

5  
ANNO II



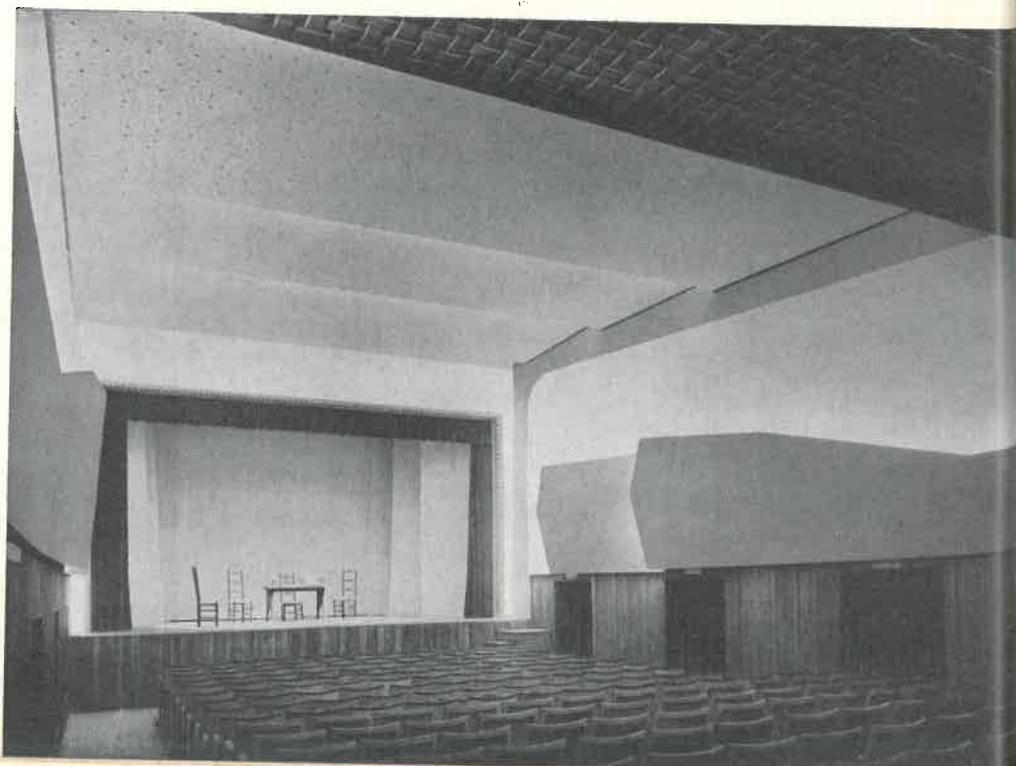
INCONTRI CINEMATOGRAFICI

**nei teatri  
cinema  
ritrovi  
sale  
palestre**

**sistemi brevettati bigontina**

# PREBI

**pannelli fono - assorbenti in gesso**



prefabbricati bigontina s. a. s. di g & g. bigontina  
milano - via g. leopardi, 18 - tel. 896.117 - 864.124

cinema teatro S. Marco - Milano

# INCONTRI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE  
CATTOLICHE DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL  
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI LOMBARDO  
A CURA DELLA COMMISSIONE REGIONALE  
DELLO SPETTACOLO PER LA DIOCESI LOMBARDA.



via della signora 1 - tel. 79.32.30 - milano

## sommario

STEFANO SGUINZI . . . . .	Una mostra in controluce	3
GABRIELE LUCCHINI . . . . .	I quattordici film in concorso	7
	L'Année Dernière a Marienbad	10
	Myr Vojasscemu	11
	Il Brigante	12
	Yojimbo	12
	La Fille aux Yeux d'Or	13
	Samson	14
	Kde Reky Maji Slunce	14
	Banditi a Orsogolo	14
	Tu ne Tueras Point	15
	Bridge to the Sun	15
	Il Giudizio Universale	16
	Victim	16
	Summer and Smoke	16
	Vanina Vanini	17
STEFANO SGUINZI . . . . .	Appunti sparsi sulla Sezione Informativa	18
GABRIELE LUCCHINI . . . . .	Il cinema cecoslovacco	22
	Mack Sennet	22

## Una mostra in controluce

La XXII Mostra d'Arte cinematografica di Venezia non ha presentato novità sostanziali rispetto alle edizioni precedenti. Rimasta immutata nei regolamenti essa si è articolata nelle tre fondamentali sezioni della tradizione: sezione retrospettiva, sezione informativa, sezione dei film in concorso.

Nulla all'interno di queste è mutato sia perchè i criteri di scelta sono rimasti gli stessi degli anni trascorsi, sia perchè la commissione di selezione è stata composta da persone i cui nomi figurano nella rosa, ormai immutabile, dei permanenti della Mostra. Non solo quindi non sono mutati i criteri organizzatori della Rassegna, ma invariata è rimasta anche la loro applicazione pratica.

### La sezione culturale

Iniziando l'indagine dalla sezione culturale è opportuno notare che le idee organizzatrici sono state quelle di sempre. La morte di Mack Sennet ha suggerito lo spunto per dedicare a questo autore-produttore una retrospettiva che ha occupato otto dei 14 giorni della Mostra. Essa ha presentato comiche, secondo criteri non sempre individuabili, il cui valore non supera il limite dell'informazione storica. La precarietà dell'idea ispiratrice ha reso pressochè inutile lo sforzo organizzativo di reperire con molta fatica l'abbondante materiale. Non esistendo altro che un interesse di curiosità esso non ha minimamente contribuito « a diffondere la conoscenza dell'arte cinematografica ».

Meglio ispirata invece è stata l'idea che ha organizzato la retrospettiva dedicata al cinema cecoslovacco di cui, almeno in Italia, poco o nulla si conosceva. Da tempo esisteva l'aspettativa di accostare più intimamente una cinematografia che, attraverso le opere

giunte in Occidente, ha dimostrato di avere interessi e stilemi originali.

Le opere proposte dalla retrospettiva hanno sottolineato in una panoramica (troppo vasta per essere esauriente) una serie di interessi che aprono nuove prospettive sul cinema cecoslovacco.

Purtroppo anche quest'anno la sezione culturale ha avuto nel complesso delle manifestazioni promosse il ruolo della cenerentola. Su un piano organizzativo-culturale lo sforzo si è infatti limitato a individuare le idee e a reperire il materiale. Nulla è stato fatto per valorizzare questo settore nella maniera dovuta: sul piano della documentazione validi ma inadeguati sono stati i sussidi offerti dal libro di Turconi dedicato a Mack Sennet e di E. G. Laura al Cinema cecoslovacco (\*). La sezione culturale della Mostra non può dimenticare che le opere da essa proposte hanno valore solo in quanto esprimono gli interessi di carattere culturale, storico, sociale dal quale sono nate. Avere trascurato di documentare la dinamica di interessi dalla quale l'opera è nata ha tarpato ancora una volta le ali a questa sezione.

### Rilievi sulla sezione informativa

Diverso è il discorso per la sezione informativa che, in questa sede, deve avere come oggetto la causa di tutti i suoi mali: il regolamento.

Essa infatti, si propone di favorire « l'incontro e la conoscenza delle diverse culture e civiltà » mediante la presentazione di film segnalati dagli organismi competenti di ciascun paese, e quindi presumibilmente rappresentativi delle produzioni nazionali, dei

(\*) Davide Turconi, *Mack Sennet*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1961; Ernesto G. Laura, *Il film cecoslovacco*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1960.

migliori film reperiti dalla Commissione di selezione e non inclusi in concorso, dei migliori film presentati alle manifestazioni cinematografiche internazionali dell'anno in corso e non ancora programmati in Europa, salvo il paese d'origine.

La formula è ancora quella adottata da Luigi Floris Ammannati in un periodo in cui il cinema viveva tranquillamente su uno standard dignitoso ma povero di prospettive.

Anche se la situazione del mondo cinematografico è sensibilmente mutata nessuno sforzo è stato fatto per adeguarsi alle nuove esigenze. Il criterio di un film per nazione, valido quando in molti paesi fare del cinema era ancora un'avventura, oggi è una porta aperta al compromesso verso industrie cinematografiche protese alla ricerca di mercati e quindi più disposte ad offrire prodotti vendibili che opere rappresentative dei valori e degli orientamenti delle cinematografie nazionali.

Gli interessi che il mondo cinematografico attuale è in grado di offrire vivono al livello dei movimenti spirituali e delle correnti: il compito della sezione informativa è di individuarle e proporle nelle più significative espressioni.

Sarebbe quindi opportuno affidare alla sezione informativa il compito di documentare esplicitamente gli interessi e le prospettive più evidenziate del mondo cinematografico attuale, impegnando responsabilmente i selezionatori nella scelta dei criteri e della linea di politica culturale da seguire.

Solo a questo modo si sarebbe evitata la presenza nella sezione di quest'anno di almeno 10 film inutili a vantaggio di un panorama più organico dedicato ad opere significative sia sul piano dei contenuti che delle forme. Purtroppo, malgrado i nuovi interessi, l'unico potere discrezionale consentito dai regolamenti ai selezionatori è ancora affidato alla possibilità di inserire film meritevoli non inclusi in concorso oppure opere significative presentate in Rassegne internazionali ma non ancora programmate in Europa, salvo il paese di origine.

Per risollevarne la sezione informativa dalla sonnolenza che la caratterizza è necessario avere il coraggio di rompere con i criteri che sino ad ora l'hanno organizzata e conquistare una chiarezza di idee sugli scopi che essa deve perseguire. Non è possibile che la sezione di una Mostra d'arte cinematografica possa divenire indifferentemente la vetrina di cinematografie alla ricerca di mercati impossibili o un ripostiglio nel quale si depositano gli acquisti inutili della sezione film in concorso o si utilizzino senza ragioni particolari opere scoperte o valorizzate da altri.

Una attività che si rispetti deve avere una propria autonomia di interessi e di prospettive: per la sezione informativa della Mostra cinematografica di Venezia il tema generale potrebbe essere la *valorizzazione di tutte quelle opere che sul piano dei contenuti o dello stile costituiscano od esprimano una ricerca*; applicando questo criterio di scelta non sarebbe necessario ricercare opere artisticamente realizzate, ma impegnate e significative da valutare ed interpretare nella dinamica degli interessi culturali che propongono.

Indubbiamente la sezione informativa di quest'anno si è mossa in questo senso presentando film rappresentativi di tendenze attuali, (*The exiles*, Kent MacKenzie; *Saturday Night, Sunday Morning*, Karel Reisz; *The Connection*, Shirley Clarke; *Cronique d'un été*, Jean Rouché; *Angel Baby*, Paul Wendkos; *Il Posto*, Ermanno Olmi) ma è mancato il coraggio di andare sino in fondo con l'ovvio risultato di determinare confusione ed equivoci.

Solo accentuando il carattere « informativo-culturale » di questa sezione è possibile conferirle una funzione autonoma e restituirle la dignità necessaria.

#### La sezione dei film in concorso

I difetti riscontrati nella sezione informativa vivono accentuati nella sezione dei film in concorso seppure con caratteristiche diverse. Secondo il regolamento essa dovrebbe raccogliere opere che « *costituiscano una reale affermazione di valori artistici e*

*tecniche e siano rappresentative di stili e tendenze esistenti nel campo della cinematografia*». Il criterio è troppo vasto per servire come misura per selezionare dei film. Prescindendo dal problema che il termine « arte » propone (molte e contraddittorie sono le teorie di ordine estetico che possono dominare il campo), e che può essere agevolmente risolto costituendo la commissione di selezione, è difficile dedurre da esso una prospettiva unitaria di valutazione. I termini « arte », « tecnica », « stile » sono di fatto realtà chiaramente distinte e qualitativamente diverse che richiedono metodi di indagine e sistemi di valutazione differenziati. Impiegate contemporaneamente come criteri selezionatori possono giustificare la scelta di qualsiasi opera.

La genericità di questo articolo offre di fatto ai selezionatori un ampio potere discrezionale ma li sottrae contemporaneamente ad ogni responsabilità. Neppure la scelta di un film indegno come *Vanina Vanini* di Roberto Rossellini diventa loro imputabile dato che esso era tecnicamente ineccepibile. Avendo l'esperienza degli scorsi anni dimostrato che soprattutto in questo settore, il più delicato della Mostra, non è possibile affidarsi alla competenza dei selezionatori, è necessario modificare almeno in parte il criterio di selezione. Sarebbe opportuno cancellare la parola « tecnica » ed accentuare non tanto il carattere della rappresentatività degli stili e delle tendenze quanto il grado di maturità che esse acquisiscono in singole opere. La qualità artistica dei film deve essere, in definitiva, l'unico carattere essenziale che qualifichi idonei i film per la grande mostra. Essa sola infatti consente di definire un criterio unitario di valutazione e quindi di scelta. È opportuno osservare che la produzione cinematografica mondiale non è in grado di offrire 14 opere d'arte in un anno e che, se anche ciò potesse ipoteticamente avvenire, sarebbe assai improbabile che tutte potessero confluire a Venezia. La Mostra cinematografica veneziana, tuttavia, quando ha voluto qualificarsi « artistica » non ha scelto la quantità ma piuttosto la qua-

lità. Essa può quindi diminuire il numero dei film in concorso oppure mutare in « culturale » la sua qualificazione e trasferire, modificata, la formula dell'informativa a quella dei film in concorso. Le alternative sono egualmente possibili anche se la seconda è di fatto peggiore. Tuttavia è assai probabile che non si giunga mai a nessuna delle due soluzioni proposte per motivi che possono correre dal prestigio alle formule organizzative. Una via di mezzo potrebbe essere una sezione di film in concorso composta da 14 film i quali, pur non essendo opere d'arte realizzate, abbiano almeno valori ed interessi autonomi.

Alla Mostra cinematografica di quest'anno è mancato persino questo « minimum » dal momento che abbiamo dovuto assistere alla riduzione cinematografica di un testo teatrale di Williams (*Estate e fumo* di Peter Glenville).

#### **Le responsabilità di ognuno**

Esauriti i rilievi di fondo è opportuno estendere il discorso ad interessi meno definiti ed istituzionalizzati di un regolamento ma egualmente determinanti. Non basta infatti disporre di buoni regolamenti, di idee precise da realizzare e di uomini capaci per organizzare una Mostra seria ed impegnata. I problemi di una manifestazione come quella veneziana sono presenti più all'esterno di essa che all'interno.

La situazione del mondo cinematografico è tale da scoraggiare in molti casi la più buona volontà. Il caso del film *Vanina Vanini* di Roberto Rossellini è abbastanza significativo. Anche se nulla si può ritenere per certo sembra che lo stesso autore si sia opposto alla presentazione della sua opera a Venezia.

La volontà del produttore in questo caso ha prevalso e le conseguenze sono note: *Vanina Vanini* è stata fischiata e Rossellini si è rifiutato di assistere alla sua presentazione. Tutto questo è avvenuto per ragioni non documentabili ma facilmente intuibili. Esse sono le stesse che hanno probabilmente determinato la presenza di quattro film italiani in una

mostra internazionale che presentava quattordici opere, e quindi la magra figura riportata e il discredito caduto su due maestri del cinema italiano (Rossellini e De Sica), l'esclusione dalla sezione dei film in concorso de *Il posto* di Ermanno Olmi che per quanto non fosse eccezionale era assai più meritevole di molti altri.

In un rapporto di forza fra la Mostra Internazionale di Venezia e l'Associazione dei produttori italiani, quando non interviene il buon senso, è difficile che chi combatte nel nome dell'Arte abbia il sopravvento. Allora può capitare che il perdente debba presentare quattro film nel timore di non averne alcuno e che non si lasci tranquillamente morire per stanchezza o esaurimento uomini ai quali dobbiamo molto. Tutto questo nel nome del buon diritto di alcuni e della loro buona fede.

Ciò che logora e affatica Venezia è questa mentalità mercantile che senza misura e ritegno specula sull'arte, divenuta nelle loro mani una vecchia baldracca. A questa situazione è possibile porre rimedio

solo attraverso una presa di coscienza e un atteggiamento responsabile degli uomini di governo, degli organismi ufficiali, degli uomini di cultura e della stampa.

Purtroppo non è possibile sperare che le soluzioni provengano da questi canali: gli uomini di cultura, in genere, preferiscono farneticare contro la censura e occupare cinque file di galleria (quelle del palazzo del cinema) per decretare il trionfo di un film immergevole come *l'Accattone* di Pier Paolo Pasolini, la stampa si trincerava in un equivoco silenzio (la parola giusta è omertà) per paura, interesse e ignoranza; gli uomini politici non hanno ancora capito che il cinema non è uno svago per perditempo ma un mezzo capace di determinare la cultura necessaria perchè la democrazia viva e le riforme sociali siano ricevute e difese.

Con questo costume è difficile che qualcosa possa cambiare eppure è necessario sperare che un modo ci sia, che sia possibile, poichè le cose devono cambiare.

