

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

1

ANNO III

Nihil obstat quominus Imprimatur
Sac. Ubaldus Valentini; Cens. Eccl.
Mediolani, 16 Mensis Iunii, 1962.

IMPRIMATUR

In Curia Arch. Medialoni die 16-6-62

† I. Schiavini

Vic. Gen.

GIOVANNI CASTELLI

Agenzia di MILANO Via Soperga, 41 - Telefono 243883

SANSONE

cinemascope eastmancolor
interpreti: Brad Harris, Brigitte Corey

URSUS NELLA VALLE
DEI LEONI

cinemascope eastmancolor
interpreti: Ed Fury, Alberto Lupo

LA FURIA DI ERCOLE

cinemascope eastmancolor
interpreti: Brad Harris

SFIDA NELLA CITTÀ DELL'ORO

cinemascope eastmancolor
interpreti: Brigitte Corey

CAPITAN URAGANO

ferraniacolor
interpreti: Eddie Costantine, Barbara Laage

I MOSCHETTIERI DEL RE

ferraniacolor
interpreti: John Riding, Michael Ferens

800 LEGHE NELL'AMAZZONIA

eastmancolor
interpreti: Vic Connors, John Mason

I DANNATI E L'INFERNO

stereorama
interpreti: Antonio Vilar, Ruben Rojo

GLI INVASORI DELLA
BASE SPAZIALE

widescren
interpreti: William Coores, Ken Utsui

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

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

via della signora, 1 - telefono 79 32 30 - milano

sommario

STEFANO SGUINZI Il Cinema come fatto industriale 5

controcampo

PIERO BULGHERONI I nuovi contenuti del cinema sovietico 8

PIO M. DOLCI I film sul Ventennio 10

riflessioni ed esperienze

* * * Il cinema nella vita dello spirito 11

monografia

ELENA VICINI Alain Resnais e la sua opera 13

recensioni

PIO M. DOLCI « Accattone » 16

GAETANO STUCCHI « I nuovi angeli » 17

ANDREA MELODIA « Leoni al sole » 19

GAETANO STUCCHI « I giorni contati » 20

STEFANO SGUINZI « Divorzio all'italiana » 21

GAETANO STUCCHI « Vincitori e vinti » 22

Il cinema come fatto industriale

1. All'origine della rapida affermazione dello spettacolo cinematografico esistono due fenomeni di eccezionale importanza: l'industrializzazione e l'urbanesimo. Per la complessità dei mezzi tecnici e la quantità di denaro necessaria alla sua vita il cinema può essere considerato prodotto tipico della civiltà contemporanea che, divenendo industriale in seguito al rapido sviluppo tecnologico, entra nello stadio del grande capitalismo.

Anche il fenomeno dell'urbanesimo partecipa come componente non trascurabile alla rapida affermazione del cinema: la concentrazione urbana organizza infatti un mercato in espansione e afferma l'esigenza di nuovi modelli di comportamento che lo spettatore ricerca nella nuova forma di spettacolo.

Senza il prodigioso sviluppo dello spirito capitalista e la progressiva dilatazione dei centri culturali (la cultura di massa ha inizio con il secolo ventesimo) il cinema non avrebbe mai conosciuto una così vasta e rapida affermazione; per questo può essere considerato come prodotto della civiltà tecnica sviluppata dal capitalismo.

2. Poiché è per il profitto e attraverso il profitto che le nuove tecniche si sviluppano il cinema sin dalla sua origine subisce l'impronta della struttura economica dalla quale scaturisce.

In corrispondenza alla grande concentrazione capitalistica il cinema si organizza sul modello dell'industria pesante: appare cioè soggetto ad una serie di trust che realizzano una forte concentrazione sia tecnica che finanziaria al fine di monopolizzarlo.

Il fenomeno assume intensità diverse in relazione al grado di concentrazione capitalistica: è rilevante nei paesi a più alto livello industriale mentre appare assai limitato negli altri. Mentre l'industria cinematografica statunitense è rigidamente controllata da gruppi finanziari, che fanno capo alle banche e alle industrie elettriche, quella italiana solo in quest'ultimo periodo aspira a concentrarsi orizzontalmente ed a monopolizzare il mercato; l'operazione di De Laurentiis e gli orientamenti di Lombardo sono a questo riguardo assai significativi.

In conseguenza della forte concentrazione produttiva, e quindi in relazione diretta con la sua intensità, si verifica una concentrazione del mercato. Il sistema di distribuzione del prodotto cinematografico appare rigidamente controllato dalle grandi case produttrici che lo organizzano in profondità ed in latitudine.

La produzione cinematografica statunitense, malgrado il dispositivo delle leggi antitrust, controlla infatti all'interno con la Paramount il 20% delle sale cinematografiche, la M. G. M. il 24%, la Fox il 12%, la Warner il 21% e la R. K. O. l'11%; mentre secondo i dati del « Motion Picture Almanac », all'esterno ha occupato nel 1955 nell'Europa occidentale il 63% del tempo di proiezione, il 64% in America Meridionale ed il 76% in America Centrale.

In Italia l'organizzazione del mercato cinematografico non è dominata dalle grandi aziende produttrici a causa della minore potenza economica ed in conseguenza del ruolo rilevante assunto con la fine della guerra dalle case di distribuzione americane e da una

oculata politica di concessione di licenze per le nuove sale cinematografiche attuata dal governo.

3. I processi di concentrazione orizzontale e verticale, attuati dalle aziende cinematografiche, si realizzano secondo il sistema capitalistico privato o secondo il sistema statale: in entrambi essi assumono caratteri comuni anche se sono promossi per fini diversi. In occidente i grandi gruppi finanziari organizzano l'industria tecnica, produttiva ed il mercato per scopi esclusivamente economici mentre, nei paesi di oltre cortina, lo Stato è l'arbitro assoluto che congloba in sé le funzioni di censore, produttore e distributore per scopi di natura politico-ideologica.

E' opportuno notare che, mentre la nazionalizzazione dell'industria cinematografica nei paesi di oltre cortina dipende dal sistema, il monopolio delle grandi industrie rimane solo una anomalia. Nell'economia occidentale esiste anzi un limite alla concentrazione assoluta, variabile secondo le industrie e dipendente da una molteplicità di fattori. E' risaputo, infatti, che la consumazione è stimolata dalla concorrenza; per questo, anche in campo cinematografico, medesimi gruppi economici finanziano l'attività di più case produttrici.

A questo riguardo è opportuno notare che quanto più l'industria cinematografica appare frazionata tanto più vivo ed intenso risulta il rapporto concorrenziale.

All'interno del sistema occidentale questo fenomeno determina uno sviluppo quantitativo e qualitativo del prodotto in conseguenza dell'intervento di imprenditori innovatori. La ricerca del profitto tuttavia inclina la produzione a favorire il consumo immediato ed il divertimento contrariamente a quanto avviene nell'industria cinematografica di Stato che, sospinta da

finalità educative, favorisce l'affermazione dei valori tradizionali della cultura.

Tra una politica di consumo ed una di investimento culturale non è possibile porre alternative: la differenza tra l'una e l'altra è la stessa che si pone fra un prodotto vivace ed interessante ma, in alcuni casi, lesivo di valori fondamentali ed un prodotto serio ed impegnato che, in alcune circostanze, rischia di risultare noioso e pedante. La soluzione tra i due orientamenti deriva dalla loro composizione: essa è legata ad un rapporto concorrenziale tra i due sistemi realizzato all'interno di una stessa società. Se accanto ad una molteplicità di imprenditori che favoriscono per scopi economici il consumo agisse un'azienda orientata da interessi educativi, i difetti dell'una potrebbero essere validamente attenuati dall'azione dell'altra.

4. Dal punto di vista della struttura organizzativa dell'azienda, sia nell'economia privata come in quella di stato, anche in campo cinematografico si è affermato il criterio della divisione del lavoro: si tratta di una disciplina tecnico-burocratico organizzativa che corrisponde al fenomeno chiamato con il nome di « razionalizzazione del lavoro ». L'azienda cinematografica è infatti articolata in senso orizzontale in modo da definire con precisione i compiti, in senso verticale in modo da definire ruoli e funzioni.

In relazione al processo di realizzazione dell'opera cinematografica riscontriamo come articolazione orizzontale settori di attività cui competono i compiti di: ideazione e sviluppo del progetto, controllo e decisione, organizzazione e pianificazione, realizzazione e vendita.

L'attività di ciascuno è in relazione con quella degli altri; da ciò deriva l'articolazione verticale o burocratica che elabora ruoli e mansioni all'interno del

settore e di ogni settore all'interno dell'intero sistema.

La razionalizzazione del lavoro comporta, ai più bassi livelli, la scomposizione del lavoro globale in operazione ripetitive e, ai livelli più alti, la ripartizione dei settori operativi.

La divisione del lavoro è un tratto caratteristico della razionalizzazione richiesta dal sistema industriale: ad essa corrisponde la standardizzazione del prodotto in quanto è possibile solo realizzando un prodotto caratterizzato da un grado modesto di variazione innovazione. La modificazione anche modesta del prodotto finale comporta infatti una variazione sensibile dell'intera struttura e l'impossibilità di una vera pianificazione del ciclo produttivo. La realizzazione di un nuovo prodotto comporta infatti la soluzione di nuovi problemi; per questo allo specializzato, in grado di attuare solo soluzioni previste, deve necessariamente sostituirsi lo specialista che, all'interno di un settore di competenze, è in grado di affrontare nuove situazioni.

L'innovazione del prodotto richiede perciò una struttura dell'azienda in cui la divisione del lavoro, delle funzioni di decisione e degli ambiti di competenza siano più fluidi.

5. Date le mutevoli esigenze del pubblico in campo cinematografico il prodotto tende continuamente a rinnovarsi: da ciò deriva il permanere alla struttura dell'azienda cinematografica di un relativo grado di elasticità.

