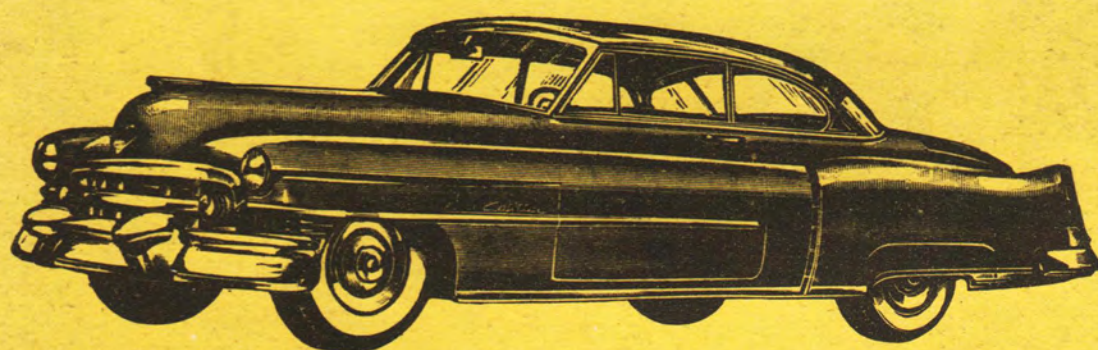
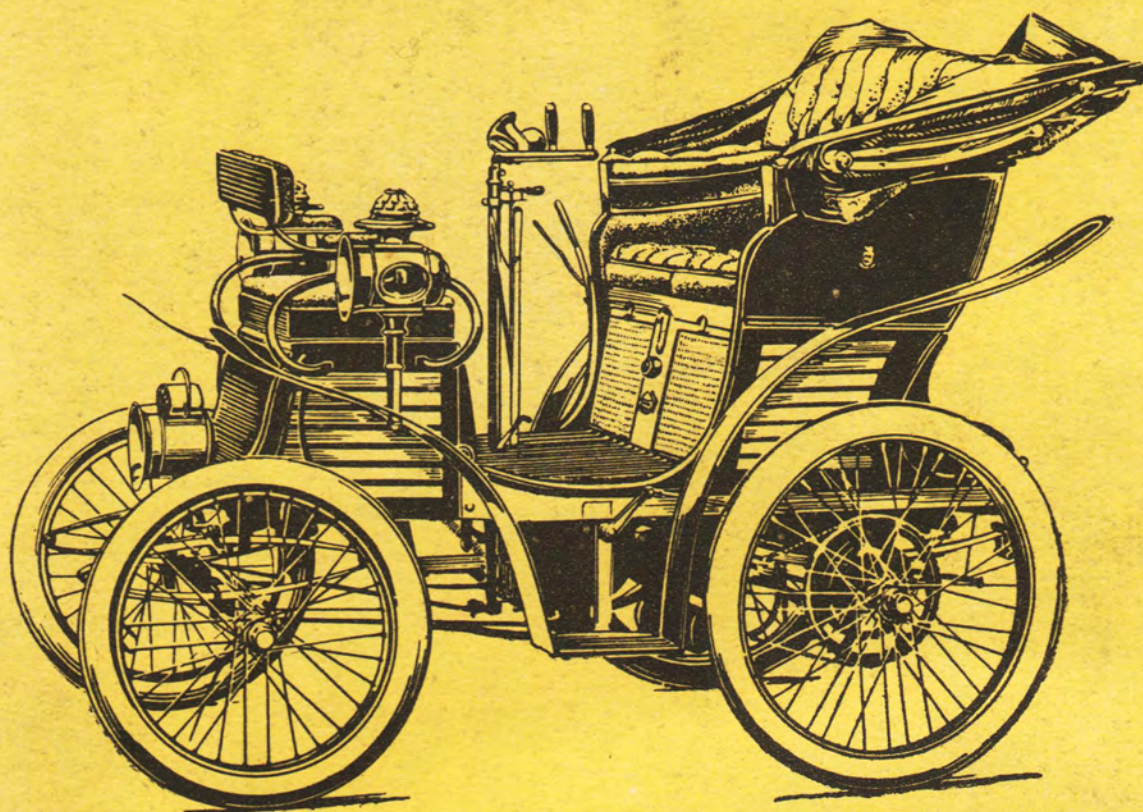
"Mariage à la mode" è il titolo di una serie di sei pitture, poi incise dai francesi Baron, Scotin e Ravenet, che, comparse nel 1745 (l'Hogarth aveva allora quarantotto anni), ebbero un grandioso successo e restano a tutt'oggi, anche se a questo artista si debbono altre opere di indubbio pregio, il suo capolavoro nel genere. Queste tavole ispirate da un naturale istinto volto a cogliere gli aspetti più caratteristici e peculiari di un ambiente e di una società, descrivono i casi di un nobile inglese che acconsente a sposare il suo discendente con la figlia di un ricco birraio, pur di dar nuova vita alle sue sostanze ormai esauste. Il giovane sposo non abbandona però la sua vita scioperata e pertanto, ben presto, anche la ricca dote della consorte viene prosciugata ed il nobile rampollo è continuamente taglieggiato da esosi usurai. La sposa, ormai presa da quella vita futile, si abbandona a fuggevoli avventure amorose, sinché un giorno non viene scoperta, in flagrante, dal consorte. Questi viene ucciso,

in duello, dal rivale e la donna, non resistendo alla vergogna ed al rimorso, lo segue ben presto nella tomba. Più del racconto stesso valgono, nell'opera dell'Hogarth, gli ironici accenni, le satiriche intenzioni, gli umoristici tratti, ed Emmer — inteso a fondo il mondo poetico dell'autore — ne ha colto maliziosamente quegli aspetti così personali, mettendoli in risalto con una tecnica smagliata sì, ma in nessun caso compiaciuta di se stessa. La macchina, mossa in una continua ricerca dei particolari più curiosi e al tempo stesso più peculiari, non soggiace mai ad un funambolismo fine a se stesso; essa si muove coscientemente, con uno scopo preciso che, una volta raggiunto, giustifica pienamente questo suo "vagare" mostrando come sia pure da "fisse" immagini si possa utilmente trarre un vivace racconto, impegnato in un'arguta critica di costume che trascende le stesse.

Emmer, per consentire allo spettatore di inquadrare, con un criterio più adeguato, i tratti maliziosi di questo originale autore e di cogliere il significato più pregnante di queste "pictured morals", ha introdotto il pittore attraverso una rapida ed attenta successione delle altre sue pagine più espressive. Sfilano pertanto le immagini di "Beer Street", di "Gin Lane", della "Taverna del Rhum", di "New River's Head" e di "St. Giles", e la dimensione "moralistica" del pittore si definisce allora compiutamente.

Il commento sonoro e la fotografia, come ormai d'uso nelle opere documentaristiche di Emmer, sono quanto mai precisi e sempre volti a sottolineare con gusto i passi del racconto.

CLAUDIO BERTIERI



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