STEFANO SGUINZI

---

## Il giudizio della Giuria

La giuria della XXII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, composta da Filippo Sacchi (Italia) presidente e da Lev Arnstam (URSS), Giulio Cesare Castello (Italia), Jean De Baroncelli (Francia), John Hubley (USA), Gian Gaspare Napolitano (Italia), Leopoldo Torre Nilsson (Argentina), riunitasi in Venezia il 3 settembre 1961, esaminati i 14 film in concorso.

1) assegna all'unanimità il premio « Opera Prima » al film *BANDITI A ORGOSOLO* di Vittorio De Seta, in riconoscimento della singolare maturità stilistica con la quale il regista ha amorevolmente rappresentato aspetti e problemi di una società contadina;

2) assegna a maggioranza la « Coppa Volpi » per la migliore interpretazione maschile a Toshiro Mifune, per la pittoresca maestria con cui ha impersonato la figura del soldato di ventura nel film *YOJIMBO (La guardia del corpo)* di Akira Kurosawa;

3) assegna a maggioranza la « Coppa Volpi » per la migliore interpretazione femminile a Suzanne Flon, per la sincerità e umanità con le quali ha interpretato il personaggio della madre del protagonista nel film *TU NE TUERAS POINT (Tu non ucciderai)* di Claude Autant-Lara;

4) assegna a maggioranza il « Premio Speciale della Giuria » al film *MYR VODJASCEMU (Pace a chi entra)* di Alexander Alov e Vladimir Naumov per la originalità e la novità con cui, attraverso la rappresentazione di un mondo sconvolto dal passaggio della battaglia viene espresso un commovente messaggio di fratellanza umana;

5) assegna infine a maggioranza il « Leone d'Oro di San Marco » al film *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (L'anno scorso a Mariendab)* di Alain Resnais, per il suo contributo al linguaggio cinematografico e lo splendore stilistico di un mondo in cui realtà e immaginazione coesistono in una nuova dimensione spaziale e temporale.

# I quattordici film in concorso

L'Année Dernière a Marienbad . . . . .	28/30
Myr Vodjasscemu . . . . .	23/30
Il Brigante . . . . .	22/30
Yojimbo . . . . .	21/30
La Fille aux Yeux d'Or . . . . .	19/30
Samson . . . . .	19/30
Kde Reky Maji Slunce . . . . .	insufficiente
Banditi a Orgosolo . . . . .	insufficiente
Tu ne Tueras Point . . . . .	insufficiente
Bridge to the Sun . . . . .	insufficiente
Il Giudizio Universale . . . . .	insufficiente
Victim . . . . .	squallido
Summer and Smoke . . . . .	squallido
Vanina Vanini . . . . .	inqualificabile

« Malgrado le rapide mutevolezze e le improvvise crisi di alcune produzioni, la Commissione di Selezione (1) ritiene di offrire al pubblico e alla critica, con le quattordici opere poste in concorso, un quadro assai rappresentativo — dal punto di vista della qualità — delle condizioni attuali dell'arte cinematografica, anche su di un piano ideologico e culturale » (parole della Commissione di Selezione estratte dal volume ufficiale sulla XXII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, pag. 8).

Poichè la periodicità del nostro giornale ci porta a parlare della Mostra dopo che su di essa sono stati versati fiumi di inchiostro, non intendiamo « commentare » l'affermazione precedente con gli argomenti che già sono stati autorevolmente illustrati su quasi tutta la stampa (esclusione de *Il posto* di Ermanno Olmi e delle opere del « new cinema » americano, scelta dei film americani, inclusione di *Vanina Vanini* di Roberto Rossellini, largo numero di film che per i nomi dei registi si potevano ritenere « sicuri », e così via) sia per non ripetere cose ormai note al lettore, sia per tentare di portare le nostre considerazioni più in

profondità.

Per questo preferiamo rimandare la valutazione dei singoli film e considerarli qui nel loro complesso per affrontare il problema dei rapporti tra il regolamento e la situazione attuale della critica e della produzione cinematografica, problema che è oggi il più grave e il più preoccupante per la buona riuscita della Mostra.

Il complesso delle opere presentate in concorso dimostra che una Commissione di Selezione ufficiale composta di persone qualificate non ha saputo, o voluto, considerare e valutare alcune opere per quello che sono (non essendoci state prese di posizione o dimissioni ci sentiamo in dovere di credere che la scelta sia stata libera): e per il numero di opere insufficienti, a nostro parere otto su quattordici, non si può parlare di infortunio sul lavoro. Non lo diciamo per dire che i Membri della Commissione sono incompetenti, ma per indicare fino a che punto la genericità del regolamento (2)

(1) La Commissione di Selezione era composta dai signori: Domenico Meccoli, presidente, Carlo Bo, Luigi Chiarini, Piero Gadda Conti, Mario Verdone, Gino Visentini; segretario: Enzo Cognato.

(2) ARTICOLO I. - La XXII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica si propone: a) di segnalare, attraverso le diverse Sezioni della Mostra, le migliori e più interessanti opere cinematografiche prodotte nella stagione cinematografica 1960-61, che costituiscano una reale affermazione di valori artistici e tecnici, e siano rappresentative di stili e tendenze esistenti nel campo della cinematografia.

e la confusione di idee sul linguaggio cinematografico e sulle possibilità e caratteristiche del cinema coinvolge persone e attività, e per evidenziare la necessità di studiare e predisporre misure opportune.

Il problema è evidentemente duplice: in generale coinvolge e implica la preparazione, la competenza, la libertà e l'indipendenza della critica; in particolare richiede una più precisa ed efficace stesura del regolamento, che, chiariti le finalità e i criteri, impegni e vincoli maggiormente la responsabilità delle persone chiamate a collaborare con scelta pienamente cosciente e rispondente alle necessità. Pensiamo ad esempio che dinanzi a norme più precise e all'obbligo di motivare singolarmente e pubblicamente le loro decisioni, i Membri della Commissione si sarebbero trovati ben più in imbarazzo davanti a *Vanina Vanini*.

Riteniamo che molte colpe vadano fatte risalire al regolamento attuale, troppo vago e generico e non rispondente alle caratteristiche del cinema di oggi, è criterio sul quale è impossibile un accordo tra persone di idee politico-culturali diverse; « tecnica » è criterio con il quale tutto è giustificabile, così come « stile » e « tendenza ».

Per questo ci sembra debba essere precisato il carattere della Mostra scegliendo un indirizzo che permetta criteri di selezione validi e precisabili, e perciò efficaci, anche a rischio di dover relegare alla « Informativa » opere che si vorrebbero, o col regolamento attuale anche si dovessero, mettere in concorso. Con questo, sia ben chiaro, non intendiamo chiedere che la Mostra si riduca a « show » di una corrente o di un genere, ma chiedere che la scelta debba corrispondere a criteri più validi in modo che la comparazione delle opere sia possibile in termini meno aleatori di quelli adottati quest'anno.

Venendo a parlare delle caratteristiche complessive dei film, e cioè a motivare le affermazioni fatte, vogliamo subito sottolineare che la Mostra di quest'anno proponeva opere di derivazione letteraria e opere autonome: non è una distinzione accademica, o di curiosità, perchè riguarda uno dei problemi forse più complessi e importanti del cinema di oggi, quello dei rapporti con la letteratura.

Di questo complesso problema, nel quale rientrano anche molti legami culturali (si pensi all'abuso di riferimenti a scrittori fatto per Bergman e per Antonioni) noi consideriamo qui solo la parte riguardante la riduzione cinematografica di testi letterari o teatrali, conglobando in questa anche la « scelta » del soggetto (sulla quale si potrebbero fare interessanti indagini, che però qui non interessano).

Nel fare questo operiamo una classificazione che ci sembra essenziale per chiarire i termini della questione, distin-

guendo lo « sfruttamento », tale che il film si limita a cogliere alcuni momenti di un racconto che si sviluppa per conto suo, senza contributi personali e autonomi del regista e quindi senza alcun interesse cinematografico (*Summer and smoke*, *Bridge to the sun*), la « ricostruzione » fedele attraverso il cinema, con un appropriato uso dei mezzi cinematografici, per un interesse generico o particolare (*Kde reky maji slunce*, *Samson*), la « utilizzazione » come spunto, eventualmente anche conservando sostanzialmente la struttura narrativa, che il regista arricchisce attraverso i suoi interessi con scelte e notazioni fino a dare dimensione autenticamente cinematografica all'opera che può essere arricchita o impoverita dall'acquisto di nuovi significati o dalla perdita dei vecchi (*Il brigante*, *La fille aux yeux d'or* e negativamente *Vanina Vanini*).

Per noi le opere del primo gruppo, per quanto « pulite » e curate, si servono del cinema solo come mezzo commerciale di diffusione e quindi le consideriamo come un prodotto che non riguarda direttamente il cinema, così come le sceneggiature non riguardano la letteratura. Per questo non ci interessano se non come aspetto marginale di informazione e di documento di costume, e comunque non in una Mostra d'Arte cinematografica.

Per il secondo gruppo il discorso è più delicato: sono sostanzialmente cinema, però il loro interesse è limitato alla riuscita della resa cinematografica e mancano interessi culturali autonomi. Per noi si giustificano solo se veramente pregevoli e originali nella loro realizzazione tecnica. Per il terzo gruppo l'origine letteraria finisce il più delle volte a essere, sul piano del valore, un danno o una tara: troppo facilmente « impone » una struttura che non viene compiutamente rielaborata e resa cinematografica, e il film vive soprattutto di belle « sequenze » isolate e di notazioni efficaci, ma rimane squilibrato e mal strutturato (*Il brigante*), oppure rimangono nelle pagine del libro elementi che sarebbe necessario vedere sullo schermo e il film rimane oscuro e frammentario (*La fille aux yeux d'or*). Anche se difettose queste opere sono però cinema perchè negli elementi propri del cinema trovano le loro caratteristiche più autentiche e valide. Il discorso, ovviamente, va rovesciato per le opere che fanno scempio del testo dal quale sono ricavate (*Vanina Vanini*).

In sostanza il pericolo che si evidenzia salendo questa scala di valori nell'adattamento cinematografico di testi letterari è quello di uno squilibrio tra spunto e resa cinematografica, tra « cosa rappresentata », o che si vorrebbe rappresentare, e « rappresentazione della cosa »; cioè si tratta del problema fondamentale del cinema dal punto di vista della realizzazione che sussiste indipendentemente dalle ori-

gini dell'opera: quello del rapporto tra il regista come autore del film che viene visto dallo spettatore e lo sceneggiatore (che anche se è lo stesso regista va qui visto per certi aspetti come altra persona) come autore del « mondo » che si vuole portare sullo schermo. E questo perchè nel cinema come risultato (cioè quello che riguarda pubblico e critica) conta solo quello che risulta dalle immagini proiettate sullo schermo, indipendentemente dalla ricchezza degli spunti, come a Venezia ha abbondantemente testimoniato la scarsa qualità de *Il Giudizio Universale* nel quale le « idee » di Zavattini vengono soffocate perchè De Sica non riesce a ricostruirle sullo schermo.

Con questo abbiamo stabilito di considerare il cinema non come campo delle « buone intenzioni » ma come campo delle cose realizzate, indipendentemente dallo spirito animatore. Per questo troviamo gravi limiti cinematografici in *Tu ne tueras point*, *Banditi a Orgosolo*, e *Victim*, le tre opere di « assalto » della Mostra. Le accomuniamo nonostante le differenze di caratteristiche, di bersagli e di spirito, perchè tutte e tre derivano dalla loro natura polemica i difetti di esasperazione che portano alla superficialità e frammentarietà della resa cinematografica, sia pure a grado diverso.

Certo è molto difficile fare polemica aperta con il cinema. È molto più facile dissolvere gli argomenti in una storia opportunamente costruita, come, in fondo, si ha in *Yojimbo*, *Myr vodjaschemu* e *L'année dernière a Marienbad*, che sono, insieme a *Il brigante*, le opere migliori della Mostra. E non crediamo sia puramente casuale il fatto che tutte e tre sono state preparate per lo schermo da autori che attraverso lo schermo hanno voluto esprimersi. Certo in *Yojimbo* Kurosawa è ben lontano dai risultati de *I sette Samurai*, e il film russo non è opera eccezionale: però entrambe sono opere dignitose e, almeno in certe parti, anche qualcosa di più.

*L'année dernière a Marienbad* è invece opera di classe decisamente superiore destinata ad essere caposcuola di un nuovo orientamento in campo cinematografico. Nel considerarla sono stati invocati non sappiamo più quanti scrittori, si è parlato di « surrealismo », « cubismo », « antineorealismo » e forse di altro ancora. A noi basta dire, per ora, che il duo Robbe-Grillet-Resnais ha voluto rammentare allo spettatore che per l'uomo non esiste solo la realtà « deterministica » e arida del mondo esterno ma anche una componente personale che potremmo chiamare fantastico-emotiva che gli suggerisce e gli fa vivere « realtà » nuove e personali. Per fare questo hanno costruito direttamente sullo schermo una di queste realtà in modo che il film si identifichi completamente con essa, e hanno saputo scegliere la

strada migliore utilizzando magistralmente i mezzi a loro disposizione.

Ora è evidente che opere dell'importanza e del valore di *L'année dernière a Marienbad* ne vengono prodotte pochissime non tanto perchè i produttori mirano soprattutto a fare i loro affari, quanto piuttosto perchè sono pochissimi gli autori in grado di fare opere d'eccezione, e per di più raramente, anche quando si impegnano veramente, riescono a controllare fino in fondo la materia e i mezzi che hanno a disposizione. Non potendo creare quello che non c'è, occorre allora sapere utilizzare nel modo migliore quello che si trova, ricercando i criteri più opportuni.

Occorre, è evidente, che si sappia perchè si fa la Mostra, che tra l'altro riveste carattere di ufficialità (aperta dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo, chiusa da un Sottosegretario, oltre che emanazione diretta della Biennale di Venezia), che si sappia che cosa ci si propone di raggiungere con essa (crediamo che dal 1932, anno dell'istituzione, molte cose siano cambiate nel mondo del cinema), e che occorra avere il coraggio di dirlo chiaramente impegnandosi in conseguenza, anche a costo di perdere qualcuno o qualcosa per strada, sia come film che come successo mondano e « commerciale ».

Certo la Mostra implica oggi molti interessi non esclusivamente « cinematografici » che la influenzano, ed è assolutamente necessario, per riportare la Mostra su un piano di serietà, che queste « ipoteche » vengano rimosse, anche se questo può comportare, al primo momento, difficoltà. Un quotidiano liberaleggiante si compiaceva nel suo articolo conclusivo del fatto che il nuovo direttore Meccoli non sia nè di parte cattolica nè di parte democristiana: ma questo non è stato sufficiente a dargli la possibilità di adeguare la Mostra alle necessità, almeno a giudicare dai risultati. Oppure non è la posizione religiosa e politica che dà la capacità.

Con questo non vogliamo, sia ben chiaro, attaccare Meccoli. Con tutto il rispetto, non ci interessa perchè non è, de jure o de facto, che una ruota di un meccanismo che sostanzialmente non dipende da lui, nel quale ha compiti anche importanti ma limitati. Almeno crediamo che sia così.

Con questo vogliamo dire che la decisione di rinnovare e riqualificare la Mostra deve partire da più in alto, dai rappresentanti diretti dello Stato che hanno deciso, o convalidato, la sua esistenza e ne sono i veri responsabili.

Indubbiamente ci vuole del coraggio a riconoscere che occorrono mutamenti radicali e ad attuarli anche a costo di pestare i piedi a qualcuno, ma a questo punto occorre averlo. A meno di essere disposti ad accettare le responsabilità della propria paura o incapacità.

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD \_\_\_\_\_ Francia  
(L'anno scorso a Marienbad)

Scen. e dialoghi . . . Alain Robbe-Grillet  
Regia . . . Alain Resnais  
Fotografia . . . Sacha Vierny  
Montaggio . . . Henri Colpi e Jasmine Chasney  
Musica . . . Francis Seyrig  
Interpreti . . . Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig, Sacha Pitoëff

Alain Resnais si è affermato in campo cinematografico con alcuni documentari veramente importanti (in Italia è stato presentato solo *Nuit et Brouillard*) e con *Hiroshima, mon amour*, al quale soprattutto è legato il suo nome per il grosso pubblico. Il successo di questo film, per quanto notevole, fu essenzialmente falso: era di moda, lo si doveva vedere anche se non si riusciva a capirlo nel suo valore di opera di rottura e nei limiti che ad esso erano intimamente legati. Per comodità ci si fermò quasi esclusivamente al lato « formale » per esaltarne la novità e l'originalità, senza approfondire veramente la sua dimensione drammatica così come le immagini la offrivano sullo schermo.