L'imprenditore cinematografico, allo scopo di garantirsi sui risultati dell'impresa economica, tende a conciliare le tendenze contrastanti dell'innovazione e della standardizzazione sforzandosi di inserire l'artista,

portatore di proposte originali, all'interno della struttura organizzativa dell'azienda. Il tentativo di realizzare soluzioni ottime tra esigenze contrastanti determina il passaggio, storicamente rilevante, dalla creazione artistica alla produzione artistica.

In seno alla cultura industriale si configura così il fenomeno che riassume il dramma e l'alienazione dell'intelligenza creatrice che, oppressa da apparati burocratici e da interessi economici, non è più in grado di sviluppare le sue facoltà. L'autore tradizionale della forma e della sostanza dell'opera giunge ad avere vergogna di ciò che ha creato ed a negare che l'opera da lui realizzata sia « veramente sua »; viene così meno per l'artista la possibilità di identificarsi con ciò che ha realizzato.

Per questo è possibile affermare con Friedman che « il cinema tende a standardizzare ciò che è individualizzato ma anche ad individualizzare ciò che è standardizzato...; la dialettica dell'individuazione e della standardizzazione ci permette dunque di comprendere che non esiste da una parte l'arte cinematografica e dall'altra l'industria cinematografica, ma che le condizioni obiettive di questa industria contengono in sé tutto un potenziale di volgarità e di raffinatezza, di novità e di piattezza, di estetica e di anti-estetica, che si esprimono e si confrontano nei film ».

Stefano Sguinzi

ARNALD HAUSER, *Storia Sociale dell'arte*, Einaudi 1956.

GEORGE SADOUL, *Manuale del Cinema*, Einaudi 1960.

GEORGE FRIEDMAN - EDGAR MORIN, *Sociologie du cinema* in « Revue international de filmologie »; vol. III n. 10, 1952 pag. 95-112.

FRANCO ALBERONI, *Cinema, fatto sociale*, in « Problemi sociali e giuridici del cinema » (pro manuscripto) Roma 1961 pag. 43-60.

EDGAR MORIN, *L'industria culturale*, in « Communication » N. 1 Edition du Seuil, 1962.

CONTROCAMPO

I nuovi contenuti del cinema sovietico

Abbiamo avuto ultimamente occasione di rivedere due fra i più significativi film della recente produzione sovietica: *Quando volano le cicogne* e *La ballata di un soldato*. Essi hanno offerto l'opportunità di rimeditarli e di inquadrarli in una problematica generale, oltre che per i meriti ad essi intrinseci anche a causa di una certa freddezza e sufficienza con cui, nonostante il visibile interesse suscitato nel vasto pubblico, essi sono stati trattati dalla critica marxista.

Queste opere si inseriscono nella produzione cinematografica cosiddetta del disgelo. Di essa nonostante le nostre inevitabili lacune di informazione intorno alle cose d'oltre cortina, possiamo ormai abbastanza verosimilmente individuare i campioni in quei film russi, visti in Italia dopo il 1956-1957, che portano le firme dei vari Kalatazov, Ciukraj, Samsomov, ecc.; (ricordo per intenderci *Il quarantunesimo*, *Destino di un uomo*, *La lettera non spedita*, oltre ai citati sopra e a quelli presentati all'ultima rassegna veneziana *Pace a chi entra* e *Il cielo pulito*).

Il panorama culturale di cui essi fanno parte è strettamente legato a quello politico sociale delineatosi in Russia dopo la morte di Stalin e siglato dal XX Congresso del P. C. U. S.. E' noto l'aggiornamento ideologico elaborato in questo congresso e codificato dai due successivi: al di là delle intricate discussioni fra « dogmatici » e « revisionisti », appare abbastanza chiaro come la Russia kruscioviana sia avviata ad un progressivo superamento della concezione leninista della dittatura. La teorizzazione di un « pluralismo socialista » incline a sfumature nazionali, e l'allargamento della definizione stessa di democrazia socialista, segnano un notevole passo avanti rispetto ai rigidi schemi dello stato totalitario imposto come modello unico e riconosciuto come dogmaticamente infallibile.

Questa evoluzione reca con sé una duplice conseguenza: anzitutto la non-inevitabilità della guerra per arrivare alla instaurazione dello stato socialista. Infatti l'affermata « pluralità delle vie verso il socialismo » contempla, a differenza del-

l'ortodossia leninista, l'attuabilità di una « transizione pacifica » e di una pacifica coesistenza competitiva. In secondo luogo, per quel che riguarda la vita interna dello stato sovietico, viene esaurendosi la necessità della « rivoluzione permanente » (posizione sostenuta oggi dalla sola Cina e ovviamente legata ad una concezione accentratrice e di totalitarismo di classe) mentre prendono corpo le riforme tese ad una maggiore democratizzazione, cioè all'instaurazione delle libertà essenziali di pensiero, di espressione e di organizzazione sociale.

« Pacifismo » quindi e più libera operabilità in ogni settore della vita nazionale, sono i motivi caratteristici del disgelo post-staliniano; e questa situazione è riflessa nel cinema attuale.

In esso la fedeltà alla nuova ideologia è facilmente verificabile; una altissima percentuale della produzione filmica sovietica parla della guerra mostrando l'assurda crudeltà dei suoi influssi sulla vita dell'uomo. In opere come *Quando volano le cicogne*, *La ballata di un soldato*, *Pace a chi entra* la parola d'ordine pacifista è puntualmente affermata, e si deve riconoscere che essa affiora, senza disturbare, dalla verità stessa dei personaggi, dalla semplicità delle azioni che essi compiono, dalla sincerità dei loro sentimenti; il tema cioè è costituzionale alla poetica che lo esprime. E' molto interessante a questo proposito rilevare come la critica marxista più ortodossa e... « militarizzata » abbia negato a questa tematica pacifista ogni riconoscimento; gli appunti che essa fa soprattutto a proposito di *Pace a chi entra* sono molto sostanziali, denunciando nei registi superficialità di atteggiamenti e nebulosità di posizioni ideologiche; affermava « Stella rossa » (il giornale delle forze armate dell'URSS) che « non bisogna perdonare ogni cosa: occorre invece una lotta coerente e tenace con il vecchio ma ancora forte mondo capitalista. L'intransigenza verso i nemici del comunismo, verso i nemici della causa della pace, è una qualità indispensabile del nostro soldato sovietico ».

L'eccesso di zelo di queste affermazioni rivelano un rigore ideologico ancora legato alla mentalità della guerra fredda; si può dire forse che la maggiore liberalità di Krusciov ha messo in luce la anelasticità di questi schemi sorpassati.

Per motivi diversi, ma con analoghe preoccupazioni di ortodossia, anche la critica marxista occidentale si è pronuncia-

ta piuttosto sfavorevolmente su film come *La ballata del soldato* e *Quando volano le cicogne*, giudicandole, nell'ambito di una tematica pacifista, prive di forza d'urto e di quel preciso « j'accuse » nei riguardi di certe forze militariste, che caratterizzava, ad esempio, *Orizzonti di gloria* di Kubrik. La giustezza di questa affermazione è di gran lunga sminuita dalla tendenziosità di tutta l'impostazione teorica che le sta dietro. A ben guardare infatti, sono stati liquidati in modo assai sbrigativo i film di Ciukrai e Kalatazov, perché nell'ingenuità dell'ispirazione ed in certe indulgenze calligrafiche, sono state individuate carenze tali da declassarli nettamente a livello di produzione minore e da relegarli nel limbo delle buone intenzioni.

E' abbastanza chiaro invece come tale critica si trovi a disagio di fronte ad opere come queste, ricche d'umanità e di sentimento, preoccupata come è, dalle istanze ideologiche di dover inserire tutto (e senza troppa fatica) nell'impalcatura di un certo schema di giudizio. La sua paura è che la maggior disponibilità attuale di « contenuti » insinui negli autori sovietici i pericoli di una sensibilità borghese o neoromantica o comunque troppo « occidentale », facendoli uscire dall'alveo artistico-ideologico del realismo socialista.

Bisogna invece tener presente che il momento culturale rappresentato dai film del disgelo è sorto come reazione al clima oppressivo del periodo staliniano e alla monotonia dei suoi temi obbligati; non solo, ma anche pensare a quale sorta di « schematismo settario » era stato ridotto dall'ottusa burocrazia del dittatore il realismo socialista. Quel realismo che « scaturendo direttamente dalla considerazione socialista di una realtà socialista » (Lucaks) aveva già espresso, in campo cinematografico, poeti come Eisenstein, Pudovkin e Dovcenko, non ha nulla a vedere con la deformazione operata dagli « ideologi della guerra fredda »; in costoro era sorta « quella che Lenin ebbe spesso a fustigare come « alterigia comunista », un compiacimento di sé che cercava e trovava la sua presunta giustificazione proprio nella ristrettezza settaria, ideologica ed artistica... » (Lucaks); questo portava alla strumentalizzazione propagandistica più vieta, alla burocratizzazione e all'accentramento monopolistico di ogni forma della cultura. (« Il cinema è un grande strumento di agitazione di massa. Si tratta qui di prendere la cosa nelle nostre mani », aveva sentenziato Stalin già al XIII Congresso del P. C. U. S.). La figura d'uomo che usciva da queste opere del regime era quanto di più esasperatamente naturalistico, antirealistico, si possa immaginare. L'uomo normale era sempre rappresentato in un'alterazione eroica, ciecamente votato alla causa del comunismo.

Questo « romanticismo rivoluzionario » imponeva che casi

di assoluta eccezionalità fossero assunti come rappresentazione di una normalità, come tipici.

Invece essi « sono incarnazioni, illustrazioni, di un astratto dover essere il soggettivismo economico, la falsa teoria che il passaggio al comunismo e la prospettiva immediata della nostra vita quotidiana, vuole imporre alla realtà. Perciò questo dover essere è astratto e perciò personaggi e situazioni rappresentati dal punto di vista di questo dover essere e non da quello della realtà, acquistano anch'essi un carattere astratto ed esangue... » (Lucaks).