Ci rifacciamo a questo precedente perchè temiamo che trattamento analogo venga riservato a *L'année dernière a Marienbad* che nel rigore e nella suggestività della « forma » si presta a essere maltrattato, anche se il tipo di immagine non può essere considerato a sè, perchè lo si può comprendere e apprezzare solo se si comprende la sua natura in rapporto alla « vicenda » che il film « costruisce ».

Raramente ci era capitato di vedere un film così essenzialmente cinematografico, raramente avevamo trovato una « rappresentazione della cosa » dietro alla quale non ci fosse

in sostanza « cosa rappresentata ». Ci spieghiamo. Solitamente il cinema presenta vicende « reali », nelle quali constatiamo la concretezza dei fatti della vita quotidiana: cercare una vicenda di questo tipo in *L'année dernière a Marienbad* sarebbe follia pura.

Alain Robbe-Grillet e Alain Resnais hanno il loro « messaggio » da comunicarci, sanno cosa ci vogliono dire, ma non è nelle cose concrete di ogni giorno che trovano la loro ispirazione.

Non si preoccupano della dimensione logica dell'uomo ma delle sue facoltà sentimentali-emotive; non cercano una realtà deterministica ma una verità psicologica. Crediamo di non far torto agli autori se diciamo che dietro al film non c'è che una intenzione, quella di richiamare l'uomo alla sua dimensione fantastico-emotiva che lo porta a « vivere » autonomamente e personalmente le vicende della vita, arricchendole di quelle attribuzioni che pur mancando nella concretezza sono necessarie per la loro accettazione da parte dell'individuo.

Ha detto Alain Resnais: « Abbiamo voluto toccare direttamente la sensibilità dello spettatore, proponendogli una visione dell'universo emotivo realmente vicina alla sua vita affettiva, e alla vita affettiva di ognuno di noi ».

Questo è chiaramente un di-

scorso che può portare a rifiutare a priori il film soprattutto per chi considera il cinema come strumento politico da usarsi per educare le masse ad un certo modo di vedere le cose: di fatto il film è antimaterialista e individualista e quindi destinato ad essere avversato da quei materialisti e « collettivisti » che vogliono ridurre tutto ai loro schemi interpretativi.

Noi accettiamo lo spunto di Robbe-Grillet e Resnais, e lo sottoscriviamo riservandoci il diritto di considerare poi il modo nel quale è trattato e gli orizzonti ai quali è rivolto, e questo perchè non riteniamo di dover assumere il ruolo di difensori d'ufficio del film, anche se lo ammiriamo e lo amiamo. Per questo accettiamo pienamente il modo di realizzare le premesse e rileviamo nello stesso tempo i limiti di questa opera.

Il film non è una storia nel senso tradizionale per il cinema: è una realtà fantastico-emotiva che le immagini creano sullo schermo. Non c'è una vicenda reale da raccontare, c'è un atteggiamento, una fantasia alla quale aderire. Per dare la dimensione di questo diciamo subito che il film non ci dice neppure se la « fantasia » è creata dall'uomo o dalla donna e da un altro ancora: è una vicenda che non importa sapere da chi è costruita e vissuta. Conta innanzi tutto l'atmosfera che il combinarsi di ambienti e personaggi determina: negli elementi che costituiscono il film non si può cercare immediatamente un rapporto autentico o simbolico con la realtà, perchè sono una « realtà » nuova che deve rispondere in primo luogo della sua coerenza nel costituirsi,

e per considerare gli elementi occorre prima comprendere il tutto che costituiscono.

Diceva Robbe-Grillet che la chiave del film può essere data dal « gioco » che in esso si vede e che è una specie di « scassaquindici » intellettuale. È vero: poste certe « regole » il gioco e il film conseguono inevitabili. E come per seguire una partita non interessa di fatto sapere perchè l'asso di briscola vince sempre, così nell'accostare il film i particolari non vanno indagati in sterili disquisizioni logicheggianti (ma quanti hanno poi studiato davvero le regole della logica, da Aristotele ai Quine dei giorni nostri?), ma « presi » nel complesso del film che essi stessi costituiscono. È un processo che non si può discutere, prendere o lasciare, ma, se si è onesti, solo dopo averlo capito.

E per capirlo è essenziale considerare e comprendere le immagini, o meglio la loro qualità, e i contributi che portano le parole, le musiche e il montaggio. Il cinema affronta abitualmente realtà concrete e le immagini hanno una loro aderenza allo spirito informatore che si realizza in una loro « concretezza » per cui vediamo dietro alle immagini la realtà della vita quotidiana. Qui, per realizzare la « vicenda » fantastico-emotiva, Resnais ha privato l'immagine della sua concretezza abituale, l'ha resa stilizzata nel tono della fotografia, nella composizione, nella recitazione e nei movimenti: questo ha fatto parlare di surrealismo e cubismo, termini che vorrebbero essere bacchette magiche e possono essere utili solo a pochi per la limitata precisione dei riferimenti.

A noi la qualità dell'immagi-

(Pace a chi entra)

Sceneggiatura . . . . .	Leonid Zorin, Aleksander Alov, Vladimir Naumov
Regia . . . . .	Aleksander Alov, Vladimir Naumov
Fotografia . . . . .	A. Kuznetsov
Musica . . . . .	N. Karetnikov
Interpreti . . . . .	V. Avdjushko, A. Demjanenka, S. Hitrov, L. Shaporenko

ne interessa come contrassegno di un atteggiamento nei confronti delle « cose » che l'immagine in assoluto come realtà in essa contenute può voler dire. La « stilizzazione » era essenziale per rendere una vicenda sganciata dalla realtà concreta di ogni giorno, e il modo di dire le parole del dialogo e la musica erano sulla stessa linea. Così come l'ottimo uso del montaggio.

Una « vicenda » particolare si realizza sullo schermo e i mezzi cinematografici sono usati in modo da evidenziare la particolarità. Ora per noi questo è usare il cinema nel modo migliore possibile, utilizzare al massimo i mezzi che il cinema offre. E dobbiamo dire che in tutto il film abbiamo riscontrato non più di un paio di « errori » nel dialogo e alcune spregiudicatezze di montaggio forse eccessive e troppo intellettualisticamente ricercate. Ma sono particolari che nel complesso del film non contano, e non ne intaccano certo il valore.

I limiti del film sono altri, disgiunti dalla qualità della realizzazione, e riguardano gli autori e la loro intuizione per il film. Hanno fatto una cosa quasi perfetta, ma in fondo non « sanno » perchè l'hanno fatta; la qualità fantastico-emoiva dell'uomo rimane un dato di fatto che non acquista un suo valore autentico e preciso per la persona umana; esiste, crea nuove « realtà » e dà attributi particolari alle vecchie, ma non si armonizza con le altre facoltà dell'uomo. Finisce quasi a sembrare un comodo rifugio per evadere dalle responsabilità e dalla concretezza della vita. Un'isola fantastica sperduta lontano, dove ogni realtà ha una dimensione nuova e

« irreal » che l'uomo crea, subisce o accetta, senza però più vivere autenticamente ma lasciandosi vivere. E allora Marienbad sembra un mondo stupendo di evasione dove i corridoi e le statue, i giardini e i giochi aderiscono dall'interno ai « sogni » che li svuotano della loro realtà per dare loro un carattere particolare e soggettivo, ma privo di prospettive per « l'uomo ».

Nonostante questo *L'année dernière a Marienbad* rimane opera riuscita e valida, di notevole importanza nella storia del cinema; uno dei pochi film capaci di affascinare e appagare in modo autentico.

N.B. - Ci siamo preoccupati di dare la « dimensione » del film e questo, per esigenze di spazio, ci impedisce di sviluppare il discorso sulla tecnica e sugli elementi « contenutistici » scelti per costruire la vicenda e darle significato. Dati l'interesse e l'importanza del film torneremo sull'argomento.

#### IL FILM DIFFICILE E' NATO DALLA MEMORIA TROPPO LABILE

*L'année dernière a Marienbad* di Resnais e di Robbe-Grillet, è apparsa una bizzarra ed ingegnosa fumisteria onirica sui ricordi perduti, che si apprezza, senza tuttavia parteciparvi.

(dal « Corriere della Sera »)

#### GLI ENIGMI DI RESNAIS

Nel suo nuovo film il regista di *Hiroscima non Amour* porta alle estreme conseguenze la rottura delle strutture tradizionali, componendo e scomponendo una realtà puramente soggettiva.

(da « L'Unità »)

#### DIFFICILE DA CAPIRE COME UN QUADRO CUBISTA

*L'anno scorso a Marienbad* è una opera d'esplorazione, un tentativo per aprire al linguaggio cinematografico una nuova via verso il mondo della realtà come è vissuta all'interno della coscienza.

(da « La Notte »)

Per molti è stato facile liquidare *Myr Vodjascceму* con la solita formula del film di propaganda. Probabilmente qualcosa di vero c'è, almeno alla base, ma riguarda più la nascita che la realizzazione del film, anche se qualche traccia resta. Lo spirito pacifista è qualche volta urlato e gettato in faccia apertamente senza misura (come nel finale che spiega il titolo), ma nel complesso affiora dalla umanità dei personaggi e dall'arguzia delle notazioni. Il cinema offre agli autori la possibilità di « ingannare » i censori (basti pensare a S. M. Eisenstein) e di manifestare, più o meno volutamente, le reali intenzioni o i limiti dei propri interessi. Ed è proprio il modo di trattare la vicenda che riscatta qui il probabile spunto propagandistico.

I personaggi non restano manichini standardizzati e divengono individui con la loro personalità e il loro modo di affrontare la realtà della guerra e le sue conseguenze. Già nella prima parte improntata all'epica si manifesta questa linea di interesse che poi si sviluppa nella seconda, quando l'attenzione è tutta per i personaggi, che vengono sempre più delineati e caratterizzati.

La ricerca di un ospedale pone tre soldati russi e una donna tedesca in attesa di un fi-

glio (colui che entrando nel mondo troverà pace indipendentemente dalla sua nazionalità) su un camion come su una zattera di naufraghi nella tempesta della guerra. È una tempesta scatenata dagli uomini che non possono più controllarla, ma devono pur sempre affrontarla non tanto lottando contro il nemico quanto cercando di superarne le condizioni e i pericoli (episodio del ragazzo-soldato tedesco, attraversamento della città occupata dai nazisti).

Sugli ottimi spunti si inseriscono però episodi che per quanto in sé riusciti ed efficaci rimangono nei limiti del bozzetto (incontro a tavola del soldato con l'ausiliario, incontro dell'autista con il generale) senza riuscire ad armonizzarsi con lo sviluppo drammatico o a costruire la corallità, e altri che non riescono a esprimere compiutamente e chiaramente il loro significato che rimane solo dato narrativamente e quindi al più intuibile (soldato muto, comparsa del militare americano).

Pur con i suoi difetti *Myr Vodjascceму* è un film buono, attento nelle notazioni e accurato nella costruzione dei personaggi e della vicenda: non eccelle per potenza e originalità ma si realizza per immagini con garbo e misura, senza particolari pretese ma con efficacia e autenticità.

## IL BRIGANTE

Italia

Sceneggiatura . . . . .	Renato Castellani, dal romanzo omonimo di Giuseppe Berto
Regia . . . . .	Renato Castellani
Fotografia . . . . .	Armando Nannuzzi
Musica . . . . .	Nino Rota
Interpreti . . . . .	Adelmo di Fraia, Serena Vergano

Nel portare sullo schermo la vicenda de *Il brigante* di Giuseppe Berto, Castellani ha realizzato un'opera affascinante e suggestiva, ricca di belle pagine ma purtroppo squilibrata e confusa per la presenza di troppi elementi. Allo « sceneggiatore » è mancato il coraggio di operare una scelta tra i molti filoni che il romanzo proponeva (si ricordi che gli ultimi film di Castellani non sono stati di successo nè per la critica nè per il pubblico) e il « regista » si è destreggiato come ha potuto nella vastità della materia, combattuto tra la fedeltà al testo e la tendenza a trasformare la vicenda secondo la sua sensibilità di autore cinematografico.

Così il film s'impone narrativamente sui ricordi di Nino, un bambino che la guerra costringe a sfollare con la famiglia, ma la dimensione soggettiva del fanciullo è inadatta allo sviluppo drammatico e alla comprensione degli eventi che incalzano e sconvolgono la vita del paese, e allora Nino deve divenire uno dei protagonisti della vicenda che non può essere riferita a un ragazzo. Intorno a lui giostrano i personaggi che devono affrontare i problemi della guerra, della lotta con i proprietari terrieri e i prepotenti, della vita di ogni giorno. Accanto alla vicenda di Michele, il giovane che la malvagità di alcuni trasforma in « brigante », si svolgono quella della famiglia del ragazzo, dell'appuntato Fimiani, del reduce Pataro, del po-

destà, del barone e di tutto il paese. Ma queste non riescono che a confluire narrativamente nei momenti nei quali i problemi della terra o della guerra portano tutti davanti alle stesse realtà.

Viene così a mancare una autentica unità drammatica tra le vicende, i personaggi non si compongono nella corralità e Michele non basta a concatenare tutti gli sviluppi. Castellani non riesce cioè a trovare l'equilibrio tra la vita del paese e la partecipazione dei personaggi, e questo porta anche a giustificare sufficientemente certi sviluppi e a lasciare indefinite alcune figure che non sono sufficientemente approfondite.

Il dramma di Michele e di chi gli si trova vicino per amicizia o per amore, i problemi della terra, la presenza e le conseguenze della guerra, le tradizioni e le usanze del paese non riescono a evidenziarsi compiutamente e a compenetrarsi e fondersi in un unico quadro, ma nonostante questo *Il Brigante* riesce opera affascinante e ricca, con personaggi e spunti stupendi (Pataro, Fimiani, l'occupazione dei campi, il finale) che pure perdendosi un poco nelle tre ore della proiezione rimangono pagine di cinema autentico e bastano a giustificare e sostenere il film.

Per di più riteniamo che *Il brigante* possa essere un film importante in questo periodo del cinema italiano solo apparentemente felice.

## YOJIMBO

Giappone

(*La guardia del corpo*)

Soggetto e scen. . . . .	Ryuzo Kikushima e Akira Kurosawa
Regia . . . . .	Akira Kurosawa
Fotografia . . . . .	Kazuo Miyagawa
Interprete . . . . .	Toshiro Mifune

Il film viene presentato dai produttori come opera nella quale « Kurosawa ha fatto concorrenza ai migliori westerns americani », e molti critici hanno trovato comodo seguire questo suggerimento evitando così il difficile lavoro di interpretazione di un film solo in parte riuscito e piuttosto confuso, anche se in alcuni spunti affascinante ed efficace.

Per noi il western al di fuori dei due filoni che ne costituiscono la sostanza e il valore, quello epico (gloriose geste dei padri) e quello sociologico (ricerca e interpretazione dello spirito e delle concezioni dai quali è nata la società americana), scade a comoda formula commerciale priva di interesse autentico e comunque sempre legata ad un ambiente del quale sfrutta caratteristiche esterne di azione e violenza ricercate come fine a loro stesse.

*Yojimbo* non è, almeno per noi, una calligrafica esercitazione sul tema « la violenza » e non si esaurisce nel raccontarci la storia di Sanjuro, la guardia del corpo del titolo, sulla quale è imperniata tutta la vicenda, almeno narrativamente. È evidente un interesse più profondo e universale, anche se non completamente definito, che pone il film sul filone di *I sette Samurai* e *Trono di sangue*, dovendoci limitare ai film comparsi in Italia.

*Yojimbo* prende l'avvio dalla situazione di confusione e violenza caratteristica dei periodi di lotta per il potere (il

fissarla alla metà del 19° secolo serve a permettere l'introduzione di una pistola che ha notevole importanza non solo narrativa nel film) nella quale si inserisce Sanjuro che diviene arbitro, per la potenza della spada e la conoscenza di queste situazioni, tra le due fazioni che si contendono il potere in un paese nel quale egli è giunto seguendo la direzione di un bastone lanciato in aria a un incrocio. Soldato di ventura, sente la preoccupazione di far salire il prezzo, e i suoi maneggi a questo scopo offrono la possibilità di conoscere le « correnti » nelle quali il paese è diviso, mentre la sua personalità di « guardia del corpo » e di uomo viene sempre più delineandosi.

Su uno sfondo volutamente nebuloso e sfuggente del quale interessa solo l'atmosfera si vede la paralisi della vita del paese determinata dal conflitto di interessi tra le due bande e i loro sostenitori, conflitto che non può sfociare che nella « guerriglia » e nella violenza anche se l'equilibrio delle forze fa evitare la battaglia decisiva. La tensione e la situazione coinvolgono le autorità del villaggio (funzionario di polizia e sacerdote) che non riescono a sostenere i valori che dovrebbero rappresentare sì che questi finiscono presto annientati e frantumati, e una parte della popolazione (i mercanti e i proprietari con i loro dipendenti) che per difendere i propri interessi deve prendere posizione. Infine vi è il popolo che viene

rappresentato da tre personaggi: l'oste che si mantiene sostanzialmente estraneo alla lotta attendendo la pace (e per questo sarà il vero vincitore) e il becchino e il banditore che coinvolti direttamente per i loro mestieri reagiscono in modo diverso, l'uno attendendo e l'altro subendo.

In questa situazione Sanjuro si inserisce come arbitro: conosciuta la sua forza e la sua astuzia nessuno osa lottare contro di lui, e i due capi cercano di assicurarsi i suoi servizi. Ma quando in una delle due bande compare un uomo armato di pistola Sanjuro non può più controllare e determinare gli sviluppi a suo piacimento. Deve considerare la presenza dell'arma potente contro la quale la sua spada non può nulla: deve accettare delle condizioni o decidere di lottare a qualsiasi costo in una battaglia impari.

A determinare lo sviluppo interviene un improvviso gesto umano di Sanjuro che si pone contro la banda che ha la pistola per aiutare un popolano che ha perso la moglie al gioco: scoperto viene malmenato e costretto a ritirarsi in un nascondiglio per rimettersi dalle ferite. Durante la sua assenza la banda distrugge la rivale e al suo ritorno in paese Sanjuro non ha che un nemico contro il quale deve lottare solo, in uno scontro mortale. Sanjuro vince, elimina la banda e può lasciare il paese al popolo per partire in cerca di un nuovo lavoro, schiavo del suo destino di «guardia del corpo». Ed è proprio nell'epilogo che il film si complica, diviene oscuro ed evidenzia i propri difetti e i limiti.

La vittoria di Sanjuro comporta la libertà per il paese, ma

perché la guardia del corpo torna nel villaggio? È spinto dal desiderio di vendicarsi di chi è riuscito a colpirlo o è trascinato da un imperioso bisogno di fare giustizia e liberare il popolo dalle prepotenze e dai soprusi? E la pazzia del Sacerdote che significato assume? Si evidenziano così le manchevolezze di Kurosawa regista che non è riuscito a raccogliere nelle immagini, belle e potenti, tutti gli elementi che erano necessari per esprimere compiutamente i significati che si celano dietro «la guardia del corpo».

Accanto a questo vanno poi rilevati i difetti di sceneggiatura che, oltre a aver disperso il film in episodi e ricerche marginali, hanno sovrapposto l'interesse per Sanjuro a quello per la vicenda del villaggio senza trovare l'equilibrio. Il risultato è che diventa estremamente difficile (per noi impossibile) unificare gli interessi e le proposte del film e delineare una interpretazione per le contraddizioni che in esso sono presenti.

#### TOSHIRO E' GRANDE, MA AKIRA NON E' IL SUO PROTAGONISTA

Tirate le somme *Yojimbo* ci ha rivelato un Kurosawa appannato, non tanto per la forza del suo barocco e frenetico linguaggio, sempre suggestivo, quanto per l'inconsistenza e la gratuità del suo racconto.

(da «La Notte»)

#### UN PROTAGONISTA D'ECCEZIONE

Questo bel film, che cerca di nascondere i molti morti con andamenti di balletto, vanta un protagonista d'eccezione in Toshiro Mifune, un interprete che non ci ha mai dato dispiaceri.

(da «Il Giorno»)

## LA FILLE AUX YEUX D'OR \_\_\_\_\_ Francia (La ragazza con gli occhi d'oro)

Sceneggiatura . . . . .	Pierre Pelegri e Jean-Gabriel Albicocco, da una novella di Honoré de Balzac
Regia . . . . .	Jean-Gabriel Albicocco - Opera prima
Fotografia . . . . .	Quinto Albicocco
Dialogo . . . . .	Pierre Pelegri e Dumarçay
Interpreti . . . . .	Marie Laforet, Paul Guers, Françoise Prevost
Musica . . . . .	Narciso Yèpes e classica

Che *La fille aux yeux d'or* sia ricavato da una novella di Honoré de Balzac ci interessa solo per quello che sarebbe stato necessario vedere sullo schermo e è rimasto invece nelle pagine di un libro: se buona è stata infatti la trasposizione temporale e ambientale della vicenda ideata da Balzac, la giustificazione e la precisazione dei personaggi e dei loro rapporti viene a mancare sullo schermo perché il regista cerca di ricostruire una vicenda che è definita letterariamente in precedenza, e qualcosa non trova posto nelle immagini.

Troppo spesso non si hanno che accenni che possono essere significativi della «ricostruzione» dei rapporti tra i personaggi ma sono assolutamente insufficienti a dare loro vita autonoma sullo schermo, e così il film diviene frammentario e oscuro senza gli approfondimenti che sarebbero necessari soprattutto nel delicato gioco di rapporti tra le due donne legate da una «amicizia particolare» e tra l'uomo e la donna che «amano» la stessa «ragazza con gli occhi d'oro».

Il regista punta forse troppo sulla contrapposizione all'ambiente dei personaggi: li spoglia di una reale personalità e li fa muovere come automi su uno sfondo che li domina, vittime degli schemi e delle convenzioni che quella vita impone loro. I personaggi divengo-

no vivi solo quando gli schemi dell'ambiente vengono distrutti dal nascere improvviso e impreveduto di un amore che non è più solo gioco o rapporto fisico.

Soprattutto nello svilupparsi dell'amore tra l'uomo e la «ragazza con gli occhi d'oro» il film ha una impennata improvvisa e prepotente, e anche l'immagine cambia carattere divenendo meno evanescente e meno ricercata negli effetti «flou»: offre allora pagine notevoli nelle quali l'amore fa scoprire poco a poco cosa si cela dietro i personaggi che l'ambiente assorbe e annienta, invischiandosi in usi e giochi incredibili. Ma la ribellione dei due giovani si dimostra disperata: la regola dell'ambiente li riassorbe e la «giovane con gli occhi d'oro» muore uccisa dalla donna che la ama proprio mentre lui la attende per iniziare, forse, una nuova vita.

Nonostante questi spunti *La fille aux yeux d'or* non è opera di denuncia sociale: sarebbe eccessivo ricercare profondi significati voluti in questa vicenda che il regista ha trovato in Balzac e ha ricostruito più cercando una «verosimiglianza» drammatica che perseguendo una presa di posizione sui problemi che affronta e che nel film sono più uno sfondo che un'argomento.

Il dramma sembra interessare il regista soprattutto per le

possibilità che gli offre di realizzare belle e potenti immagini, che assorbono quasi completamente la sua attenzione.

Gli spunti, la bellezza dei personaggi, la qualità e l'efficienza delle immagini riescono tuttavia a sostenere e rendere

affascinante questo film. Il debuttante Albicocco si dimostra immaturo come « autore », ma usa la macchina da presa come pochi e il suo film può essere considerato un fatto importante, anche se limitatamente alla categoria « opera prima ».

### SAMSON \_\_\_\_\_ Polonia (*Sansone*)

Sceneggiatura . . . . . Andrzej Wajda e Kazimierz Brandys, dal romanzo di Kazimierz Brandys  
Regia . . . . . Andrzej Wajda  
Fotografia . . . . . Jerzy Wojcik  
Musica . . . . . Tadeusz Baird  
Interpreti . . . . . Serge Merlin, Alina Janowska, Jan Ciecierskj

Suggestionati, forse, dal ricordo e dalla stima del rigoroso *I dannati di Varsavia* e del geniale *Genere e diamanti* siamo rimasti un poco disorientati dalla visione di questa nuova opera di Wajda, decisamente inferiore alle precedenti, nonostante le ambizioni forse eccessive delle quali appare investita.

Ci è parso che la collaborazione tra regista e romanziere non sia stata molto felice perché il peso delle origini letterarie è troppo forte e sembra relegare Wajda al ruolo di direttore delle riprese con poche possibilità di far sentire il suo valore di uomo di cinema. Certo la decisione di usare il cinema-scope per ampliare lo sfondo dietro ai personaggi e alla vicenda è una delle intuizioni più felici del film, ma rimane un poco sprecata per la struttura eccessivamente narrativa del film.

Intervengono troppi mutamenti di stile e di caratteristiche che corrispondono alle varie situazioni nelle quali il protagonista viene posto quasi per scoprirlo e mostrarlo in tutti i suoi aspetti; queste indagini però non riescono a fondersi per costruire il dramma di Samson che rimane solo ac-

cennato e vagamente delineato nelle sue tappe, nei suoi rapporti con se stesso, presente e passato, con l'ambiente, con gli sviluppi sentimentali legati alle tre donne che incontra.

Il film tenta invano di raggiungere una dimensione epica forse per il peso eccessivo delle origini letterarie che impediscono alle immagini di acquistare tutta la potenza e l'efficacia delle quali avrebbero bisogno. Samson rimane un vinto, ma non risulta sufficientemente espressa la ragione e la sostanza della sua debolezza, del suo rifiuto della lotta e, in sostanza, della vita.

Ricercando il significato e lo spirito di *Samson* si è disorientati dai fronzoli di origine letteraria che vorrebbero forse dare una precisa dimensione storica all'ambiente nel quale ci si muove (e forse nel romanzo ci riescono) ma finiscono col disperdere la narrazione e con il particolarizzare inutilmente certe fasi della vicenda.

*Samson* rimane così tra il racconto e l'indagine di un dramma, senza che questo riesca a costruirsi compiutamente sullo schermo. Nonostante questo non mancano spunti felici e motivi di interesse che riescono a rendere il film accettabile.

### KDE REKY MAJI SLUNCE \_\_\_\_\_ Cecoslovacchia

(*Il giorno in cui l'albero fiorirà*)

Sceneggiatura . . . . . Vaclav Krska e Jiri Crikli, dal romanzo di Maria Majerova « Il mondo più bello »  
Regia . . . . . Vaclav Krska  
Fotografia . . . . . Joseph Illik  
Musica . . . . . Jarmil Burghauser

Di dichiarata ed evidente derivazione letteraria (solo però la prima parte del romanzo perchè ritenuta più filmabile) il film si sforza di ricostruire un quadro ambientale della piccola borghesia di campagna del primo anteguerra, ma con interessi abbastanza limitati in uno spunto di « istruttiva propaganda ». Il film nasce così squilibrato per la voluta esasperazione dei contorni e dei personaggi, perdendo molto del suo interesse e la fotografia pesante e vecchia ne evidenzia e accentua i limiti.

I personaggi, alcuni dei quali anche belli, sono più accennati che costruiti e le vicende familiari rimangono viste superficialmente dall'esterno senza vero approfondimento poiché la dinamica dei conflitti è legata a motivi sentimentali e sociali svincolati da ogni rapporto interno. Ed è un vero peccato perchè l'argomento offriva ottimi spunti e autentico interesse.

Purtroppo le intenzioni non bastano, soprattutto a una Mostra d'arte.

### BANDITI A ORGOSOLO \_\_\_\_\_ Italia

Sceneggiatura . . . . . Vera Gherarducci e Vittorio De Seta  
Regia . . . . . Vittorio De Seta - Opera Prima  
Fotografia . . . . . Vittorio De Seta  
Musica . . . . . Valentino Bucchi  
Interpreti . . . . . Michele Cossu, Peppeddu Cuccu

*Banditi a Orgosolo* è un'opera fredda, di un regista diligente ma senza ingegno (almeno qui) che sembra uno di quei primi della classe da vignetta che riescono a trattare Leopardi come i più noiosi teoremi di geometria.

Il dramma di questi pastori, e della loro terra, fermi a schemi sociali primitivi, sembra più che vissuto, o almeno intuito, sfruttato in una narrazione polemica sì verso la società che non riesce o non vuole farsi comprendere, ma non a favore dei pastori e dei loro problemi.

Estraneo alla vera natura del problema De Seta riesce al più a fare delle immagini che qualcuno trova belle e a collegarle in un racconto superficiale, presentando non degli uomini ma

dei manichini che fanno qualcosa ma senza che si cerchi di dire il perchè. Alla fine il pastore che sta per diventare « bandito » lo dice con tante belle parole, come se ci telefonasse a casa quello che si era dimenticato prima. Ed allora un'ora e più di narrazione vorrebbe acquistare tensione drammatica.

Si dirà che è un'opera prima: ma, prescindendo dall'età del regista, nato nel 1923 e quindi non più giovanissimo, concediamo ai giovani di sbagliare per entusiasmo e intemperanze, non per freddezza e eccesso di raziocinio (o presunto tale).

Ovviamente non riteniamo il film da Mostra, neppure come concorrente per un premio prima.

TU NE TUERAS POINT \_\_\_\_\_ Francia

(Non uccidere)

Soggetto . . . . .	Jean Aurenche
Sceneggiatura . . . . .	Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant Lara
Regia . . . . .	Claude Autant Lara
Fotografia . . . . .	Jacques Natteau
Canzone . . . . .	«L'amour et la guerre» di Charles Aznavour
Interpreti . . . . .	Laurent Terzieff, Horst Frank, Suzanne Flon

Si è detto e scritto che a *Tu ne tueras point* e a Autant Lara molto deve essere perdonato in nome della tesi (non si deve uccidere) e del coraggio dimostrato (la sera della proiezione la delegazione francese non si è presentata in sala per non incontrare il regista).

Noi non accettiamo un simile criterio per la valutazione di un film, almeno ad una Mostra di arte cinematografica: siamo convinti che il cinema come linguaggio possa essere usato anche per opere di documentazione, per saggi, per studi filosofici e per tutto quello che si vuole. Però si deve distinguere un film, considerato in senso tradizionale, da un teorema, e per di più, fermo restando il possibile o reale valore di una tesi, si deve vedere se questa è dimostrata o solo enunciata in un «film». Per questo a proposito di *Tu ne tueras point* ci pare vada in primo luogo considerato il suo valore come film, e vedere poi se la tesi enunciata è effettivamente sostenuta e proposta, e se è valida e fino a che punto.

A noi pare che *Tu ne tueras point* risenta troppo della sua costruzione artificiosa, sia squilibrato, basato sulla narrazione più che sulla espressione, con personaggi incapaci di esprimere e sostenere il loro dramma di uomini, troppo portato all'eccesso senza che que-

sto riesca a giustificarsi e a prendere realmente vita sullo schermo, tanto da risultare falso. Ci sono alcune pagine belle e suggestive (l'inizio con la canzone di Aznavour, il colloquio tra madre e figlio dietro le reti del parlatorio), ma rimangono fatti isolati e quasi casuali in un contesto che non li sostiene, e il film rimane freddo e superficiale, privo di commozione e di slancio, con conseguente accentuazione dei gravi difetti di impostazione della sceneggiatura e dei personaggi principali che per di più sono anche affidati ad attori che non sono all'altezza del ruolo (soprattutto Terzieff, forse troppo abituato ad agitarsi per costruire un personaggio il cui dramma è tutto interiore).

Questi difetti si sentono ovviamente anche considerando semplicemente il modo ideologico di dimostrare la tesi: l'obiettore di coscienza Terzieff diventa un poco oscuro, se non equivoco, quando ripudia l'origine cattolica della sua obiezione, la contrapposizione al seminarista è esasperata, il processo scontato, a parte l'intervento del prete operaio e il cambiamento dell'obiettore.

Infine il precetto « non uccidere », indiscutibilmente valido (sia pure con le dovute eccezioni), non è legato solo alla guerra o alla divisa militare, anche se il caso limite del seminarista che smessa la tonaca e indossata l'uniforme « deve »

giustiziare un prigioniero vorrebbe forse comprendere tutto, così come quello dell'obiettore che rifiuta anche solo di indossare la divisa. Soprattutto non si convince a non uccidere facendo credere che chi spara ha torto anche se ha ragione per la legge e che l'obiettore è vittima di una legge assurda. Non basta far odiare la guerra e la

morte, occorre far amare la pace e la vita, con tutto quello che ne consegue.

Si è lodato il coraggio dimostrato dalla Commissione di Selezione nell'accettare questo film: a nostro parere sarebbe stato molto più coraggioso e onesto respingerlo, sopportando le inevitabili polemiche che la decisione avrebbe suscitato.

BRIDGE TO THE SUN \_\_\_\_\_ U.S.A.

(Ponte verso il sole)

Sceneggiatura . . . . .	Charles Kaufman, dal romanzo di Gwen Terasaki
Regia . . . . .	Etienne Périer
Fotografia . . . . .	Marcel Weiss
Musica . . . . .	Georges Auric
Interpreti . . . . .	Carrol Baker, James Shigeta

*Bridge to the sun* è la patetica autobiografia di una giovane americana che sposa un diplomatico giapponese alla vigilia della guerra mondiale, sopporta l'ambientamento in Giappone, i bombardamenti e l'ostilità dei giapponesi, poi, quando la guerra è appena finita, il marito muore mentre lei torna in America con la bambina nata dal matrimonio.