La conferma di ciò ci viene dalle parole sofferte, piene di responsabilità di un grande narratore del cinema russo, Dovgenko: «... noi, sollecitati da varie considerazioni, non sempre ipocrite, per seguire la moda o per un apparente attivismo produttivo, più spesso per indifferenza verso il popolo e per ignoranza della sua vita, abbiamo ridotto i sentimenti a schemi inventati negli uffici dei redattori. ...Abbiamo sostituito la sofferenza con una sorta di « superamento delle difficoltà ». Vogliamo tanto una vita bella e luminosa che le cose desiderate ed attese ci sembrano già realizzate e dimentichiamo che la sofferenza sarà con noi finché sarà vivo l'uomo sulla terra, finché egli amerà e creerà ».

L'anticipazione del futuro come realtà attuale non significa cioè ottimismo, come si voleva far credere, ma semplicità, mancanza di prospettiva interiore, schematismo, volontarismo romantico.

Questi mi sembrano i miti contro cui combatte la nuova cultura sovietica, proponendo una maggiore apertura al reale, uno spirito di libera ricerca, che riconducano l'arte ad una misura più umana.

I film del disgelo ci danno anzitutto la sensazione di questo ritorno alla scala dell'uomo, alla verità della sua persona concreta e dei suoi sentimenti. I contenuti proposti da *La ballata del soldato* e *Quando volano le cicogne*, pur nella limitatezza della loro gamma tonale, sembrano accettabili per l'onestà con cui si sforzano di aderire alla realtà psicologica dei personaggi, per la limpidezza morale della loro comunicazione, per la genuinità e freschezza dei racconti che intessono. Questi pregi mi sembrano oggi meritevoli della massima attenzione. Così si esprimeva di recente un giovane scrittore russo: « La nostra arte... evita le grandi parole, preferendo spesso il suono sommesso della vita. Molti registi ed autori drammatici considerano le grandi parole come manifestazioni di un patetismo invocativo, magniloquenti, enfatiche, e preferiscono un altro modo di raccontare, pacato, che viene considerato come un segno di ritegno artistico, di modestia, di semplicità ».

L'insegnamento dei nuovi registi sovietici è molto importante; e se il pericolo che essi corrono è di cadere talvolta in forma di ingenuo patetismo, o di ricorrere a motivi stilistici che hanno sapore di vecchia avanguardia, si tratta di mali minori, di momentanei disorientamenti. E' indubbio (ma anche giusto) che essi abbiano ripreso una strada da molto lontano e che stiano rifacendo esperienze ritenute esaurite dalla cultura artistica occidentale; in ogni caso le loro opere meritano la nostra simpatia per la decisa svolta umanistica che rappresentano in seno alla cinematografia sovietica e per la serietà della ricerca che hanno iniziato.

Non possiamo assolutamente permetterci di valutare con sufficienza uno sforzo di questo genere; sarebbe un lusso fuori luogo.

Mi piace, sulla linea di queste convinzioni, ricordare l'intervento di uno studente moscovita, in un dibattito sul film *Pace a chi entra*: « E' un film molto importante perché mostra l'amore dell'uomo verso l'uomo. Nell'epoca che noi qui viviamo, questa è la questione centrale. In occidente si parla di automi. L'uomo può invece fare tutto, il suo orizzonte è senza confini ».

PIERO BULGHERONI

LUCAKS G.: *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi 1957.

FEITO F.: *L'evoluzione delle idee comuniste sullo stato e la rivoluzione*. « Comunità » n. 89.

DELL'OMODARME M.: *Controversie ideologiche cino-sovietiche*. « Comunità n. 89 ».

I film sul ventennio

Gli equivoci della produzione cinematografica italiana nei confronti del proprio pubblico hanno avuto ancora modo di manifestarsi con l'apparizione in blocco dei film sul ventennio. Il nostro spettatore medio, avvezzo ormai alle più basse mistificazioni propinatagli nei cosiddetti « film storici », ha forse accettato con medesimo spirito opere che nelle intenzioni intendevano andare più in là di un semplice spettacolo. Ma in Italia si va al cinema per divertimento soprattutto ed infatti anche a ciò si è pensato, forzando sia nelle immagini che nel commento, il tono spettacolare, ora ironico, ora tragico, ora sarcastico di questi film. Poco importa che siano stati girati con materiale di repertorio già noto o inedito, che vi siano brani di eccezionale valore documentaristico; così come non interessa lo stile di montaggio adottato dai registi nelle singole opere (elemento quest'ultimo di notevole significato poiché il materiale pare provenga per gran parte dei film dagli archivi dell'Istituto Nazionale Luce, che avrebbe ceduto i di-

ritti dei cinegiornali dell'epoca per ventimilalire al metro di pellicola). Infatti non sono interessi estetici o tecnici che ci portano ad analizzare questi film, di capitale importanza intesi come documento di una vita vissuta o meno dai possibili spettatori. Si è voluta fare la storia di un periodo tra i più scottanti e scabrosi, ma non per questo meno vero, della vita italiana. Tuttavia non può sfuggire la strana circospezione con cui i registi, solitamente abituati alla presunzione della verità nel più crudo e minuzioso realismo, abbiano indugiato o ecceduto in determinati particolari, forzando la visione dei fatti. Il che rende esplicita una loro precisa situazione critica di fronte al fascismo. Ed un atteggiamento che logicamente non poteva essere che di condanna, finisce poi per non dimostrare alcuna tesi, data la prevenuta e quindi non obiettiva posizione di fronte al problema. Si dà per certo che la produzione di *All'armi siam fascisti* è stata sorretta da un gruppo politico di sinistra, così come è probabile pensare che anche gli altri film abbiano preso l'avvio in tal modo. *All'armi siam fascisti* è stato addirittura definito dalla critica « un quaderno delle edizioni Avanti! in celluloido »; il che è insulsa giustificazione poche righe dopo dicendo che « la vastità del tema ha costretto ovviamente (!) a farlo in una precisa direzione ideologica », che giunge alla definizione di inconcepibili tesi politiche, quali la attiva e determinante presenza del fascismo nella vita italiana d'oggi. *All'armi siam fascisti* comunque si autodefinisce film voluto ed inteso alla dimostrazione di determinati principi ideologici più che ad una serena condanna. E se questa posizione è criticabile non lo è di meno quella che va evidenziandosi in altri film quali *Anatomia di un dittatore* e *Benito Mussolini*. La condanna attuata alla maniera forte dal colorito sproloquio di sinistra, lascia il posto ad una insinuante ironia, ad un gusto polemico che finisce col disperdere in una tragicommedia il grave significato della storia narrata. Una simile visione, mista di sarcasmo e pietà, chie ha poi tralasciato una sintesi dei motivi storici (*Benito Mussolini*), o si è dispersa poco nitidamente in questioni umane di secondaria importanza (*Anatomia di un dittatore*), non poteva certamente far presa su un pubblico già poco disposto a certi problemi.

Non è il caso di ricordare la fredda accoglienza tributata dalle nostre sale a film sulla resistenza, capolavori del nostro neorealismo e della cinematografia mondiale. Non tanto la paura di rivivere un periodo difficile, quanto una sfiducia nei riguardi del cinema, ritenuto incapace di ricreare determinate situazioni con obiettività. E questo vale per i film sul ventennio.

All'amarezza di gran parte di « un popolo che con la pro-
(continua a pag. 24)

Il cinema nella vita dello Spirito

Può il cinema essere inserito nella vita dello spirito? Le immagini con le quali esso si esprime costituiscono un mondo irreali, coerentemente alla filosofia platonica che afferma irreali il mondo sensibile fatto di immagini e di ombre? Ma la realtà è data dal mondo delle idee o dal mondo delle immagini? E se è data dal mondo delle idee come si può parlare di un posto del cinema nella vita dello spirito, quando quest'ultima non può definirsi che in opposizione al mondo delle immagini?

Questi dubbi angosciosi degli uomini di pensiero al primo apparire del cinema, e ben presto fu chiara la posizione di due correnti culturali le quali, perfettamente coerenti al loro credo filosofico, diedero sul fenomeno cinematografico due giudizi opposti: alla prima che proclamava l'immagine e la immaginazione contrarie alla vita dello spirito si contrappose la seconda, che vedeva nella immagine e nella immaginazione l'unica via per la vita dello spirito.

Immagine e immaginazione contrarie alla vita dello spirito.

E' affermato da una corrente che si rifà alla concezione classica di tipo platonico e a quelle tradizioni che nella contrapposizione della ragione alla immaginazione il primato va alla prima.

Poiché la immaginazione è facoltà della illusione, essa ha influsso negativo sulla vita spirituale, al pari del mondo di immagini col quale si esprime. Ne deriva allora che la immaginazione, al confronto con la ragione, rappresenta uno stadio mitico e prerazionale nella vita spirituale, stadio infantile ed arcaico, tipico di chi non ha ancora raggiunto l'età della ragione. Da questo punto di vista il cinema diventa « fine di una civiltà », « inquietante ritorno alle barbarie », « degenerazione della letteratura », poiché riunendo in sé le condizioni più favorevoli ad un fiorire illimitato della immaginazione, costituisce una vera regressione spirituale.

Immagine e immaginazione unica via alla vita dello spirito.

Di fronte ai razionalisti si erge la schiera di coloro che affermano il primato della immaginazione sulla ragione. L'immaginazione infatti, lungi dall'essere una regressione per lo spirito, permette al contrario l'esplorazione di nuove dimensioni della coscienza nella quale non ha accesso. Il ritorno all'infanzia, all'arcaismo, alla pri-

mitività assume allora il significato di una rivalutazione, di una riscoperta di valori che l'evoluzione verso l'età adulta — si tratti di individui o di civiltà — ha fatto dimenticare e temporaneamente perdere.

In questa prospettiva il cinema riprende tutta la sua importanza, e viene esaltato il suo meraviglioso potere che permette di penetrare sempre più a fondo nel mondo dello spirito.

Le due teorie coincidono nell'errore di non ammettere l'unione delle due strade, quella della ragione e quella della immaginazione. Infatti se nel primo caso — via della ragione — non si ammette che il cinema giunga ad una dimensione spirituale, in quanto non è via d'accesso per l'invisibile, riconoscendogli tutt'al più la facoltà di illustrare delle idee, nel secondo — via della immaginazione — il cinema è forse l'unico mezzo per penetrare nel mondo dello spirito.

Ma in entrambi i casi si giunge ad un vicolo cieco, dato dal loro assoluto contrasto che non ammette la benché minima conciliazione. In effetti mentre la sola ragione è incapace di cogliere la realtà nella sua interezza, la sola immaginazione è suscettibile di equivoci, nel senso che una forza infrarazionale ed inconscia può a volte essere intesa quale rivelazione dell'invisibile.

E' quindi evidente che le due teorie non sono soddisfacenti.

Si pose allora la necessità di risolvere il problema su un piano non più di esclusione ma di integrazione: *l'immagine diventa cammino all'idea.*

L'immagine infatti è una presa di distanza delle cose, e distaccandosi dal loro aspetto puramente utilitario prepara a coglierne il senso: non solo, ma raddoppiando l'oggetto c'è l'oggetto e la sua immagine — l'immagine avvia alla riflessione e orienta verso l'idea. Naturalmente però l'idea latente nella immagine non può elaborarsi da sola, ma richiede l'intervento attivo della intelligenza che lavora sulla immagine utilizzando la riflessione.

Quindi realtà, immagine, idea: dal reale deriva l'immagine che, normalmente, tende all'idea.

A questo punto è necessaria una precisazione: inserire l'immagine nel circuito che va dal reale all'idea non significa istaurare una cinematografia intellettuale, di film a tesi, e proclamarli validi solo perchè contengono delle idee. Il film per se stesso può ben accontentarsi di esse-

re una immagine o un sistema di immagini: ma quello che deve assolutamente evitare è troncare le radici che congiungono le immagini alla realtà, e le ramificazioni che uniscono queste immagini alle idee.

Si potrebbe anche pensare che la comprensione del cinema sia riservata ad un numero ristretto di eletti, che soli sanno operare sulle immagini questo lavoro intellettuale per cui le idee nascoste nelle immagini vengono alla luce.

Invero se il lavoro riflessivo è necessario, quello che lo giustifica non è l'idea alla quale si arriva, bensì la realtà che l'idea forse può chiarificare.

Partendo dalle immagini si elaborano dunque le idee e attraverso esse si ritorna alla realtà per illuminarla; tale ritorno è indispensabile perché solo gli esseri individuali, che esistono veramente per se stessi sono profondi, sono misteriosi, e non le idee vaghe o le generalità astratte. Tutto ciò suppone un mondo di immagini che dall'idea ci riporti alla realtà: si opera cioè quella operazione dello spirito che la Scolastica chiamava « *conversio ad phantasmata* », consistente nel ritornare sulle immagini, invece di limitarsi all'idea astratta, per conoscere le cose nella loro singolarità. E' evidente allora che, fra ogni tipo di immagini, quella cinematografica per eccellenza si inserisce nella vita dello spirito con duplice funzione:

a) elaborazione della realtà che si incammina verso l'idea

b) ritorno dell'idea verso la realtà

Ma se il compito della immagine così intesa è quello di rivelarci le cose singolari in tutta la loro ricchezza, dandoci libero accesso al mistero individuale, esistono i singoli compiti e del regista e dello spettatore, non meno necessari.

Un regista infatti può sempre impedire che il ciclo realtà-idea-realtà si realizzi: è sufficiente che le sue immagini non permettano il ritorno al reale. Questo avviene con quelle opere inconsistenti, dai personaggi privi di concretezza, incapaci di condurci alla nostra realtà: film di grande produzione commerciale ai quali nessuno si è preoccupato di dare una essenza; oppure opere in cui il regista, pur utilizzando tutte le sue risorse d'artista, a tal punto affascina ed incanta con le immagini lo spettatore da non permettergli di andare al di là di esse. Questo accade sia quando il contenuto della immagine è troppo violento — immagini erotiche, di violenza, spettacolari — sia quando l'immagine è troppo bella per se stessa, puramente formale, a tal punto da non orientare verso altri valori. Nel primo caso avremo un assogettamen-

to volgare dello spirito, nel secondo una suggestione di carattere superiore, ma il risultato è identico, e cioè la incapacità del regista di far cogliere l'idea allo spettatore.

Esistono tuttavia registi che sapendo interamente sfruttare il potere spirituale del cinema giungono a penetrare i misteri del mondo invisibile. E' il caso di Bresson, Dreyer, Fellini, Rossellini: le loro opere, pur essendo differenti, coincidono nel presentarci mondi di una densità estrema, nei quali gli esseri sono veramente degli esseri, con tutto ciò che li termine suppone di esistenza e di assenza; opere che permettono un incontro personale col regista proprio perché il loro contatto procura l'esperienza concreta di determinati valori. Non importa se presentano una grande diversità di stile e di mezzi: nel cinema non vi è un'unica maniera di orientarsi verso il mondo dello spirito, e l'estrema stilizzazione del reale di Bresson giunge ai medesimi risultati di un Dreyer che fa affiorare l'anima nei volti, mentre la fedeltà al reale di Fellini e Rossellini conduce alla scoperta di realtà invisibili.

E o spettatore? Di fronte ad opere valide la sua libertà sussiste intera, in quanto non gli si impone nulla: suo compito è scoprire le ricchezze degli esseri che il regista gli presenta. Può passare accanto ad esse senza vederle, pur essendo conquistato di primo acchito in una specie di « choc » esistenziale che impedisce egli vada oltre una simpatia generica e superficiale verso i valori insiti nell'opera: è necessario allora far intervenire la ragione critica e analizzare i dettagli. Oppure può accadere che davanti ad un'opera d'arte si resti perfettamente insensibili, nel qual caso occorre rivederla, studiarla per coglierne l'essenza.

E' chiaro quindi che per cogliere l'invisibile nascosto dietro l'immagine occorre un certo lavoro anche da parte dello spettatore, ed è per questo che l'educazione e la cultura cinematografica sono indispensabili: bisogna che lo sguardo dello spettatore sia illuminato, purificato e reso sufficientemente acuto per affrontare con una certa sicurezza un'opera cinematografica.

Concludendo, il potere spirituale del cinema è incontestabile: esso non appare mai automaticamente ma richiede l'intervento positivo del regista e dello spettatore. Solo in questo caso si rivelano tutte le dimensioni spirituali insite nel film. Ma se la attività del regista e quella dello spettatore non sono presenti, il cinema assomiglia a quella caverna del mito di Platone dove gli schiavi incatenati guardano indefinitivamente delle ombre, senza mai sospettare cosa ci sia in esse e al di là di esse: un mondo molto più vero di quello di cui non sono che un riflesso.

* * *

Alain Resnais e la sua opera

Alain Resnais, nato in Bretagna nel 1922, a dieci anni, con un soggetto di Gaston Modot rinvenuto in un magazzino, realizzava il suo primo film. Terminati gli studi secondari, tenta la carriera dell'attore di teatro e poi, appassionato soprattutto di cinema, si iscrive all'Istituto di Studi Cinematografici (I. D. H. E. C.) di Parigi. Abbandonati definitivamente gli studi, dopo essersi dimesso dalla I. D. H. E. C., collabora con Nicole Vedrès alla realizzazione di *Paris 1900* e debutta definitivamente nel cinema con alcuni documentari in 16 mm.

Nel 1948, con la collaborazione di Robert Hessens e Gaston Diehl, con cui precedentemente aveva realizzato un film sullo scultore Malfray, gira in 16 mm la prima edizione di *Van Gogh* per il quale gli vengono assegnati il premio CIDALC e un Oscar negli Stati Uniti. Immediatamente segnalato ed esaltato, il film viene ripreso in formato normale e così portato sugli schermi.

Ancora in collaborazione con R. Hessens, Resnais realizza nel 1950 *Guernica*, premiato fra l'altro al Festival di Punta del Este nel 1952 cui fa seguito l'ultimo documentario: *Le statues meurent aussi* (Anche le statue muoiono) mediometraggio sulle opere d'arte africane in collaborazione con Chris Marker; premio Jean Vigo 1954) che fu proibito dalla censura francese per il suo anticolonialismo; *Toute le memoire du monde* (Tutta la memoria del mondo), personalissimo esperimento sulla Biblioteca Nazionale; il mediometraggio *Nuit et brouillard* (NOTTE E NEBBIA, premio Jean Vigo 1956, reportage di sottile sobrietà e tuttavia sconvolgente sui campi di sterminio nazisti; il poema industriale *Le chant du Styrene* (Il canto di Styrene) Mercurio d'oro al Festival di Venezia 1958.

Nel 1958 Resnais realizza, in Francia ed in Giappone, il suo primo lungometraggio a soggetto: *Hiroshima, mon amour*, su scenario originale di Marguerite Duras. Presentato al Festival di Cannes, questo film suscita vasti consensi e aspre polemiche e nel 1960 vince il premio Méliès con il film *Les 400 coups* di F. Truffaut.

Nel 1961, alla XXII Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia ottiene il Leone d'oro per il miglior film in concorso con *L'année dernière à Marienbad*, alla cui realizzazione partecipa largamente in qualità di sceneggiatore lo scrittore Alain Robbe-Grillet.