Non starebbe bene prendere così alla leggera i drammi altrui, e non lo faremmo, se non fossero stati portati sullo schermo in un film inutile e di limitata qualità, senza autentico interesse e approfondimento, che si appoggia disperatamente al libro e cerca nella interpretazione di Carrol Baker la forza per reggersi sullo schermo.

Il personaggio della giovane americana è bello in sé e presenta una moglie che cerca di capire cosa vuole dire essersi sposata, ma non esiste sullo schermo che per le vicende che il libro racconta. È un personaggio che non nasce e non vive sullo schermo, compare in

qualcosa che ci viene raccontato, come una vicenda che si vede da una finestra che si può aprire solo ogni tanto: si può intuire qualcosa, ma basta?

Il film è tecnicamente diligente ma senza alcun apporto personale del regista; può essere un dignitoso film commerciale, ma, di grazia, che ci fa alla Mostra?

UNA MADAMA BUTTERFLY A POSIZIONI ROVESCIATE

*Ponte verso il sole*, un patetico film sulle passioni coniugali contrattate dalla guerra.

(dal « Corriere della Sera »)

HOLLYWOOD HA DELUSO, CARROLL BAKER, NO

(da « Il Giorno »)

« PONTE VERSO IL SOLE », UN IPOCRITA MELODRAMMA AMERICANO IN CONCORSO.

(da « L'Unità »)

...E UN PREMIO AGLI U.S.A. GLIELO VOGLIAMO DARE?

Carroll Baker protagonista di *Ponte verso il sole* disputa il premio per la migliore attrice alla compatriota Geraldine Page.

(da « La Notte »)

Sceneggiatura . . . . .	Cesare Zavattini
Regia . . . . .	Vittorio De Sica
Fotografia . . . . .	Gabor Pogany
Musica . . . . .	Alessandro Cicognini
Interpreti . . . . .	Gassman, Sordi, Rascel, Fernandel, Riviere, Stoppa, Aimee, Mercouri, Aragon, Manfredi, De Sica, Mangano, Palance, Bongiorno, Ventura, Borgnine, Durante

Attendevamo questo film con interesse, anche se non abbiamo fiducia cieca nè in Zavattini nè in De Sica: conosciamo i loro limiti, che sono limiti di uomini prima ancora che di autori, ma questo poteva, e doveva essere il « loro » film. L'idea di ambientare il Giudizio Universale a Napoli con tutte le possibilità di ambienti e di personaggi che la città partenopea offre, era davvero l'occasione per rinnovare i risultati di *Ladri di biciclette*.

Ma già in sede di sceneggiatura sono comparsi i primi difetti perchè Zavattini non ha saputo, o voluto, scegliere i personaggi sui quali puntare e ne ha messi vicini troppi sullo stesso piano così che dovevano essere più accennati che costruiti, e inoltre portavano a uno spezzettamento eccessivo senza che i collegamenti tra gli uni e gli altri fossero naturali.

A questi difetti di impostazione che rendevano difficile la realizzazione si è poi aggiunta l'inefficacia della trasformazione in immagini: De Sica non ha saputo trovare un tipo di immagine che aderisce allo spirito della vicenda e neppure guidare opportunamente gli attori. Così sono risultate macchiette e non personaggi, e uno sviluppo fiacco tanto che il film diviene innegabilmente noioso e si attende invano una improvvisa impennata. Le « trovate » rimangono in chiave bozzettistica e non hanno sostanza, e sono poche.

Si avverte che non ci sono assolutamente « intuizioni », che tutto procede sul binario del luogo comune e del « mestiere » fino a far affiorare spunti e movimenti troppo manifestamente ripresi da Clair e per di più male assimilati. E il fondo si tocca con il gran ballo finale, dove per recondite e imperscrutabili intenzioni (o per sostenere lo spettacolo?) fa la sua comparsa la pellicola a colori, che raccoglie tutti gli attori (dire i personaggi sarebbe troppo) come si usa negli spettacoli di rivista. Senza offesa alla rivista.

Certo si potrebbero indagare le intenzioni di Zavattini nel mostrare le reazioni dei vari « tipi » all'annuncio del giudizio e poi alla constatazione del rinvio: ma il film al più le accenna, senza darle chiaramente e senza, soprattutto, motivarle o almeno indagarle.

Il nome abbastanza lungo di Zavattini e quello un po' più corto di De Sica possono bastare a far includere un film alla Mostra?

#### UNA VOCE DAL CIELO HA CHIUSO LA MOSTRA

E' quella del *Giudizio Universale* di De Sica e Zavattini, fatto apposta per suscitare la perplessità.

(dal « Corriere della Sera »)

#### UN PO' CARIATO IL DENTE DEL « GIUDIZIO »

In ritardo di due anni, è un incrocio tra *Miracolo a Milano* e *L'oro di Napoli*, ma inferiore ad entrambi.

(da « La Notte »)

#### (La Vittima)

Sceneggiatura . . . . .	Janet Green e John McCormick
Regia . . . . .	Basil Dearden
Fotografia . . . . .	Otto Heller
Musica . . . . .	Philip Green
Interpreti . . . . .	Dirk Bogarde, Sylvia Syms, Denis Price

Sotto la struttura di un giallo di terz'ordine *Victim* contrabbanda una « abile » difesa e giustificazione degli omosessuali che, poverini, oltre che vittime di un male « inguaribile » sono anche soggetti a una legge crudele che favorisce i ricattatori. Per non essere compromessi in uno scandalo devono perfino rubare o tradire i loro « amici ».

Ammettiamo che l'omosessualità sia un problema, e, per alcuni, un dramma dei nostri giorni, ammettiamo che il cinema possa e debba affrontare l'argomento (non fosse altro che per evidenziare un perico-

lo o una minaccia), ma chiediamo che allora se ne occupi seriamente e senza compiacimenti. Ma anche prescindendo da questa richiesta di serietà, *Victim* è un brutto film, raffazzonato in qualche modo sia dagli sceneggiatori che dal regista, dove i personaggi quasi non esistono e sono solo in funzione narrativa e la vicenda si sviluppa stentatamente.

Dirk Bogarde tenta di costruire il suo personaggio con tutto l'impegno e tutta l'abilità che riesce a trovare nel suo mestiere, ma un attore non basta a fare un film.

#### SUMMER AND SMOKE

U.S.A.

(Estate e fumo)

Sceneggiatura . . . . .	James Poe, Meade Roberts, dal dramma di Tennessee Williams
Regia . . . . .	Peter Glenville
Fotografia . . . . .	Charles Lang jr.
Musica . . . . .	Elmer Bernstein
Interpreti . . . . .	Geraldine Page, Lawrence Harvey

A Glenville, regista di teatro inglese, attribuiamo subito la sua colpa più grave: aver voluto, o accettato, questo film.

Ci dicono che gli studiosi di teatro si vergognano della fama di commediografo goduta da Tennessee Williams che dimensionano, al più, ad autore commerciale troppo fortunato. Per noi è, almeno qui, solo il responsabile primo di questo *Summer and smoke* che inspiegabilmente abbiamo dovuto subire.

Lo scarsissimo interesse della vicenda viene accentuato dalla sciattezza della riduzione cinematografica, convenzionale e

squallida come è tipico della produzione commerciale americana legata al teatro e alla letteratura. Manca completamente lo sforzo di costruire i personaggi e le loro vicende attraverso le immagini sullo schermo, limitandosi a filmare alcuni loro momenti. Così ci vengono dati dei tipi ai quali gli attori cercano vanamente di dare vita autentica e le azioni si susseguono senza particolare significato.

E alla fine si cerca invano di capire perchè il film sia stato fatto, e ancora di più perchè sia stato presentato alla Mostra.

Post scriptum:

Gentile Signina Geraldine Page,

I Suoi biografi ci dicono che Lei ha ottenuto il Suo primo grande successo teatrale con Estate e Fumo. Questo ci fa pensare che solo per riconoscenza a Tennessee Williams abbia lottato per salvare un poco questo film con la Sua interpretazione magistrale, anche se un poco teatrale per l'incapa-

cità del regista a usare la macchina da presa per fare del cinema.

Noi abbiamo apprezzato lo sforzo, ma ci è spiaciuto vedere il Suo talento sprecato in un film così scadente e Le chiediamo di non compromettere più il Suo nome legandolo a pellicole di questo genere.

Con i sensi della nostra stima, voglia gradire i più cordiali saluti.

VANINA VANINI	Italia
Sceneggiatura . . . . .	Roberto Rossellini, Antonello Trombadori, Franco Solinas, da un racconto di Stendhal
Regia . . . . .	Roberto Rossellini
Fotografia . . . . .	Luciano Trasatti
Musica . . . . .	Renzo Rossellini
Interpreti . . . . .	Sandra Milo, Laurent Terzieff, Martine Carol, Paolo Stoppa

Vanina Vanini ha portato alla Mostra risate che sembravano riecheggiare quelle della retrospettiva del «comico» Mack Sennet: nonostante la drammaticità della vicenda era impossibile rimanere seri e la delusione si risolveva nell'ilarità.

Ed in fondo era triste vedere un autore come Rossellini caduto così in basso da far rimpiangere le regie di un qualsiasi mestierante. È chiaro che Rossellini è liberissimo di fare i suoi affari, nel cinema come nella vita privata, ma allora lo si dimensiona a quello che vuole essere e non gli si conceda credito in base ad un nome che per primo ignora.

Vorremmo poter tacere di questo Vanina Vanini troppo squallido anche come «fumetto». Dovendone parlare ci limitiamo a dire che di un soggetto forse anche buono hanno fatto scempio prima gli sceneggiatori, poi il regista e gli attori. I personaggi in pratica non esistono, i dialoghi sono insopportabili e grotteschi, gli attori sono scelti male

e per di più recitano come peggio non si potrebbe, le riprese sono fatte in qualche modo (che sembra sempre il meno faticoso possibile) e danno risultati deprimenti.

Ed è davvero incredibile che una Commissione di selezione ufficiale, scelga, o anche solo accetti, una pellicola di questo genere.

CHE GELIDA «VANINA»

Anche a causa di una sceneggiatura inetta, la novella di Stendhal s'è rivelata inadatta al temperamento del regista. Non bastano le battute anticlericali per fare un film storico.

(da «La Notte»)

HA TRADITO SE STESSO E STENDHAL

Rossellini è stato un grande regista quando non s'è perduto nel barocchismo dei dialoghi, ha disdegnato le attrici, e ha tirato dritto per il suo scopo: la rappresentazione rapida e drammatica di certi eventi, la rievocazione fulminea di una situazione, di un personaggio. E' fallito tutte le volte che ha voluto allargare il tiro, prendendosi per uno psicologo e trascurando il suo genio di cronista.

(da «Il Giorno»)

## Schede filmografiche

pubblicate a cura del Centro Studi Cinematografici di Milano, via Della Signora 1, telefono 793.230, Milano.

1	UOMINI IN GUERRA
2	ORIZZONTI DI GLORIA
3	ORE DISPERATE
4	I SETTE SAMURAI
5	VITTORIA AMARA
6	QUALCOSA CHE VALE
7	IL MILIONE
8	LA TRAVERSATA DI PARIGI
9	L'ARPA BIRMANA
10	UN CONDANNATO A MORTE E' FUGGITO
11	MEZZOGIORNO DI FUOCO
12	E' ARRIVATA LA FELICITA'
13	IL GENERALE DELLA ROVERE
14	I QUATTROCENTO COLPI
15	IL POSTO DELLE FRAGOLE
16	SETTIMO SIGILLO
17	I RACCONTI DELLA LUNA PALLIDA D'AGOSTO
18	OMBRE ROSSE
19	I VITELLONI
20	IL FUGGIASCO

# Appunti sparsi sulla Sezione Informativa

Ventiquattro film di sedici diverse nazionalità. Il programma della sezione informativa è uno dei più vasti e disorganici che si possano concepire eppure propone un invito al quale è difficile resistere offrendo la possibilità di accostare le culture di nazioni diverse attraverso il ritratto che di esse offrono i loro film.

La quantità delle proposte è tale da costringere ad una attenzione intensa e continua. I film che si succedono sullo schermo cambiano ogni volta di nazionalità, si passa dal Giappone agli Stati Uniti, dagli Stati Uniti alla Corea mediante salti acrobatici: ad ogni mutamento di programma varia il quadro di riferimento culturale nel quale le opere configurano i loro interessi.

Il desiderio di cogliere quanto più è possibile impone il faticoso lavoro di far riaffiorare nella memoria nozioni in essa sepolte. La fatica vale la posta poichè è la scoperta di una relazione tra gli interessi dinamici di una cultura ed il suo cinema.

## Sistema politico e cinema

Il sistema politico e la condizione sociale degli Stati hanno un ruolo rilevante negli orientamenti delle cinematografie nazionali. Le ideologie politiche che traducendosi in orientamenti culturali organizzano la produzione cinematografica mondiale in tre grandi gruppi: orientale, occidentale e paesi non impegnati.

Essi ripetono i blocchi della situazione politica internazionale.

Gli elementi che caratterizzano i tre gruppi sono i seguenti:

A) Il cinema di oltre cortina propone una concezione unitaria riguardante il cinema e i compiti che esso deve assolvere: comune è la volontà di rendere il cinema strumento di educazione di massa. A questo interesse programmatico corrispondono atteggiamenti nazionali diversi: il cinema cecoslovacco indulge al calligrafismo che è in fondo una forma di evasione, il cinema polacco tende a perdersi in una materia narrativa troppo vasta nel tentativo di prendere coscienza di una realtà che ancora gli sfugge, il cinema russo ripropone con continuità un interesse contraddittorio tra lirismo e realismo. Ciascuno di questi atteggiamenti sottolinea la presenza di un conflitto esistente tra i binari ob-

bligati della produzione cinematografica e gli interessi particolari di ogni autore, tra una problematica individuale ed una di carattere collettivo.

B) Nel blocco occidentale non esiste una concezione unitaria riguardante il cinema. Esso è soprattutto un linguaggio che si adegua con le sue possibilità espressive all'estro, alla sensibilità e all'intelligenza di chi lo usa. Il cinema può essere strumento per documentare la realtà, per interpretarla, per trasfigurarla e corromperla. I suoi compiti derivano solo dalla volontà del regista e dalla scelta che egli determina di volta in volta. L'autore cinematografico occidentale è libero di rappresentare la realtà poichè è libero di determinarsi di fronte ad essa; esso non ha da risolvere che un problema di rapporto tra autore del film e ciò che rappresenta, mentre nulla è aprioristicamente prescritto per i compiti che lo riguardano.

L'autonomia di interessi dell'autore è il presupposto sul quale si fonda il cinema occidentale.

C) Nei paesi non impegnati non esiste una precisa concezione riguardante il cinema. Lo sforzo che essi stanno determinando di emancipare politicamente e socialmente i loro popoli impegna in questi paesi anche le loro cinematografie agli stessi compiti che la classe politica si sforza di assolvere. Esiste in ogni paese un movimento culturale del quale il cinema si rende inconsapevolmente interprete e partecipe. Esso risente dell'atteggiamento della classe dirigente e della sua maturità.

Si può affermare che è cinema di una élite politicamente impegnata per la quale esiste il solo problema di conseguire culturalmente i risultati voluti.

## Il cinema e la società

La relazione esistente tra sistema politico e la concezione cinematografica nei tre blocchi si riverbera necessariamente nel rapporto cinema-società. Dei film di oltre cortina presentati nella sezione informativa di Venezia si può affermare che essi tendono a polarizzare il loro interesse intorno alla guerra. *La canzone del colombo grigio* (Cecoslovacchia), raccontando la vicenda di un gruppo di ragazzi presi nel vortice dell'ultima guerra, *Cielo pulito* (U.R.S.S.) presentando la storia d'amore di due giovani che separati dalla guerra si ritrovano alla fine interiormente mutati, *La città*

morrà questa notte (Polonia) offrendo il volto di una città offesa nelle cose e negli uomini da un diluvio di bombe, non fanno altro che ribadire con puntualità lo stesso argomento.

Nel film *La canzone del colombo grigio* la guerra è solo una dimensione astratta alla quale l'autore si riferisce senza mai divenirne in qualche modo partecipe. Esiste in Stanislav Barabas un disinteresse reale per ciò che rappresenta: la sua attenzione è infatti completamente rivolta ad una ricerca formale che è evasione dai temi proposti. Ne *La città morrà questa notte* Jan Rybkowki si rifà ad un quadro storicamente definito. Il suo film rievoca la vicenda di una città, Dresda, sconvolta dai bombardamenti. Il clima apocalittico di una notte è evocato dalle grida, dal fuoco, dal correre disperato degli uomini. Il quadro è in sé allucinante ma inutile. Manca l'intuizione precisa del rapporto tra l'uomo e le cose. I suoi personaggi sono convenzionali e vuoti, servono a condurre il racconto e, se lacerati, a fare atmosfera. Mancano di un volto, di un nome, di qualcosa che si laceri e si corrompa con le mura che cadono e il fuoco che distrugge. La guerra ha la sua eloquenza drammatica prima nel volto degli uomini che nell'immagine delle cose. Il film, invece, elude per immaturità del regista e per errore di prospettiva l'interesse che si era proposto ed è, a modo suo, compiaciuto di rappresentare la guerra per le suggestioni spettacolari che essa offre.