Van Gogh è ispirato più dal desiderio di ricercare e

liberare le forme di espressione proprie del cinema che dalla preoccupazione di contribuire alla diffusione artistica. Infatti non si trattava di analizzare o spiegare quella che è stata l'arte o la tecnica del grande pittore. Gli autori hanno soprattutto tentato un'esperienza di ordine drammatico e cinematografico che non ha nulla a che vedere con la critica d'arte e ancor meno con la « biografia scientifica ». Il loro intento è quello di far penetrare lo spettatore nel vivo del dramma in cui si risolve tutta la vita del pittore Van Gogh, determinato da una rappresentazione del mondo che si elabora nel suo subcosciente, quasi indipendentemente da lui stesso, e finisce per creare un mondo nel quale egli si sente a poco a poco rinchiuso. La pittura diventa allora il mezzo di liberazione; dipingere è per lui una necessità: « Bisogna dipingere, dipingere sempre!... ». Sentendo Van Gogh la pittura soprattutto come « visione » le sue tele formano un insieme discontinuo e statico, fatto di istanti successivi che, ricomposti dinamicamente nel film, vengono a formare il mondo interiore dell'artista nella sua continuità e nella sua durata. *Van Gogh* presenta la particolarità di essere composto solo di quadri e di frammenti di quadri del pittore; tutti i personaggi o paesaggi reali sono esclusi. Animati dal ritmo cinematografico, quei visi dipinti, quelle case e quegli alberi assumono il ruolo di oggetti reali nell'intento, chiaramente espresso da Resnais, di sostituire al mondo come ce lo rivela la fotografia il mondo interiore dell'artista.

Un commento laconico, una musica di atmosfera straordinariamente espressiva, rinforzano il senso delle immagini il cui valore propriamente pittorico cede il passo al significato drammatico. Se la trasposizione è fedele è perché Alain Resnais, operatore e regista ad un tempo, possiede insieme un senso notevole della pittura e del cinema mentre la sua modestia e la sua esigenza l'hanno aiutato ad evitare di compromettere la sua intenzione oltrepassandola artificiosamente. Pur appartenendo ad un modo di espressione diverso da quello dei quadri, l'emozione che nasce dal film è altrettanto intensa, mentre la sua essenza è puramente cinegrafica.

Guernica non differisce sensibilmente da *Van Gogh*, anche superandolo.

E' la tragedia della distruzione dell'antica città dei Baschi, all'alba della II^a guerra mondiale. Il 26 Aprile del 1937, durante la guerra civile di Spagna, Guernica fu presa sotto un volo di aerei da bombardamento per tre ore e mezzo e fu incendiata e devastata. A questo episodio si ispirò Picasso in un suo quadro. Per Resnais il film è il simbolo stesso dell'opera, del pensiero e del carattere di Picasso « pittore della distruzione e della morte ». Egli infatti ritrova già nell'atteggiamento e nell'espressione degli Arlecchini e dei Saltimbanchi rosa e bleu del 1903 e del 1905 una costante malinconia e disperazione che annunciano e preparano l'opera culminante che sarà il famoso quadro commemorativo dell'annientamento di Guernica. E gli Arlecchini e i Saltimbanchi saranno i personaggi del dramma della città sacrificata. Dallo stesso Resnais abbiamo saputo che durante il montaggio si verificò un fatto sorprendente.

Dapprima il regista aveva pensato di mischiare con abbastanza larghezza delle riprese sulla realtà con le immagini dei quadri; ma dovette rinunciare all'idea: la ripresa del reale bombardamento della città si rivelava insufficiente di fronte alle immagini di Picasso. Perciò, alla fine, Resnais si è limitato a conservare della realtà solo i muri dei fucilati, il panorama della città e i titoli dei giornali inseriti per sovrimpressioni.

Con *Gauguin* Resnais torna alla formula del Van Gogh; le intenzioni sono le stesse nell'una e nell'altra opera: ricostruire il dramma vissuto dall'artista, penetrare nel suo universo interiore, servendosi delle sue opere come elementi biografici e drammatici. Ma la creazione di *Gauguin* è meno rigorosa, meno equilibrata di quella di *Van Gogh* e il movimento generale più esitante e confuso. I due pittori hanno avuto un simile destino, ma certamente le opere di Gauguin si prestano meno di quelle di Van Gogh a una interpretazione drammatica per la tavolozza dai toni bassi e il disegno talvolta incerto. Si sente insomma il disagio che Resnais ha provato per realizzare l'unità drammatica dell'opera e a volte il commento ne assicura da solo la continuità. *Gauguin* fu accolto senza entusiasmo dalla critica e dal pubblico. Indubbiamente era necessario che Resnais trovasse una forma nuova, più atta a tradurre il dramma particolare di questo pittore.

Mentre *Guernica* attesta una varietà di prospettive che si sono aperte a Resnais, *Gauguin* lo conduce in un vicolo cieco.

Alan Resnais, dopo aver dischiuso con questi tre film una nuova strada al film d'arte, è stato spinto forse ad

abbandonarla dal timore di cristallizzarsi a lungo andare in una formula, fosse anche la sua.

La portata di *Nuit et brouillard* sorpassa certamente i limiti dello schermo e l'emozione che suscita proviene in parte da sorgenti extra-cinematografiche. Un discorso del genere poteva facilmente cadere nella retorica, mentre Resnais riesce quasi sempre a contenersi: le immagini si spogliano di ogni contorno per apparire nella loro essenzialità mentre lo stile e il commento che le accompagnano non potevano essere più sobri e accorati al tempo stesso. Ma se questo film esiste anche come opera d'arte, è grazie alla messa in scena operata da Resnais. *Nuit et brouillard* si avvale di materiale originale, di documenti inediti fotografici e filmati, provenienti da vari archivi di guerra, stampati con una cupa notazione color mattone, cui fanno riscontro le riprese di oggi con teneri accenti pastello, da documentario turistico. Le sequenze a colori, contrappunto sottile, intensificano l'atrocità delle immagini in bianco e nero e il ritmo del montaggio, fondato sull'alternanza di due movimenti, l'uno ampio e disteso, quello del presente, della meditazione, l'altro a scatti, quello del delirio nazista, non fa che sottolineare con maggiore incisività il contrasto. Su di esso si fonda la costruzione dialettica del film, in cui la molteplicità e varietà di elementi presenti, fotografie, film, inserti e la totale libertà nella composizione trovano la loro unità nella fluida discorsività del commento.

Nuit et brouillard obbedisce, più che ad una costruzione rigorosa e logica, al cammino complesso del pensiero. Soltanto a posteriori si può discernere il suo movimento che va dalla nascita alla morte (almeno apparente) di una delle più spaventose macchinazioni umane. Ma chiaramente il discorso va oltre il fatto, e la polemica diretta contro il nazismo sfocia in una accorata meditazione sull'uomo. La responsabilità di nove milioni di morti non cade su di una sola epoca o di un solo paese, ma su ciascun uomo: questo orrore da qualche parte matura ancora e prima o poi inevitabilmente ritornerà; il nuovo colpevole potrà essere chiunque. Tutto, perché gli uomini dimenticano, e di fronte ai resti del passato la memoria si scopre a volte impotente a far risorgere nella sua totalità l'avvenimento trascorso. « Il sangue si è coagulato, le bocche hanno taciuto ». L'oblio ormai aspetta al varco il supplizio di milioni di esseri morti nei campi di concentramento come già ha accolto le vittime dei bombardamenti di Guernica e accoglierà quelle di Hiroshima.

Simili parole rivelano un atteggiamento di fondamentale sfiducia nell'uomo, un'implicita rinuncia, un senso

di rassegnazione che si trasformerà nel grido di dolore di *Hiroshima, mon amour*.

Non appare alcuna differenza sostanziale tra il primo lungometraggio di Resnais e i precedenti documentari, anzi il film a soggetto ci dà la chiave sicura per comprendere il significato più intimo dei precedenti esperimenti. La meditazione sul ricordo è il motivo da cui si origina il discorso sobrio e misurato di *Toute la memoire du monde*, in cui la Biblioteca Nazionale è vista come una immensa necropoli che custodisce le grandezze di un passato raccolto dal presente senza che diventi vita per noi. Lo stesso problema, affrontato con forza lacerante in *Guernica* e in modo più sordo ma non meno sconvolgente in *Nuit et brouillard* è posto in *Hiroshima* in forma lirica e incantata: è necessario dimenticare per vivere, o bisogna sacrificare la felicità al ricordo?

L'uomo tende a lasciar decomporre in se stesso anche gli episodi più drammatici; ma dimenticare non significa rinunciare a se stessi, negare il proprio io di allora e accettare di sottomettersi all'oblio? Il dramma della memoria si traduce nella lotta contro la perdita continua di un presente che ci apparteneva, troppo presto divenuto passato, trascinandoci via il brano più vivo di noi stessi. Da essa emergiamo, dimentichi, come le bestiole che appaiono tra le rovine della città, due giorni dopo la distruzione, a significare che la vita ricomincia sempre. Nell'attrice francese recatasi a Hiroshima a girare un film sulla pace, l'incontro con un amore giapponese ha risvegliato il passato. L'ha reso ancora « presente »; dopo quattordici anni l'amore ritorna; Nevers, città del suo primo amore, è Hiroshima e il soldato di allora è il giapponese di oggi. Non è una storia trattata secondo i vecchi schemi del gusto francese, è la riscoperta del mito romantico della passione elevatrice, dell'amore considerato entità a sé stante, avulso dalla realtà della vita e perciò della persona, in cui si vorrebbero risolvere le persone stesse. Questa è la sostanza di un lirismo che si traduce nel colore del racconto, nel modo di « vedere e di dire », che assale cioè il linguaggio, che diventa esso stesso « linguaggio ».

Realizzando uno stile complesso che si può avvicinare, con le debite differenze, a quello di Faulkner, di Joyce, ma che soprattutto richiama un certo clima proustiano, immagini oggettive del presente e immagini soggettive del passato si alternano in una composizione ammirevole per morbidezza e musicalità in cui sono abolite tutte le frontiere del tempo e dello spazio. Si comprende allora quale peso assuma nella concertazione dell'opera la tecnica del montaggio, nell'uso del quale il regista rivela una sensibilità dominatissima, una presenza sempre discreta che

gli impedisce di cadere nel virtuosismo e nella gratuità. La poesia del dialogo è stata giudicata da molti un po' artificiosa, preferendo ad essa il semplicissimo commento di Jean Cayrol in *Nuit et brouillard*.

Si accusa Resnais di voler fare della letteratura col cinema: « alcune parole, alcune ripetizioni, un certo ritmo recitativo che in un testo solamente letto e scritto avrebbero il loro giusto peso, improvvisamente sembrano troppo espressive sulla bocca dell'attrice ». (F. Nourissier, in FILM n. 12).

Un tale atteggiamento nasce « dall'essersi fermati ad una critica di contenuto, quando invece il problema è più ampio, di fondo, perché è la struttura sintattica nuova che va intuita e compresa. Si tratta della ricerca di un rapporto nuovo tra immagine e parola che, al di fuori dei compiti di reciprocità finora assunti dai due termini, trovasse il motivo unificatore nel ritmo ». (G. Tinazzi, in PRIMI PIANI, 1960). Sempre a questo proposito ritengo opportuno riportare un brano di critica più specificatamente riferentesi al film:

« Racconto forte, narrato con un linguaggio tipicamente cinematografico, benché tutto imperniato su un dialogo letterario che ricorda a momenti Garcia Lorca. Infatti il racconto e il dramma psicologico della protagonista non sono detti da quel dialogo se non come complemento ad una immagine internamente espressiva per il taglio, il contenuto dell'inquadratura, e per un montaggio preciso come un sillogismo. I continui ricorsi al passato sono fatti con una semplicità e con un'evidenza notevolissima, per stacco sempre, basata su elementi scenografici che dimostrano una mentalità cinematografica e una sensibilità ben superiori al mestiere, per quanto ottimo. Che anche l'introspezione psicologica, per quanto si limiti a quella zona della psicologia legata alla parte sensibile piuttosto che alla parte spirituale, sia stata fatta dall'immagine come immagine, ed esclusivamente da essa, senza bisogno di ricorrere ad altri linguaggi, è una nuova prova dell'autonomia del linguaggio cinematografico e della non comune mentalità cinematografica di questo giovane regista... » (N. Taddei, in LETTURE, Giugno 1959).

L'année dernière à Marienbad è il risultato di una coerenza totale nello sviluppare fino in fondo il modo di espressione che già in *Hiroshima* percepiamo chiaramente e trova in questo film la sua incarnazione più completa e definitiva. Attraverso i film precedenti abbiamo assistito al comporsi di uno stile ora divenuto atteggiamento spirituale: il modo di vedere è tutt'uno col modo

Sogg. e sceneggiatura .	<i>Pier Paolo Pasolini</i>
Regia	<i>Pier Paolo Pasolini</i>
Fotografia	<i>Tonino Delli Colli</i>
Musica	<i>Johan Sebastian Bach</i>
Classifica C. C. C. . .	<i>Escluso</i>

L'ambizione lirica nel rappresentare una cruda realtà è forse l'unica idea che, pur non costantemente presente, si può accettare in *Accattone*, opera prima di Pier Paolo Pasolini regista.

Non mancano qua e là spunti di un certo rilievo, tuttavia l'insieme dell'opera è subordinato ad un ritmo inconcepibile che deriva dalla incapacità del regista nel calibrare su un piano espressivo gli element strutturali del film, quali il racconto, l'impostazione dei personaggi, la descrizione. Così la tendenza ad una ricercata ma non unitaria resa cinematografica non fa che confondere e creare squilibri. Vi sono intere sequenze che, per le forzature simboliche da cui sono sorrette, dicono nulla e non trovano un preciso significato nel contesto (la passeggiata di Accattone e la ragazza con la dichiarazione d'amore davanti alla Chiesa, e la presenza costante dell'immagine del Padre Eterno, quasi a riconoscere il legame dei due. Accattone che immerge il volto nella sabbia trasfigurandosi. Il sogno...). Il dialogo imbastito ora di luoghi comuni ora di abusi letterari di cui non si riesce a cogliere il senso (la retorica nei discorsi dei giovani ai tavolini del bar. Le volute affermazioni di Accattone, ad esempio quando parla del lavoro...), oltre ai motivi detti, contribuisce a determinare vuoti paurosi di significatività.

Non poco aiutato dalla musica di Bach resta il tentativo di un facile lirismo che raggiunge un sentito slancio nell'unico momento in cui il protagonista esprime senza mezzi termini qualcosa di veramente umano; ed è la sequenza della lotta con i parenti della moglie forse la più bella dei film. anche perché costruita con chiarezza e progressione emotiva (doti queste che mancano nelle molte scene di un montaggio interno di un'azione scenica pietosa, come, ad esempio, quella in cui Accattone va a rubare la catenella al figlio). Per non parlare del cattivo gusto o gusto per il cattivo nella ripresa di questa gioventù che ora ci opprime con le sue risa sguaiate, ora cerca di impietosirci con i suoi drammi falsi e voluti. Né la figura del protagonista acquista chiarezza tra la dispersiva e sconnessa descrizione dell'ambiente. Accattone è un personaggio che non riesce a trovare alcuna dimensione logica per la fievole inconsistenza dei rapporti con il prossimo e con l'ambiente, dettati da interessi o impulsi unicamente materiali. Ed

è veramente grave che l'uomo Accattone venga da Pasolini salvato su un piano morale, oltre che dalla citazione iniziale di Dante, dall'affiorare di assurde posizioni ideologiche, quali la coercizione dell'uomo ad una vita predestinata con la esplicita negazione di valori umani come volontà e lavoro. Prescindendo tuttavia da questo non si dica che Accattone è opera da salvare per i notevoli contenuti letterari. Poiché la espressione con stile e spirito letterario, non è cinema; e pure con coerenza a questo « non stile », in termini cinematografici non si fa arte; e soprattutto non si fa linguaggio. Il che dimostra inutile e vano ogni tentativo di capire questo film, saturo di intenzioni ma privo di una vera ispirazione. Non importa se, in un mondo spirituale da espressione letteraria, questa ispirazione sia andata perduta nella laboriosa trasposizione cinematografica. E' dato di fatto in questo film la precarietà della cultura cinematografica, solo cultura, di Pier Paolo Pasolini.

Cui nemmeno si deve riconoscere il tentativo di descrizione di un dramma umano: solo il pessimo gusto di una pessimistica visione. Accattone è un film costruito, ai margini di un mondo, su realtà contingenti che per la loro scarsa entità ed il loro limitato valore, oltre che per il modo con cui sono rappresentate, non assurgono ad alcun significato: si autocondannano.

PIO M. DOLCI

Rappresentare una condizione sub-umana: questo è lo sforzo riconosciuto a Pasolini. L'impegno, in sé è degno di elogio e meritevole di essere incoraggiato: testimonia una volontà di ricerca e di sincerità di cui l'uomo di oggi non può fare a meno.

Detto questo dobbiamo affermare che, malgrado le interessanti premesse, il film ci è sembrato fallito per carenza di stile. Non rimproveriamo ad « Accattone » le coloriture di gergo gli errori di montaggio, né tantomeno la mancanza di una « forma poetica », ma l'incerta concretizzazione dei contenuti poetici nei moduli espressivi del linguaggio cinematografico.

Accattone è interamente spezzato dalla tendenza di Pasolini ad approfondire, rappresentando, la realtà a cui si riferisce e dalla sua incapacità di superare i limiti della riproduzione. Da ciò deriva l'indulgenza al simbolismo, l'intonazione scomposta di ogni sequenza nel contesto dell'opera ma composta ed omogenea se considerata in sé, e soprattutto il tentativo di recuperare attraverso il sogno ed il monologo realtà evase al non stile del regista.

« Accattone » risulta per questo un tentativo interessante ma afflitto. Auguriamo a Pasolini di trovare per i suoi contenuti la forma cinematografica più adeguata, poiché non concretare nei moduli espressivi di un linguaggio le istanze del proprio mondo poetico significa tradirlo e corrompere la qualità del proprio impegno culturale ed etico.

STEFANO SGUINZI

« Accattone » è il dramma della totale incapacità dell'uomo a porsi e quindi a proporsi agli altri. La sua impotenza è impazienza perchè non conosce quella continuità e consapevolezza che permettono ogni rapporto di convivenza. L'ansia di Accattone manca di dinamicità perchè ha sempre un'unica motivazione: l'impossibilità ad esistere a livello di uomo; essa è indagata e tipicizzata nel suo monotono manifestarsi. Di qui disinteresse per ogni evoluzione; di qui la noia e la delusione che il film ci fa provare. C'è però l'autentica affermazione di un'esigenza di solidarietà non ancora di comunità; il bisogno primitivo di realizzare qualcosa insieme con gli altri; qualunque cosa.

PIERO BULGHERONI

Una volontà, inesprimibile ma conscia, di esistere al di fuori di ogni limitazione concreta, conducendo una vita sensitiva, respingendo ogni facoltà caratteristica all'uomo; e nel contempo l'oppressione di una condizione allucinante, e ancor più della propria insopprimibile natura umana che si ribella; desiderio cioè di vita animale, ma impossibilità di viverla per determinazioni esterne e interne: questa è la realtà del personaggio Accattone.

Ciò che rovina il film è in primo luogo la totale frammentarietà dello stile: e lo stile è forse l'unico elemento di cui l'arte non ha mai potuto fare a meno. Se si possono, cioè, perdonare ad « Accattone » alcune incongruenze di linguaggio, imputabili a povertà di esperienza e di mezzi tecnici, non gli si possono perdonare tutte quelle deficienze, e sono molte, che costituiscono il contenuto stesso dell'arte.

ANDREA MELODIA

Non sono d'accordo con l'amico Dolci.

Il mondo poetico di Pier Paolo Pasolini, così come la sua figura di autore ce lo mostra, prescinde in « Accattone » da tutti quei tentativi di costruzione utopistica e di soluzioni positive, in fondo quasi estranei all'ispirazione del poeta, anche se intenzionalmente enunciati nelle sue opere narrative; non si esaurisce in aridi schemi formali (Bolognini), ma conquista la sua dimensione più autentica nel decadente spirito di sfacelo, dove gli aneliti di riscatto rimangono allo stato embrionale. Sul piano filmico « Accattone » dimostra chiaramente come ogni linguaggio viva in movimento, nelle opere che ne usano liberamente più che nella volontà cristallizzatrice dei grammatichi: la tecnica e il montaggio di Pasolini rappresentano l'equivalente, nel mondo del cinema, di quel salutare dialetto ormai efficacemente introdotto nell'italiano accademico della nostra letteratura; violando le regole del May, non si giunge necessariamente ad un montaggio interno semplicemente pietosi, ma soprattutto alla liberazione della capacità espressiva dell'uomo, unificazione ideale di ogni linguaggio, al di là dei termini artificiosi e di ogni « specifico » di buona memoria.