In *Cielo pulito* la guerra è sentita come condizione corruttrice, interruzione della vita e della felicità degli uomini. Ciukrai la propone come una realtà dalla quale gli uomini non sono ancora usciti, almeno spiritualmente. L'interesse alla guerra per Ciukrai si rivolge a ciò che essa continua ad essere per gli uomini che l'hanno vissuta. Nella vita del personaggio che rappresenta esiste infatti un prima ed un poi: i due momenti di essa sono separati dalla guerra. Purtroppo anche in questo caso l'interesse programmatico appare corrotto nella sua realizzazione.

Ciò che interessa al regista è raccontare una storia d'amore al suo nascere. Le pagine dedicate all'idillio dei due protagonisti sono fra le più belle che il cinema abbia dato. Esse sono tuttavia un film nel film: con l'evolversi della vicenda Ciukrai diviene progressivamente estraneo all'interesse dell'opera. La piattezza della rappresentazione e la convenzionalità delle soluzioni narrative che riguardano il poi della vicenda, inquadrato nella situazione storico-sociale di oggi, dimostrano ampiamente che la grande sensibilità è sufficiente a rappresentare l'avvento al potere di Krusciov come l'avvenimento che ha portato a soluzione tutti i problemi della Russia di oggi. Il carattere implicitamente celebrativo del film di Ciukrai e l'interesse particolare alla vi-

cenda d'amore eludono anche in questo caso il tema proposto.

I rilievi fatti sui tre film di Oltre Cortina presentati nella sezione informativa consentono alcune brevi riflessioni:

1) Se si eccettua per la sua immaturità « La città morrà questa notte » è possibile affermare la presenza di autori con interessi autonomi che affiorano senza avere mai la possibilità di esprimersi compiutamente per la costante presenza di temi non congeniali ai loro interessi.

2) Il tema della guerra, così come è trattato nelle opere analizzate, non consente agli autori di prendere una posizione nei confronti dei problemi della società in cui vivono. Data la concezione vigente nei paesi di oltre cortina riguardo al cinema, è lecito pensare che il costante interesse alla guerra più che esprimere, e di fatto non avviene, un atteggiamento spirituale di fronte ad essa sia un facile espediente per polarizzare al di fuori un interesse che, diversamente si rivolgerebbe ai problemi che esistono al di dentro.

### Orientamenti del cinema occidentale

Il cinema orientale in generale si pone nei confronti della società contemporanea con un atteggiamento di polemica. Esso tende a rompere con molte delle convenzioni esistenti la dittatura economica che Hollywood ha esercitato sul cinema americano, con i condizionamenti di carattere culturale da essa derivanti, è stata rotta da una nuova generazione di cineasti. Le formule di carattere espressivo e le convenzioni sulle quali il cinema europeo si è basato per lungo tempo sono saltate per opera della « Nouvelle vague » francese. In Italia è in via di affermazione una nuova leva di registi. L'autore cinematografico occidentale tende ad affermare la propria libertà al di sopra dei vincoli e dei tabù esistenti. L'unico legame che lo imprigionava, il costo di produzione dei film, è stato rotto: Jean Rovch gira lungometraggi con una macchina da presa a 16 mm. senza vedettes né autori professionisti. Pur di esprimere in piena libertà il contenuto reale della propria ispirazione il nuovo regista è disposto a correre il rischio di rimanere dilettante per tutta la vita. Tutti i film del « New Cinema » americano sono dilettanteschi. A questo nuovo spirito di libertà corrisponde necessariamente un mutato atteggiamento del regista nei confronti della società.

### Il cinema americano

Al conformismo del cinema hollywoodiano si oppone l'insoddisfazione e la critica del « New Cinema » nei confronti della Società americana. La sua polemica, spesso estremista, ha come obiettivo un sistema di vita che porta la

società U.S.A. verso l'anonimato e la spersonalizzazione, la livella con il mito di un benessere spiritualmente sterile ed improduttivo.

In *Night Tide* Curtis Harrington tentando di comporre in una dimensione fantastica un mondo di uomini e di sirene afferma implicitamente il significato dello spirito al di sopra del valore della materia. In *The Exiles* Kenti Mackenzie indaga le condizioni di vita di una comunità di pellirosse condannati a vivere in una società civile sentita come indifferente ed ostile. In *The Connection* Shirley Clarke rappresenta la condizione di un gruppo di uomini che nella droga trovano la forza per sopravvivere al continuo conflitto con una società opprimente. In *Angel Baby* Paul Wendkos denuncia il positivismo di una società affermando col miracolo l'esistenza di una realtà soprannaturale.

La precarietà qualitativa di ciascuna di queste opere non sottrae loro il merito di essere in qualche modo innovatrici. Esse sono fatte da autori americani per un pubblico americano. Si propongono il compito di fare spesso della cronaca filmata al fine di cogliere problemi e situazioni per riproporli in modo da non impedire un riferimento al contesto di vita dello spettatore a cui si rivolgono.

Il rischio che accompagna questo cinema è quello dell'esperimentazione e dell'estremismo. La precarietà dei suoi moduli espressivi, il carattere volutamente diletteantistico, l'atteggiamento aprioristicamente polemico possono divenire, svanito l'entusiasmo, maniera.

Il « New Cinema » non avrebbe allora ragione di sussistere poichè convenzionalizzandosi perderebbe il suo valore di alternativa ad un cinema convenzionale ed esaurirebbe a questo modo tutti i suoi compiti. Nei film presentati a Venezia è già presente un atteggiamento pericoloso; l'intellettualismo che in un autore di cinema è pur sempre un cancro vorace che uccide la verità e l'ispirazione.

Il « New Cinema » americano nato per essere il cinema che scandaglia un sistema di vita, per mostrare al pubblico le sue storture; può, seguendo quella via, smarrire la sua strada in cerebralismi che rompono il contatto con la realtà.

### Il cinema europeo

Sulla spinta di un rinnovato interesse per argomenti legati alla situazione storico-sociale il cinema occidentale va progressivamente affermando una sua caratterizzazione di tipo nazionale. All'avanguardia su questa strada è indubbiamente il citato cinema americano, ma anche quello inglese ed italiano sembrano chiaramente indirizzati a seguirlo.

*Saturday night, Sunday morning* (Sabato sera, dome-

nica mattina) di Karel Reisz propone in modo spigoloso e ruvido un realistico quadro della società inglese. L'esperienza di vita di un giovane sradicato che calpesta la vita degli altri con compiaciuta indifferenza sono pretesto per penetrare la mentalità, le consuetudini e le aspirazioni di chi sopravvive ogni giorno alla fatica. Reisz, che è inglese di adozione, ha costruito senza fantasia e partecipazione l'immagine di un mondo spiritualmente vuoto nel quale l'unico momento di libertà coincide con una inutile ribellione alla consuetudine della vita.

Il cinema italiano con intonazioni diverse sembra egualmente rivolgersi a ricercare immagini e scorci di vita reale. E. Olmi e P. P. Pasolini nei film *Il posto* e *L'accattone*, per i quali rimandiamo ad un prossimo studio, affrontano il problema dei giovani e del loro inserimento nella società.

Il cinema francese spinge il suo interesse sulla scia della « nouvelle vague » sino alla ricerca oggettiva e al documento.

Jean Rouch e Edgar Morin hanno infatti realizzato un film *Cronique d'un été* rubando ai volti e alle parole dei giovani, che naturalmente discutono fra loro, le immagini più significative di una condizione di vita attuale. Nei limiti in cui il film deve essere considerato a causa della sua formula inconsueta è possibile affermare che esso perviene ad un risultato sensazionale: realizza l'immagine della condizione di alienazione di una gioventù che si sottrae alle proprie responsabilità abbandonandosi alla vita o sottraendosi ad essa.

### Osservazioni generali

Ciò che conta in questo rinnovato interesse per l'uomo di oggi non è tanto la quantità o la qualità della materia proposta quanto l'atteggiamento che di fronte ad essa si assume. Si può infatti scandagliare una condizione di vita a causa della sensazionalità degli spunti che offre e non perchè esiste un interesse più reale. È bene affermare che, almeno per il momento, questo nuovo movimento appare animato dalle migliori intenzioni.

Nei film a soggetto, o nati da un materiale, più o meno, casualmente reperito è viva la ricerca di cogliere dalle cose una loro verità. L'assenza quasi completa per un interesse alla forma, l'inclinazione a far suggerire le soluzioni di ripresa dai personaggi che si muovono naturalmente denotano un attaccamento al significato reale delle cose.

Il rapporto di questo cinema con la realtà è tuttavia definito in una prospettiva nella quale la persona umana si perde. Più che l'uomo di fronte ai suoi problemi viene offerto il suo comportamento. Il sistema di riferimento per

l'interpretazione di questi film, data la loro scarsa autonomia dalla realtà a cui si riferiscono, diviene perciò assai precario. È doveroso tuttavia affermare che mai, come in queste opere, il cinema è stato più decisamente strumento di comunicazione sociale e meno linguaggio d'arte.

La strutturazione linguistica e l'ambito d'interesse nazionale nel quale questi film si muovono d'altra parte confermano la vocazione di questo cinema.

### Il cinema nei paesi sottosviluppati

Mentre il cinema occidentale sembra progressivamente scoraggiare il processo d'identificazione tra spettatore e schermo, presentando personaggi e narrazioni sconnesse, il cinema di oltre cortina e dei paesi sottosviluppati lo promuovono con ineliminabile fiducia. Ciò è dovuto in occidente al carattere di « rottura programmatica » che il cinema di cui abbiamo parlato vuole avere; in oriente corrisponde ad uno sforzo di rendere il cinema didatticamente più efficace. L'apparizione di personaggi piacevoli e simpatici nel cinema di oltre cortina concreta questa tendenza.

Nei paesi sottosviluppati questo processo è accentuato dalla presenza nei film di un tono da favola sentimentale, dal lieto fine, ma soprattutto dalla ricerca di particolari suggestioni spettacolari. È paradossale dover constatare che a Venezia le nazioni cinematograficamente più povere ab-

biano presentato i film più costosi. Ciò può essere stato determinato da una mal indirizzata ambizione di ben figurare in una rassegna internazionale almeno con la quantità delle cose presentate, tuttavia è significativo il fatto che proprio i film più costosi fossero anche quelli più scopertamente didascalici.

Il film coreano *Sung Choonhyang* (La storia di Choonhyang), a colori ed in cinemascope raccontando la storia d'amore di una giovane donna, pur nel suo alone di fiaba, si proponeva paternalisticamente di suggerire fiducia nel potere costituito e di criticare implicitamente dei costumi sessuali. Il discorso potrebbe ripetersi per *Animas trujano, el hombre importante* (Messico) ed *Educazione d'amore* (Repubblica democratica cinese).

Malgrado la sostanziale ingenuità di queste opere è necessario affermare il senso di responsabilità che le pervade. Esse partecipano infatti ad un processo d'evoluzione dei loro paesi e tendono progressivamente a costituire una loro cultura autonoma. Più che altro questo è un tipo di cinema a carattere didattico: ed è giusto che sia così, poichè tali sono le esigenze dei loro paesi e le possibilità diligentemente artigianali dei loro autori.

Esistono purtroppo altri paesi (Grecia, Austria, Argentina) che pur non avendo maggiori capacità hanno ben altre ambizioni.

STEFANO SGUINZI

---

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI  
APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE

PROIETTORI 35-70 mm.

MOVIOLE 16-35 mm.

LANTERNE

STAMPATRICI

AMPLIFICATORI

RIDUTTRICI



TEL. 431.997 VIA DESENZANO 2 TEL. 487.003  
MILANO

## Mack Sennet

Michael Sinnot, in arte Mack Sennet, è stato una delle personalità di maggiore rilievo nel primo ventennio del cinema americano. Attore, regista, produttore, contribuì all'affermazione e allo sviluppo del cinema lavorando nel campo delle « comiche », un campo che, per quanto oggi morto, ha ancora interesse come origine del cinema comico di oggi, specialmente per quanto riguarda la recitazione e il meccanismo dei « gags ». C'è quindi un'angolazione secondo la quale una retrospettiva dedicata a Mack Sennet può presentare un certo interesse: è però una prospettiva che richiede opportuni criteri nella scelta e nella organizzazione del materiale, corrispondenti agli interessi che si vogliono proporre allo studio o anche solo all'attenzione.

Invece nel programma ufficiale della retrospettiva leggiamo: « La scomparsa di Mack Sennet, avvenuta ad Hollywood nello scorso novembre, ha suggerito il pensiero di dedicargli una retrospettiva che ripresentasse agli occhi smaliziati e disincantati del pubblico della Mostra Veneziana alcune delle ingenue e fantasiose comiche di questo produttore-regista » e ancora « oggi i suoi film potranno sembrare puerili, piuttosto elementari nel racconto e crudi nella recitazione, spesso risaputi nelle trovate e nelle invenzioni, ma non si deve dimenticare che per quasi un ventennio hanno rappresentato con successo la più autorevole e spericolata pattuglia del cinema comico americano ». Sennet è morto, viva Sennet!

Noi ammettiamo che sia giusto rendere omaggio a chi scompare dopo aver dedicato la vita al cinema: ma riteniamo essenziale farlo in modo intelligente e produttivo. Per come è stata fatta la retrospettiva Sennet è un signore che tanti anni fa ha recitato, diretto e prodotti film che oggi non interessano più. Un pezzo da museo, nel senso spregiativo. Per noi che abbiamo visto poche sue cose e non molto sappiamo di lui, Sennet è invece qualcosa di più interessante.

Scartando l'impossibile interesse per la tecnica e la struttura narrativa che troppo dimostrano il passare degli anni, discutibile un discorso « sociologico » per i limiti che il materiale avrebbe comportato, avemmo puntato sulla evidenziazione delle caratteristiche della recitazione e del modo di impostare e costruire i personaggi.

Ford Sterling, Mabel Normand, Fatty, The Keystone Cops, Charles Chaplin, Henry Lehrman, Mack Swain, Syd Chaplin, The Sennet Girls non sono che alcuni tra i nomi che ricorrevano nei film che abbiamo visto nella retrospettiva; i loro personaggi hanno popolato gli schermi per anni, hanno imposto un genere, hanno determinato degli « stili » di recitazione comica, hanno creato dei meccanismi di « gags ». E a pochi passi da loro era Mack Sennet che li guidava e li sceglieva, imponendo così l'uno o l'altro secondo i suoi criteri.

In particolare come è intervenuto Sennet nella creazione

e nella evoluzione di « Charlot »?

Ricordando che « Charlot » e Hulot sono gli unici autentici « personaggi » comparsi sullo schermo e che entrambi partono dal comico, si comprende l'interesse e l'importanza di uno studio del progressivo arricchimento della « macchietta » che suscita l'ilarità con il meccanismo dei gags, fino al patetico omino che ha fatto piangere e ridere tutto il mondo esprimendo un contenuto umano.

Ma per questo sarebbe stato necessario vedere anche altro materiale e quello che c'era in

modo diverso. Forse sarebbe stato meno diretto l'omaggio a Sennet, ma sarebbe stato più autentico. Si sarebbero evidenziati i suoi meriti maggiori e più significativi, i soli che possono farlo ricordare ancora oggi al di fuori della mitologia e degli schedari.

NOTA. *L'articolo 10 del Regolamento dice: « La Sezione Culturale è riservata alla presentazione di speciali Retrospettive a carattere storico o mostre personali di film di grande interesse artistico e culturale, ai fini di favorire lo sviluppo di una sempre più vasta cultura cinematografica ».*

GABRIELE LUCCHINI

## Il cinema cecoslovacco

La presentazione recente di alcuni vigorosi film cecoslovacchi e la scarsa conoscenza dei fenomeni che hanno caratterizzato la vita di questa cinematografia hanno ampiamente giustificato l'inserimento nella sezione culturale della Mostra della « Retrospettiva dedicata al cinema cecoslovacco ».

I criteri che l'hanno organizzata hanno in parte facilitato la comprensione di ciò che il cinema cecoslovacco ha rappresentato nella dinamica di interessi di una cultura nazionale.

Le congiunture di carattere storico che hanno influito sui suoi orientamenti sono state trascurate quando sono rimaste al limite degli interessi e delle proposte mentre hanno trovato un loro giusto risalto quando hanno interiormente animato il corso della produzione artistica di quel paese. La retrospettiva nulla ha detto di quei film realizzati con ca-

ratteristiche adatte per un pubblico cosmopolita mentre ha mostrato l'evolversi del naturalismo in realismo dovuto ad una certa influenza esercitata dal migliore cinema sovietico.

Dato il criterio, la suddivisione in cicli della rassegna ha offerto un preciso riferimento cronologico delle opere, questo almeno sino all'ultimo dopoguerra, con gli avvenimenti che hanno profondamente influito sulla cultura cecoslovacca.

Le coincidenze storiche tra il primo ventennio del muto che si chiude con la fine dell'Impero Austro-Ungarico, la grande stagione del muto nel quale si muove uno spirito di conquistata indipendenza nazionale, il primo decennio del parlato al quale si accompagna il fiorire di quel pangermanesimo che tradusse storicamente la sua influenza sulla Cecoslovacchia con l'occupazione militare del 1939, hanno molto significato per la retro-

spettiva. Ad esse sono legati mutamenti che hanno profondamente inciso sul corso di quella cinematografia: basterebbe riflettere a ciò che un nuovo spirito di libertà può avere significato sugli orientamenti di una cultura nazionale, a ciò che nuove congiunture economiche hanno portato nella produzione cinematografica.

Gli organizzatori, fra i molti interessi possibili, hanno puntato sulla scelta di opere dotate di qualità artistiche realizzando una rassegna dei migliori film del passato più che una retrospettiva, di interesse assai più generale, dedicata al cinema cecoslovacco. Fra le molte alternative la strada scelta era una delle possibili anche se, tenuto conto del pubblico a cui era destinata, non era indubbiamente la migliore.

Ciò che del cinema cecoslovacco è stato dato di capire dalle opere presentate è in fondo il suo *provincialismo*. Per tutto il periodo del muto è mancato infatti un interesse autonomo capace di costruire l'individualità di una cinematografia. Sul piano dello stile esso applica i moduli dell'impressionismo e del realismo a materie che male lo sopportano.

Nel film *Batalion*, di Premysl Prazsky, il realismo della rappresentazione male traduce la vicenda di un uomo, avvocato e parlamentare, che, tradito dalla moglie, si riduce a vivere in mezzo ad una sopravvissuta umanità di falliti. La passione ed il tradimento che, sconvolgendo la vita dell'uomo, lo portano sino al limite della degradazione sono sentimenti romantici che il rea-

lismo non può accogliere in sé e quindi non può rappresentare.

Non si possono assumere in campo artistico moduli espressivi senza comprendere l'atteggiamento spirituale che essi concretano, la prospettiva entro la quale animano, in un rapporto essenziale, il significato delle cose. Quando ciò accade si ha come risultato opere apparentemente apprezzabili ma sostanzialmente convenzionali.

Questo è appunto il caso di *Takovy Je Zivot* (Questa è la vita; 1929) di Carl Junghans film che pur essendo delle opere presentate il più maturo, risente molto di un modello (Pudovkin) al quale cerca di rifarsi con minore originalità e vigore.

Ciò che non ha giovato al cinema cecoslovacco fu comunque la mancanza di stimoli e prospettive. In fondo ciò che del mondo e della vita esso rappresenta vive nel tono distaccato dell'illustrazione, incapace di dare intimo significato alle cose, di coglierle in quella verità interiore da cui ha origine la loro vita. Sia che si tratti del gioco grottesco di *Nocni Des* (L'incubo notturno, 1914) di Jan A. Palous, del fantasioso *Dobry Vojak Sveik* (Il bravo soldato Sveik, 1926) di Karel Lamac, nulla sembra mutare, poichè tutto si stempera nella convenzionalità.

Esiste tuttavia nei film presentati un elemento di interesse costante che non manca alla fine di impressionare. Esso vive nel rapporto tra il personaggio e la sua vicenda ed è dato dalla ineluttabilità degli eventi che trascinano l'uomo impotente fino alla fine. Questo in-

teresse potrebbe apparire marginale se considerato solo in *Batalion*: il suo tardo romanticismo infatti, lo giustifica ampiamente. Esso invece affiora costantemente nel cinema cecoslovacco dalle sue origini sino alla produzione più recente. In *Nocni Des*, il gioco macabro coinvolge dagli adulteri agli ubriachi che faticano per liberarsi di un presunto cadavere, in *Svedomi* (La coscienza, 1949) è un seguito di eventi che si concatenano sino ad umiliare un padre che vede dissolvere accanto a sé il mondo familiare a causa di un istante iniziale di debolezza.

Il carattere di questa ineluttabilità storica alla quale il personaggio non riesce a sottrarsi, costruisce la dimensione opprimente di un mondo chiuso e decadente. Essa traduce su un piano cinematografico uno stato di alienazione in fondo al quale si sente il vuoto che da esso consegue.

Non è dato di comprendere dai film l'origine di questo atteggiamento nè quanto esso è presente in generale nella cultura cecoslovacca; presumibilmente esso deriva da una situazione di carattere storico-sociale.

### Il periodo sonoro.

È significativo a questo riguardo notare che fu tipico al cinema cecoslovacco un filone che trovò in Gustav Machaty il suo caposcuola. Il tardo romanticismo di *Erotikon* (1929) e di *Extase* fu infatti la traduzione su un piano stilistico di quell'alienazione. La riduzione della vita alla sola passione giunse a creare un universo

chiuso nel quale si rifletteva l'immagine di un uomo che aveva rifiutato ragione, volontà e sentimento. C'era l'abbandono al piacere, tutto sensitivo, di costruire attraverso immagini, sensualmente concepite, una realtà di simboli ed allusioni che avevano riferimento in loro stesse. Il piacere, la degradazione e la morte erano i pilastri di questo mondo. Rivisti a distanza di tempo questi film non hanno nulla da proporre se non l'immagine del costume di un'epoca.

Stupiscono invece per la loro disarmata ingenuità *Reka* (Il fiume, 1923) di Josef Rovenskij e *Janosik* (Janosik il bandito, 1935) di Martin Fric nei quali vivono un genuino amore per la terra ed un incontenibile entusiasmo per la libertà. *Reka*, raccontando le vicende di un ragazzo che vince la sua lotta con un grosso salmone, concreta la visione forte e consapevole di un mondo nel quale un uomo virile si sposa ad una natura feconda. La qualità del film deriva da questa saldatura che stilisticamente assume i toni di un poema alla vita.

*Janosik* nel tono rocambolesco della sua vicenda trova nei toni inusitati di una leggenda popolare la possibilità di unire i personaggi, gli ambienti e l'azione nel ritmo, espressione diretta di un entusiasmo per la vita che fonde la molteplicità degli elementi in una sua spirituale unità.

Per quanto nessuno dei due film sia stilisticamente rigoroso è indubbio che essi siano le opere più originali ed autentiche del cinema cecoslovacco d'anteguerra.

## Il dopoguerra e le sue tendenze.

La nazionalizzazione dell'industria cinematografica immediatamente seguita all'avvento della democrazia popolare, fu fenomeno che ha toccato assai da vicino il corso del cinema cecoslovacco. Senza stabilire se e quanto il nuovo sistema politico fu voluto dal popolo e accettato spontaneamente dalla cultura cecoslovacca o portato dai carri armati sovietici è possibile affermare che esso ha determinato almeno sul piano degli interessi un taglio netto con il passato.

Si può quasi affermare che il cinema cecoslovacco rinasce dalle rovine della guerra con una nuova fisionomia. I temi che esso propone sono legati ad esperienze recenti ed hanno, contrariamente alle opere del periodo trascorso, il carattere di un impegno politico-sociale. I filoni fondamentali sono legati ai film sulla resistenza, alla storia del movimento operaio ed alla tendenza psicologica. A ciascuno di essi la retrospettiva ha dedicato un ciclo.

Per quanto ogni singolo interesse abbia come denominatore comune un chiaro intento didascalico è possibile notare l'evidenziazione in ciascuno di atteggiamenti diversi che denotano profonda diversità di impegno e di maturità. Stupisce, infatti, constatare come soprattutto nel filone dedicato alla storia del movimento operaio sia pesantemente costante il carattere di una rievocazione o leografica che anche stilisticamente allontana nel passato una situazione di carattere storico dalla quale uscì un popolo spiritualmente emancipato.

Nel film *Nuovi combattenti verranno* (1951) Jiri Weiss rappresenta le prime vicende del movimento sindacale con tale superficialità da non lasciare dubbi sulla sostanziale estraneità dell'autore agli interessi proposti dall'argomento. Assai più maturo anche se precedente al film di Weiss *Sirena* di Karel Stekly nel quale appaiono ben scolpiti i personaggi che si fondono in preciso quadro di vita di una zona mineraria. Il vigore dei caratteri e la violenza delle passioni si stagliano, evidenziate dalla esasperante condizione di una vita precaria e pericolosa. Pur presentando una fondamentale contraddizione tra un interesse particolare, la storia di una famiglia, e la volontà di cantare l'epopea di un popolo affamato che si ribella, il film offre nella precisa intuizione di una condizione sociale un elemento di verità che lo distingue qualitativamente dal film di Weiss.

È necessario notare che, sottolineata la differenza qualitativa, le due opere, divergono anche per gli intenti programmatici. *Sirena* ha come interesse la rappresentazione di una determinata realtà ed il risultato non è accettabile per le ragioni esposte, mentre *Nuovi combattenti verranno* ha una sua interna coerenza nello storicizzare dei fatti. Il carattere del documento ricostruito ha in sé un limite che il neorealismo italiano ha chiaramente superato: esso risiede in una prospettiva che solo quando riesce ad attingere la verità dalle cose ha una sua coerenza. I difetti di *Ulopena Hranice* (*La frontiera rubata*, 1947) di Jiri Weiss sono

in fondo gli stessi di *Nuovi combattenti verranno*: essi ribadiscono i limiti di una prospettiva che venendo a storicizzare la realtà, finisce per mutilarla e snaturarla.

## I film sulla resistenza.

I patrioti slavi come i « traditori nazisti » vivono in *Frontiera rubata* di una serie di schemi che li costruiscono internamente e li rendono oltre che inaccettabili assolutamente incomprensibili. Oltre ad una caratterizzazione che li classifica in « ambiziosi-fanatici » ed in « patetici-eroi » nulla di loro è detto per cui anche le azioni che compiono non hanno significato.

Di ben diversa levatura è invece *Nema barikada* di Otakar Vavra nel quale l'intento celebrativo della resistenza di Praga contro le truppe tedesche è superato dalla partecipazione del regista alla vita di un popolo che si difende. Più che una celebrazione il film è la rievocazione di una lotta: l'interesse prevalente del regista è infatti rivolto ad animare quadri staccati nei quali gli episodi della lotta sono usati come riferimenti per costruire personaggi che, dopo aver ritrovato nella loro casa, nella mentalità e nell'abitudine la loro più precisa definizione, si fondono drammaticamente dietro una barricata nell'attesa della morte. Come per *Sirena* anche per *Barricata muta* si ripropone lo stesso discorso: dopo aver stupendamente scandagliato il volto di una città con soluzioni liricamente intuite il film si pone sulla strada dell'epica e rompe fragorosamente con le premesse che aveva posto.

L'influenza di Vavra sulle opere dedicate alla Resistenza è indubbia soprattutto nel film *Romeo, Julie e Tma* (*Romeo, Giulietta e le tenebre*, 1960) di Jiri Weiss.

Pur mutando i moduli figurativi e l'organizzazione della materia narrativa, la prospettiva interna al racconto sono rivolte a definire il diverso modo di vivere la medesima realtà in personaggi che si rivelano di fronte ad essa. I fatti, non esistono più, ciò che conta è il modo con il quale essi sono vissuti.

La sensibilità di Weiss costruisce a questo modo una « Resistenza » che non si realizza in un'azione ma nasce dal mondo interiore ed è reale poiché ha origine nella mentalità di ogni singolo personaggio. Il pianto di un ragazzo dietro un portone, lo sguardo muto di un vecchio che si affaccia ad una finestra, le grida e le maledizioni di una madre pazza di dolore sono l'immagine di una rivolta che è affermazione profonda di valori.

Il valore di *Romeo, Giulietta e le tenebre*, sta in fondo nella sincerità di questa prospettiva che, proporzionandosi ai personaggi ed al loro mondo, costruisce le dimensioni più tipiche di un fenomeno che prima di essere storia ed epopea fu sofferenza. Al filone della Resistenza appartiene un altro film di rilievo, presentato anche in Italia, *Vyssy Princip* (*Il Principio superiore*, 1960) nel quale Jiri Krejcik offre un saggio di nitida narrazione. La sua qualità non risiede tanto nella capacità di offrire un quadro della Resistenza nell'angolazione che fu dei suoi protagonisti ma di ri-

comporre l'inesorabile concatenarsi di avvenimenti che trascinarono i suoi protagonisti fino alla fine. Ciò che conta nel film di Krejcik non è tanto l'interesse che egli rivolge al personaggio in quanto tale ma piuttosto il volto di una umanità che soggiace per la sua debolezza o si riscatta per la sua forza contro una violenza irrazionale ed anonima. L'incalzante succedersi degli avvenimenti, colti al loro limite di rottura, conferisce al film di Krejcik un tono esasperante che sembra celare vuoti di intuizione: esso è invece una soluzione espressiva per rendere il corso della storia che guida con le sue leggi inesorabili il concatenarsi dei fatti che sono cronaca solo perché hanno volti e nomi. Pur nella diversità degli stili e delle proposte è viva nei film di Vavra, Weiss e Krejcik l'intima partecipazione agli interessi preposti. La Resistenza, per questi registi, non è qualche cosa a cui si possa tornare seguendo il corso della memoria ma è una realtà che continua a vivere nel suo valore più vero in ciascuno di loro.

### Il cinema « psicologico ».

L'ultimo ciclo proposto dalla retrospettiva è stato dedicato alla tendenza psicologica.

I film presentati sono stati: *Svedomi* (La coscienza, 1949) di Jiri Krejcik e *Zizkovska Romance* (Romanzo dei sobborghi, 1958) di Zbynech Brynych. Essi hanno validamente contribuito a definire i limiti di un interesse, appunto psicologico, che si è troppo facilmente chiamato « tendenza ». È infatti indubbio che l'unico autore di cui si abbia notizia ri-

volto ad esprimere l'immagine interiore di un uomo proiettata nelle cose che lo circondano sia Jiri Weiss. Il rapporto personaggi-storia del citato *Giulietta, Romeo e le tenebre* è a questo riguardo significativa. La sua tendenza è inoltre confermata da un'altra sua opera prepotente per intensità drammatica e coerenza stilistica. *Ulci Jama* (la tana del lupo, 1957), anche se in essa la qualità individuale dei personaggi è stemperata nell'atmosfera chiusa ed opprimente di una città di provincia. La crisi di una classe sociale, la piccola borghesia di provincia, è evocata dal regista attraverso volti, ambienti e situazioni dalle quali promana il grigiore di una esistenza che si trascina. Più che un interesse rivolto ai personaggi esiste un'intuizione precisa di una condizione umana che si riverbera sulle pareti della casa, sul volto degli uomini sino a dipingerli di grottesco.

Agli interessi personali di Weiss, non esistono altre corrispondenze. *Svedomi*, di Krejcik è ben lungi dal proporre il travaglio della coscienza di un uomo che accetta, costituendosi, di espriare le proprie colpe. Esso è piuttosto la narrazione convenzionale di una fatalità che trascina i personaggi come relitti lungo la china inesorabile della loro esistenza.

*Zizkovska Romance* di Brynych è solo intenzionalmente l'indagine di un complesso personaggio femminile. Il conflitto tra il desiderio per l'uomo amato e la paura di perderlo rivelandole il suo passato di donna madre non si realizza per la sommarietà dello studio.

Gli interessi psicologici del film affiorano disordinatamente nel racconto ma sono continuamente elusi da una trattazione semplicistica e convenzionale.

Malgrado i rilievi fatti rimangono tuttavia indubbi il vigore e la vitalità del cinema cecoslovacco. Il suo cammino dal dopoguerra ad oggi ha in sé una considerevole coerenza di sviluppi. La ricerca dei moduli espressivi e gli stessi difetti esposti testimoniano il bisogno di esprimere, raccontare e rappresentare ciò che partecipa alla vita di una società. Le incongruenze evidenziate hanno la loro origine in una sovrabbondanza di interessi e non nella indeterminatezza delle proposte.

Basta quindi al cinema cecoslovacco scegliere fra le molte soluzioni le possibili e cioè le più congeniali al temperamento e agli interessi dei suoi autori.

È stato notato che il cinema cecoslovacco contemporaneo rivela dietro di sé la presenza di una scuola: date le individualità che essa ha espresso, tutte dotate di stili personalissimi, è più opportuno affermare l'esistenza di interessi comuni anche se poi trovano in ciascuno espressioni diverse.