Il mito, per me tutt'ora valido, della spontaneità creativa ci porta dunque su quel preciso livello di lirismo che non è solo ambizioso, ma inevitabile, nel cogliere la natura di un personaggio tipico spiritualmente, anche se non dominante, della nostra epoca. Per questi ed ancora per altri motivi, nonostante i forti limiti comuni a tutte le « opere prime », « Accattone » rappresenta lo sforzo di una disperata presa di coscienza: e non è quindi un pasticcio informe e privo di significato, ma la purissima elegia di una condizione sub-umana.

GAETANO STUCCHI

Produzione Alfredo Bini per la ArcoFilm
 Soggetto Mino Guerrini
 Regia Ugo Gregoretti
 Fotografia Tonino Delli Colli, Mario Bernardo
 Musica Piero Umiltani
 Classifica C. C. C. Escluso

Già in *Controfagotto*, la felice rubrica curata da Gregoretti per la Televisione, erano stati colti con immediatezza e precisione alcuni aspetti significativi ed inediti del moderno costume italiano; che restavano però isolati e sterili frammenti di un futuro discorso, più completo ed organico, sulla nostra realtà sociale. Con questi *Nuovi angeli* (magnifico debutto nel cinema « grande ») il giovane regista si impegna appunto in un vasto discorso, che, senza nascere da un impianto scientifico, tenta di ricostruire con pochi tratti decisi e penetranti, il volto vero dell'Italia '60, coperto da maschere invitanti e gradevoli, ma solcato da profonde rughe di stanchezza e di abbandono. La dimensione tipica di questo ritratto è l'ironia distaccata, la satira leggera ed acuta di un mondo afflitto da gravi contraddizioni e da una cronica disfunzione spirituale; e il tono è quello di una divagazione documentaristica, in cui ogni storia ed ogni personaggio acquistano un sapore di verità umana e di calore drammatico sorprendenti, in cui la realtà viene scovata dietro le cose più comuni ed i gesti più banali. Partendo da spunti « naturali », da svelte carrellate distese come carezze indiscrete sulle spiagge o tra le colline, larghe, insinuanti e tenere, Gregoretti si cala nella vita segreta di un luogo, ne fa nascere una breve ed intensa vicenda: desolata o satirica, paradossale o tragica; e la rinchiude nel sorriso amaro di un comico risvolto. L'intonazione televisiva della ripresa gli permette di ricavare dalla recitazione contenuta dei suoi « attori della strada » autentici valori espressivi, di una alta ed insolita purezza; di cogliere l'intima risonanza di un ambiente, di una frase gettata nel discorso, di un moto improvviso. La cronaca picaresca di una fobia sessuale, nella vita segregata e morbosa dei giovani siciliani; la condizione assurda degli « ziti » chiusi nella vetusta tradizione di un mondo pazzesco; e lo squallore triste dei quattro nobili napoletani, giovani « leoni » di una decadenza ridicola e polverosa: l'immagine sfuocata di un Meridione lontano, tragicamente fermo, e passivo di fronte alla moderna evoluzione civile, che spaventa il piccolo bracciante « raccomandato » e lo ricaccia nel buio

selvaggio della sua terra, spegnendo crudelmente nella sconfitta le sue speranze di un « posto alla Montecatini ».

Poi la satira violenta ed acuta del matriarcato balneare, con la straniera « perbene » che ricerca un ideale sfruttamento, intensivo e selezionato, del gallismo italico e con l'ingenuità perversa dei due giovani « angeli » borghesi; un'edizione critica della « dolce vita » estiva e minore, una panoramica ridotta sulla noia delle nostre spiagge medie. E la bellissima storia toscana di una vita familiare disfatta dalla crisi agricola, il dramma dei contadini che fuggono dai campi verso la città che i giovani sognano e i vecchi cominciano a temere; e quel comizio paesano col silenzio della folla sparuta e sofferente raccolta nel dolore di una disgrazia comune. Fino all'episodio corale di alcuni operai specializzati, che insieme vivono e parlano, chiusi nella grande fabbrica milanese: un brano violento e coraggioso, in cui Gregoretti demolisce il mito del « boom » economico italiano attraverso una polemica e decisa parodia della « produttività », misura meccanica e disumana del moderno lavoro. Fino alla sottile astrazione della scena finale, simbolo e concreta figurazione del neocapitalismo romano condannato in partenza all'eterno cinismo della finzione e esteso nell'aria « imbarzamata » a velare i volti spenti e l'innocenza distrutta dei due « delfini » adolescenti, che nella penombra fredda del « nuovissimo » rifugio atomico, giocano crudelmente la epica battaglia della vita indifferente.

Questo il discorso del nuovo film: che affronta diverse questioni sociali e umane, calando pregevoli sostanze narrative nel contesto di un documentario strettamente oggettivo e cercando le radici di un malore generale nelle stabili condizioni spirituali del tipico individuo nazionale, nella statica insufficienza della nuova economia, nella passività primitiva delle masse, di fronte agli stimoli, esterni del progresso e della tradizione. Attraverso i dialoghi, le frasi, le battute isolate, cui l'intelligente impiego delle tinte dialettali conferisce un insolito spessore, le storie di Gregoretti ci danno il senso preciso e grave di uno squilibrio congenito fra conoscenza e realtà, tra vita e cultura, che determina dalla base la crisi della società italiana e la tragedia disperata di questa gente che si muove in un mondo di cui non ha coscienza; col suo modo nuovo e sincero di raccontarci, col suo stile semplice ma completo, col suo gusto di una polemica libera ed aperta, questo giovane regista risveglia dentro di noi un profondo bisogno di verità, la nostalgia di un cinema onesto ed impegnato, di un'arte commossa e fedele ai grandi problemi dell'uomo.

Per poter credere di far presa sul pubblico con il suo film, Gregoretti deve senz'altro essere o un'ingenuo o uno smalzato mestierante (in entrambi i casi restano evidenti i suoi limiti). Ingenuo, se pensa di poter giungere ad una verità umana e sociale attraverso una bozzettistica rappresentazione priva di ogni tentativo di approfondimento. Ciò è grave in un film delle implicite pretese di questo I nuovi angeli, poichè superficiale risulta la interpretazione del regista di determinate realtà sociali, ove egli intenda mostrarci « Il volto vero dell'Italia '61 ». Gregoretti si pone di fronte ad un ambiente cercando di individuarne la sostanza attraverso un particolare. E per far questo, mostrando la pochezza della sua cultura sociale, va a rispolverare i più scontati ed a volte inattuali luoghi comuni, senza cercare di penetrarli nel dare ad essi una parvenza di più vasta realtà. Si potrà obiettare sulle vere pretese del film, riconducendolo ad una leggera satira. Ma pur ponendo questi limiti non si può tralasciare a Gregoretti la qualifica, nell'accezione più deleteria, di smalzato mestierante: per aver fatto la caricatura di una realtà non con elementi interni ad essa, ma con l'adattamento di una presa di posizione ideologica e politica, resa possibile spettacolarmente dal commento fuori campo. Da ciò il discorso assume valori che inequivocabilmente superano la « la leggera satira ». Si critica quindi applicando alle cose rappresentate i principi di una polemica tanto pesante quanto vacua e sterile. Vacua perchè incapace di ricercare obiettivamente i motivi di un presunto squilibrio sociale ed umano, attribuito invece dalla forzata visione dell'autore ad elementi a volte esterni; (basti pensare all'episodio del miracolo economico). Quindi ad Ugo Gregoretti si lascino le sue idee, nemmeno da rispettare se di un uomo che ricorre a tante storture per propagandarle; in quanto a poterle credere occorre che le sorregga con mezzi adeguati. Per cui ora di ingenuità non si può più parlare: considerando le capacità del nostro pubblico medio non resta in questo film che la incosciente disinvoltura di uno smalzato mestierante.

PIO M. DOLCI

I nuovi angeli di Ugo Gregoretti è giocata su una formula di origine televisiva basata sulla notazione rapida e riassuntiva. Ogni formula, sia ben chiaro, è valida ed interessante se considerata in sé, mentre può risultare inadeguata ad accogliere e proporre certi interessi. I criteri narrativi ed i moduli espressivi non devono, infatti, livellare e corrompere i contenuti che ad essi sono affidati ma articolati dall'interno in modo da conferire loro ulteriore efficacia.

La nostra impressione relativa ai nuovi angeli è che la formula usata da Gregoretti sia assolutamente inadeguata agli argomenti proposti e alle qualità dell'impegno rivelato dall'autore in alcuni episodi. Lo stile espositivo del film, arricchito da frequenti digressioni e da sottolineature significative, non riesce infatti a costruire un'adeguata armonia tra materia narrativa e contenuto drammatico. Per fare un film di elementare coerenza sull'Italia di oggi, è, a nostro avviso, necessario scegliere tra satira e lirismo, documento e finzione. Voler fare di tutto trincerandosi dietro ad una formula, come ha fatto Gregoretti, significa confondere le carte in tavola e rendere indecifrabile la qualità dell'impegno.

Consigliamo perciò al giovane autore di mettere per l'avvenire meno carne al fuoco per cuocerla meglio: l'italiano di oggi vuole « capire » più che essere informato sui problemi della società in cui vive.

STEFANO SGUINZI

Non si può parlare di opera riuscita.

Si può parlare di buone intenzioni, di formula nuova di raccontare e basta.

Ho l'impressione che Gregoretti si perda proprio perchè tenta di dirci cose serie, con l'aria però di chi ha paura di annoiare il prossimo. Ed allora non scende nell'analisi del fatto sociale, ma lo dà come scontato, si limita solo a metterlo in berlina, precedendo quindi non per analisi ma per contrasti, badando più alla battuta che all'organicità del discorso. Gli è così facile contrapporre all'anacronistica storia dei fidanzati meridionali, il libero amore dei due « nuovi angeli » dell'Adratico e al concetto di sesso-tabù del giovane meridionale, la spavalderia dell'organizzatissima e spregiudicata tedesca.