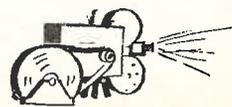
Si tratta quindi di una corrente di rinnovamento aperta a tutti i possibili contenuti e ai moduli espressivi che una cinematografia può avere. Gli sbalzi dal lirismo al realismo, le contraddizioni tra contenuto e formalismo sono possibili solo in una cinematografia viva e dinamica. Non è possibile tuttavia esprimere una fiducia incondizionata in questa nuova cinematografia se non sottolineando che essa è pur

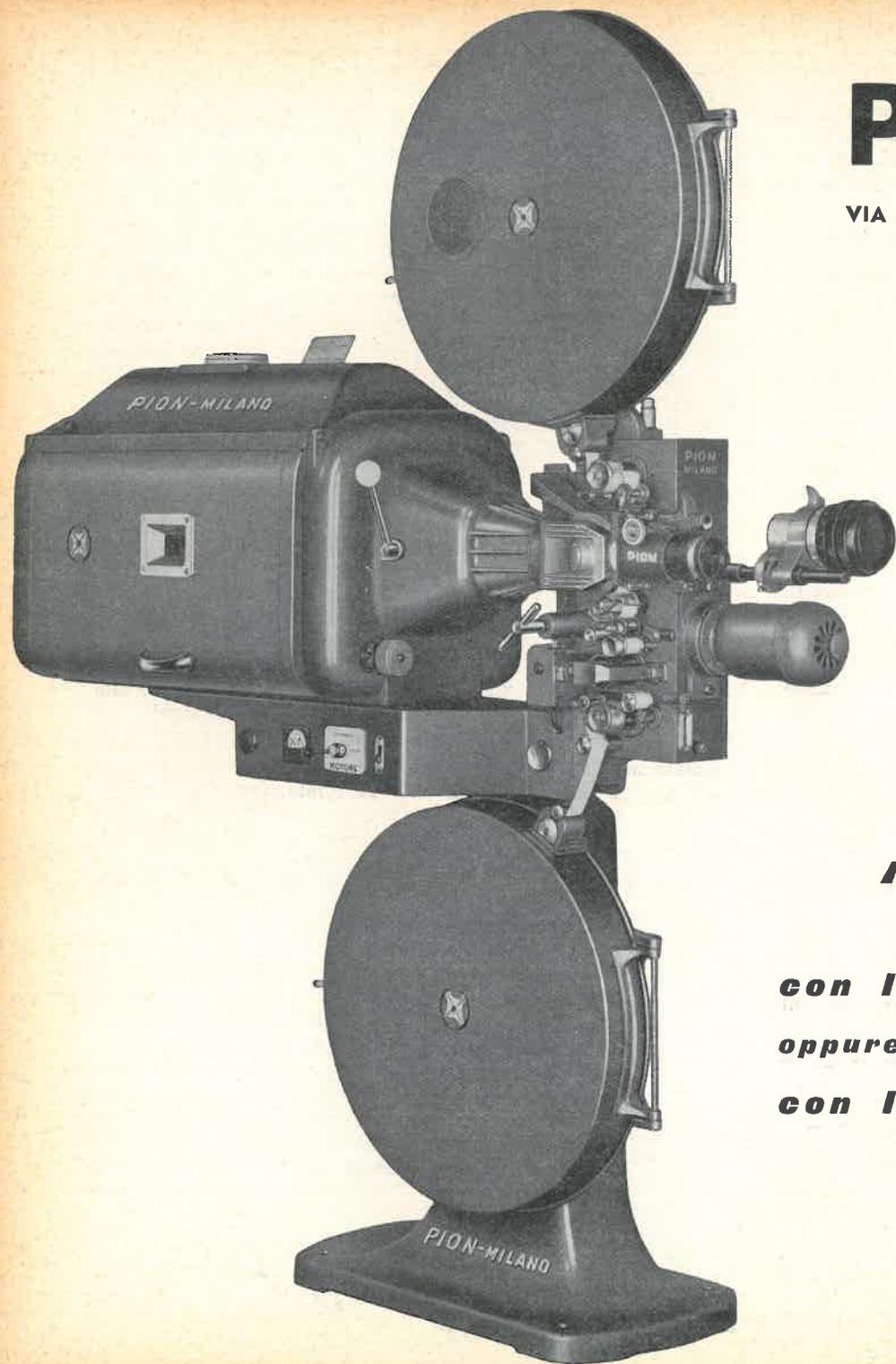
sempre relativa a contenuti consentiti. La nazionalizzazione del cinema cecoslovacco se su di un piano industriale ha portato un indubbio miglioramento, determinando possibilità produttive inesistenti, dall'altro ha imposto mediante un sistema di controllo politico gravi remore alla libertà di creazione dell'artista. Gli interessi che il cinema può sviluppare e proporre sono gli stessi che il regime accetta e condivide. Il regista cecoslovacco può fare suoi alcuni temi proposti dal regime ed aderire ad essi liberamente con tutta la sua sensibilità (essi possono essere la Resistenza, La storia del movimento operaio, ecc.) ma non può proporre interessi diversi da quelli. Può così accadere che le opere meritevoli siano solo quelle realizzate con sincerità d'intenti e di ispirazione mentre le altre siano solo buoni lavori artigianali nei quali ci si può compiacere di belle immagini.

In fondo, facendo del cinema, si può evadere dalle impostazioni ideologiche accogliendo di esse solo le proposte che si condividono oppure ricercando evasione in un cinema calligrafico fine a se stesso come testimonia ampiamente *Piesen o Siron Holubovi* (La canzone del colombo grigio, 1961) di Stanislav Barabas.

È strano che in questa retrospettiva sul cinema cecoslovacco i suoi film calligrafici non siano stati proposti neppure come indicazione di una corrente possibile.

STEFANO SGUINZI





OFFICINE

**PIO PION**

VIA ROVERETO 3 - MILANO - TEL. 287.834/583

**IMPIANTO**

**"SUPER SILENS,"**

*con lanterna automatica 350*

*oppure*

*con lampada Xenon*

# COSTANTINO IL GRANDE

regia di LIONELLO DE FELICE

CORNEL WILDE - BELINDA LEE

MASSIMO SERATO  
CHRISTINE KAUFMAN  
FAUSTO TOZZI

TINO CARRARO  
CARLO NINCHI  
VITTORIO SANIPOLI

E CON

ELISA CEGANI



L'UOMO CHE CAMBIÒ IL  
CORSO DELLA STORIA  
APRENDO LE PORTE  
AL CRISTIANESIMO

IL FILM CHE OGNI  
SALA PARROCCHIALE  
DEVE PROIETTARE.

# LA CEIAD COLUMBIA

presenta un importante gruppo di film alle **SALE PARROCCHIALI:**

## LA NAVE PIU' SCASSATA... DELL'ESERCITO

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con JACK LEMMON - RICKY NELSON

## ESTASI

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con DIRK BOGARDE - CAPUCINE

## I VIAGGI DI GULLIVER

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con KERWIN MATHEWS - JO MORROW

## GLI ARCIERI DI SHERWOOD

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con RICHARD GREENE - PETER CUSHING

## INFERNO NELLA STRATOSFERA

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con RYO IKEBE - KYOKO ANZAI

## LA PELLE DEGLI EROI

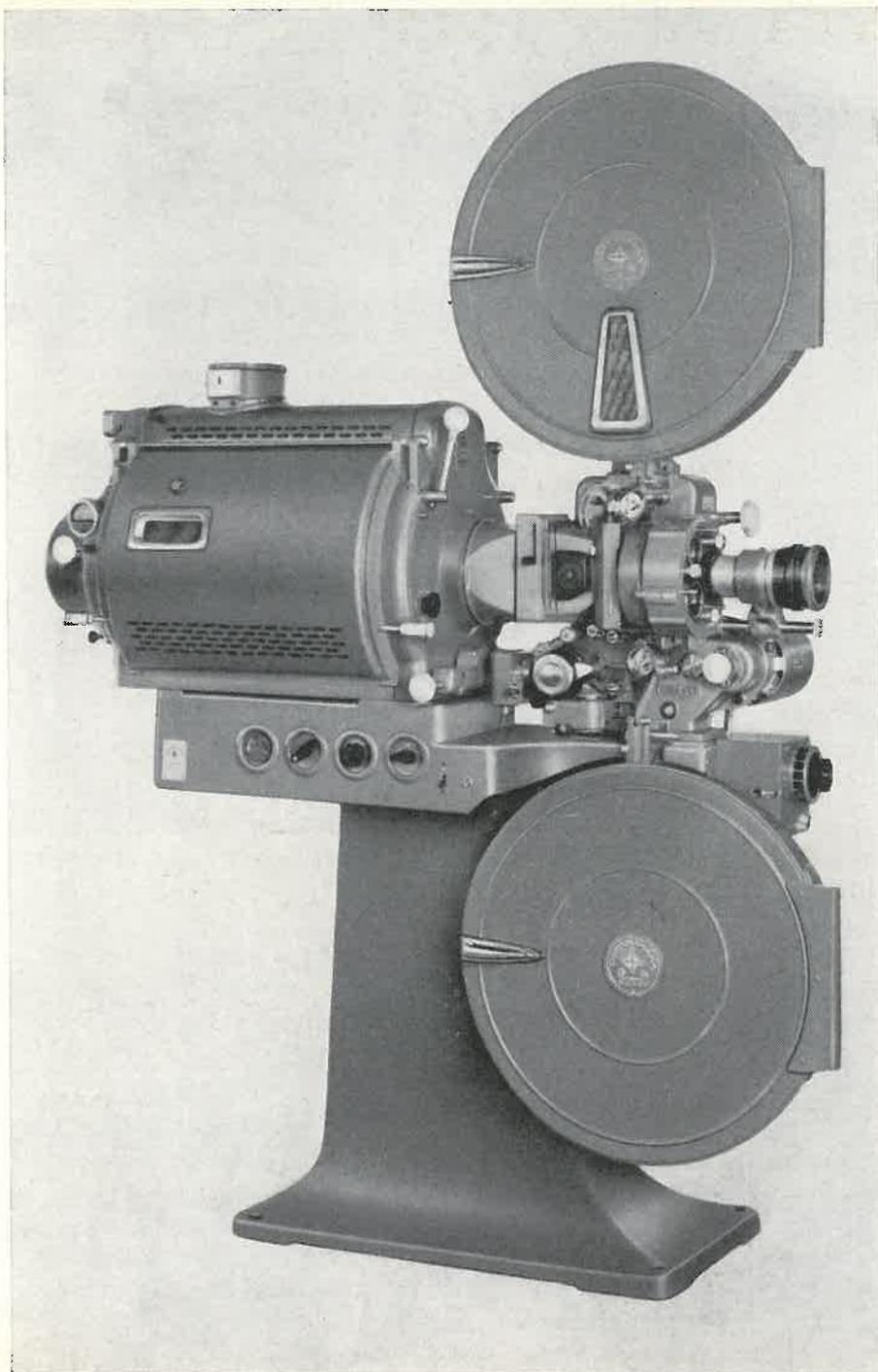
CINEMASCOPE con ALAN LADD - SIDNEY POITIER

## TEMPESTA SULLA CINA

CINEMASCOPE con JAMES STEWART - LISA LU

## FRONTE DEL PORTO

RIEDIZIONE IN CINEMASCOPE con MARLON BRANDO - EVA MARIE SAINT



I PIÙ MODERNI  
APPARECCHI SONORI  
CHE TRIONFANO IN TUTTO  
IL MONDO

### LANTERNE

- CON ARCO A CARBONI
- CON AMPOLLA XENON

## CINEMECCANICA

Negozio di Milano

VIALE BRIANZA, 32 - Tel. 24.07.49

# SAMPALO FILM

## CHICAGO BOLGIA INFERNALE

con: Scott Brady, Dorothy Hart.  
Prod. Universal Int.

## ALL'INFERNO E RITORNO

(Technicolor)  
con: Audie Murphy, Marshall Thompson.  
Prod. R. K. O.

## AMANTI DEL DESERTO

(Technicolor Scope)  
con: Riccardo Montalban, Carmen Sevilla.  
Prod. Parc Film.

## APPUNTAMENTO IN PARADISO

con: G. M. Bessone, R. Gilardetti.  
Prod. Rol Film.

## BAGLIORI AD ORIENTE

con: Alan Ladd, Deborah Kerr.  
Prod. Paramount.

## CAPITAN FUOCO

(Technicolor)  
con: Lex Baker, Rossana Rory.  
Prod. Transfilm.

## I PREPOTENTI

(Scope)  
con: Aldo Fabrizi, Nino Taranto.  
Prod. Sud Film.

## DUE CAPITANI

(Technicolor)  
con: Charlton Heston, Fred Mac Murray.  
Prod. Paramount.

## DUE ORFANELLE

(Technicolor)  
con: Myriam Bru, Milly Vitale.  
Prod. Rizzoli.

## GERUSALEMME LIBERATA

(Technicolor)  
con: Francisco Rabal, Silva Koscina.  
Prod. Max Prod. It.

## LA' DOVE SCENDE IL FIUME

con: James Stewart, Arthur, Kennedy.  
Prod. Universal.

## PERDONAMI SE MI AMI

con: Loretta Young, Jeff Chandler.  
Prod. Universal.

## QUANDO VOLANO LE CICOGNE

Prod. Mosfilm.  
con: Tatiana Samoilova, A. Balatov.

## SAFARI

(Technicolor)  
con: Victor Mature, Janet Leight.

# LUX FILM

AGENZIA DI MILANO

Via Soperga, 36 — Tel. 280.650 / 680

## AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO

Dyaliscope - Eastmancolor.  
Interpreti: Steve Reeves - Giorgia Moll.

## CARTAGINE IN FIAMME

Technirama - Tecnicolor.  
Interpreti: José Suarez - Anne Heywood - Daniel Gelin.  
Regia di Carmine Gallone.

## DAI JONNY, DAI

Interpreti: Adriano Celentano - Alan Freed - Jimmi Clanton - Sandy Stewart - Chuck Berry.

## IL GRANDE CIRCO

Cinemascope - Technicolor.  
Interpreti: Victor Mature - Red Buttons - Rhonda Fleming.

## PISTOLE CALDE A TUCSON

Cinemascope - Colore de Luxe.  
Interpreti: Mark Stevens - Forest Tucker.

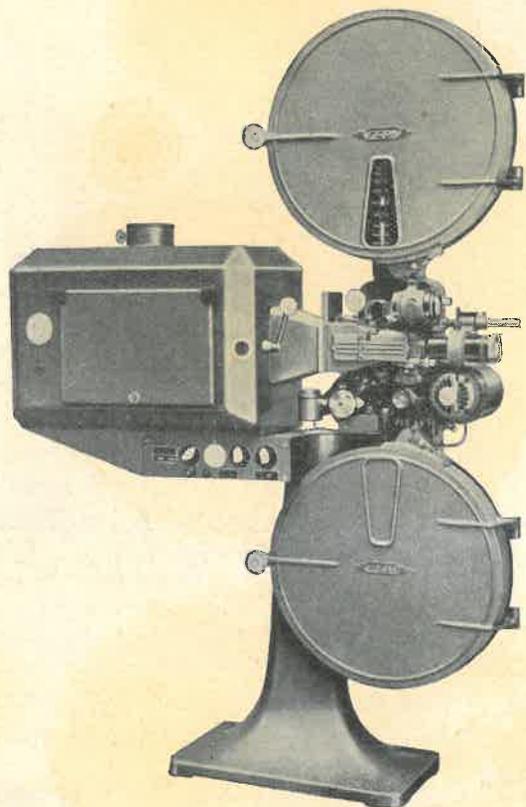
## PAGARE O MORIRE

Interpreti: Ernest Borgnine - Zohra Lampert.

## IL MOSTRO CHE UCCIDE

Interpreti: Vincent Price - Agnes Moorehead.

**OLTRE 100 IMPIANTI FEDI XENON SONO GIÀ IN FUNZIONE:**



LA LANTERNA FEDI XENON È UN PRODOTTO GIÀ AFFERMATO, REALIZZATO SU SCALA INDUSTRIALE E CHE HA SUPERATO TUTTI I COLLAUDI.

**F E D I X E N O N L X . 2 0 0 0**

Si accende istantaneamente premendo un pulsante.

Non richiede sorveglianza: proietta da sola.

Non ha spese di manutenzione.

È sicura ed economica in esercizio.

Produce luce bianchissima, perfettamente stabile ed uniforme.

**Ing. ANGIOLO FEDI S.A. MILANO VIA S. GREGORIO 6**

Dimostrazioni, informazioni, assistenza tecnica presso i ns. centri commerciali:

**FILIALE FEDI DI MILANO: Via Soperga, 22 - telefono 22.16.30**

**BRESCIA (e Provincia) : Dino Lusardi - Via Galilei, 65 - telefono 53.23.1**