Ma se questa poteva essere un'idea felice per una rubrica televisiva della durata limitata a non più di venti minuti, non lo è quando il discorso deve reggere per due ore, ed allora si cerca di impostarlo sulle basi di un'analisi sociale. E qui, cade, perchè non è completo nè coerente, in quanto mette in luce solo gli aspetti della realtà che possono apparire singolari, ma che non rappresentano tutta la realtà.

LUCIANO FERESINI

Concordo nell'attribuire a questa prima opera cinematografica di Gregoretti un notevole valore, che deriva soprattutto dalla carica di sincerità e di chiarezza che muovono l'autore. Tuttavia non sarebbe giusto non riconoscere i limiti che egli deve ancora superare per poter dare il meglio di sé.

Gregoretti si muove a suo agio a contatto dei problemi dei lavoratori, del popolo minuto che si dibatte nella quotidiana lotta per l'esistenza, o che viene oppresso da meccanismi che non comprende e in cui quindi non può inserirsi. Per questo egli raggiunge una lucidissima visione dei problemi della società solo negli episodi in cui lo stato di decadimento degli individui proviene da limitazioni esterne, che violentano la libertà e la possibilità di riscatto dei singoli individui. Invece dove ci proviene da limiti interni ad una categoria sociale, che si chiude nella propria noia, si fossilizza nei non-valori di un'esistenza ridicola, allora la ricerca dei casi-limite, l'adesione a concezioni che hanno un vago sapore di luogo comune, impedisce un approfondimento delle realtà, una ricerca accurata di una concezioni di vita. Si crea così una profonda frattura tra due gruppi di episodi: il primo è pervaso di malinconica ironia, che rivela completa comprensione ed adesione; il secondo, quando la satira si fa pesante, si sperde in frecciate prive di un significato veramente profondo.

ANDREA MELODIA

LEONI AL SOLE _____ Italia

Sogg. e sceneggiatura	Raffaele LaCapria, Vittorio Caprioli
Regia	Vittorio Caprioli
Fotografia	Carlo di Palma
Musica	Fiorenzo Carpi
Interpreti	Franca Valeri, Philippe Le Roy, Vittorio Caprioli
Classifica C. C. C.	Escluso

Con il neorealismo si è sviluppata nel cinema italiano del dopoguerra una critica sociale che nasceva da una profonda

e sincera esigenza morale. Venuta meno questa premessa l'impegno si è trasformato in satira, decadendo molto spesso, per la poca serietà con cui veniva affrontato, in bozzetto dialettale, ad uso esclusivo di un pubblico desideroso di evasione.

La giovane generazione dei registi è tornata alle posizioni di partenza; ma in questi ultimi tempi si nota come, all'interno di essa, vi sia chi intende sfruttare, con impegno e serietà nuovi, le notevoli possibilità che solo la satira offre.

Vittorio Caprioli appartiene; per diverse premesse ambientali e storiche, alla vecchia generazione, benché questo sia il suo primo esperimento di regia cinematografica. Egli ha saputo elevarsi, al di sopra dei tristi esempi che lo hanno preceduto, sia da un punto di vista tematico che da quello formale e stilistico; ma le influenze negative si notano ancora nella costruzione dei personaggi, nel modo di considerare gli individui.

Per quanto riguarda lo stile, che è vivace ed aderente alla materia trattata, Caprioli sta al passo con i tempi: non insiste mai troppo a lungo sullo stesso spunto, ma preferisce accostare brevi sequenze che presentano gli stessi personaggi in momenti e situazioni lontane nel tempo, badando più alla somma degli accostamenti che al nesso logico: ne deriva che il film è praticamente privo di una trama, ma ugualmente dipinge un ambiente, crea un'atmosfera.

Date queste premesse è chiaro anche il significato tematico del film, significato che, se ha garantito al regista l'attenzione della critica, d'altra parte ha bisogno di estrema coerenza e lucidità nell'essere affrontato; questo tema è la satira di costume, che esige la sintesi del serio e del faceto, la costruzione dello « sketch » e insieme del personaggio: e l'accostamento di elementi così eterogenei esige un equilibrio non comune.

Purtroppo Vittorio Caprioli non è arrivato a tanto. Il suo film, è vero, non scade mai da un certo garbo e dignità: ma l'idea di fondo manca di chiarezza, o almeno non è resa abbastanza evidente. Che cosa sono veramente questi « leoni », cioè gli scapoli figli di papà delle spiagge napoletane che si atteggiavano a personaggi da « dolce vita »? Sono figli di una società malata di mancanza di ideali, o solo galletti innocentemente a caccia di avventure sentimentali? Sono esempi di un modo in disfacimento, o ragazzi fondamentalmente buoni che attraversano una crisi spirituale? Caprioli stesso non sa decidersi: gli è più comodo passare da una posizione all'altra, a seconda che essa sia in grado di offrirgli spunti comici e paradossali. Ne consegue che i personaggi del film non sono credibili sul piano umano, e quindi non si incarnano in alcun modo come rappresentanti di quella particolare situazione so-

ciale. E, d'altra parte, essi sono descritti con interesse troppo realistico (basti pensare alla loro partecipazione alla vita e all'ambiente che li circonda, che è considerato naturalisticamente, sia nella scenografia che nei personaggi minori) per poter vivere, come fanno nel film, avulsi dalla realtà storica di quella particolare società.

Questo scompenso di fondo invalida sostanzialmente il film, nonostante ci siano momenti veramente felici: in particolare quelli legati al personaggio svagato e patetico della non più giovane milanese che rincorre il suo amore, mescolando passione e smania d'avventura ad espressioni di nostalgia per la sua tranquilla vita borghese.

L'autore di *Leoni al sole* ha dimostrato una naturale facilità (che gli deriva forse dalla sua esperienza di attore) nella creazione sintetica dei caratteri, nel cogliere e sfruttare spunti e situazioni; ma rimane in un mondo troppo limitato; occorre che egli chiarisca ed allarghi le proprie posizioni con un impegno coerente, liberandosi dalle scorie decadenti che annullano in partenza ogni buona intenzione.

ANDREA MELODIA

I GIORNI CONTATI _____ Italia

Sceneggiatura *Tonino Guerra, Carlo Romano*
 Regia *Elio Petri*
 Fotografia *Ennio Guarnieri*
 Interpreti *Salvo Randone, Franco Sportelli, Vittorio Caprioli, Paolo Ferrari*
 Classifica C. C. C. . . . *Sconsigliabile*

La sincera delusione provata con questo film di Petri è tanto più grave, amara e dispiaciuta, quanto più aperta, positiva e ricca di speranze era stata la reazione della critica di fronte alla sua « opera prima »: quello svelto, preciso, nuovissimo *L'assassino*, frutto di una geniale invenzione narrativa e di una freschezza originale, che si era imposto subito fra le cose migliori del « nuovo cinema italiano ».

Alla seconda prova di regia Petri ha conservato uno stile moderno e personale, insistendo ancora sui toni grotteschi di alcune sequenze e sulla moderata novità del montaggio, libero

ma scorrevole: la scena dell'« impiccio » in questi *Giorni contati* è forse più centrata ed abile che non l'episodio famoso dei due « confidenti » ne *L'assassino*, il ritmo visivo del film è certamente più fuso ed unitario, ma la natura stessa del nuovo lavoro nonostante l'impiego di un linguaggio valido e funzionale, manca pienamente quella definizione di limiti e di prospettive, necessaria per lo svolgimento di un discorso concreto.

L'opera è costruita in modo rigoroso e quasi meccanico intorno alla complessa figura di Cesare, un vecchio idraulico che l'improvvisa paura della morte spinge di colpo ad una ricerca furiosa di quella « vera vita » che ha sempre ignorato; ed il regista vuole chiaramente isolare, nella progressiva rivelazione del personaggio una fondamentale verità umana, l'essenza fuggitiva di una realtà ingiustificata, l'esile « perché » di un'intera esistenza. Ma la materia narrativa, dominata con tecnica sicura, si ribella, sul piano tematico, al disegno ambizioso di Petri: la storia di Cesare, costretta dentro schemi troppo forzati, ne rifiuta il senso e la direzione, si disperde ambigualmente in alcuni scorci solitari di uno sterile naturalismo intellettuale; la figura centrale non rimane solo un simbolo a cui sono legate le vicende, ma cerca invano di assumere la consistenza umana di un personaggio autonomo. Alla base di questo rapporto sfuocato fra la reale sostanza e la voluta direzione del film sta sicuramente quella natura indefinita del vecchio lavoratore, la particolare concezione dell'individuo-protagonista, da cui derivano tutti gli scompensi formali e strutturali dell'opera: mentre l'antiquario Marcello del suo primo film era nato in Petri non come personaggio ma come frammentario tipo umano, ricreato ideamente dalla concretezza materiale di una realtà esterna, lo « stagnaro » Cesare viene rappresentato in modo « continuo », come un uomo « tuffato » nelle cose, che si dichiara gradualmente con le sue azioni.

Dal suo contenuto interiore, metodicamente indagato, dovrebbe dipendere lo sviluppo dell'opera, la successione implacabile di questi *Giorni contati*; ed infatti al centro dell'attenzione creativa di Petri non sono più le cose, che rimangono mute nei loro contatti col mondo sociale e risultano quindi forzatamente vuote, ma la figura umana, disperata e protesa, tragicamente sola in tutte le sue fasi di evoluzione.

Qui, nell'affrontare il problema fondamentale dell'opera, il giovane regista si rivela incapace di umanizzare autenticamente la sua concezione attiva del personaggio e la spegne in quell'atteggiamento distaccato ed equivoco, che assume durante l'intero seguito del film, di fronte al dramma di Cesare e di quelli che vivono con lui; la scelta di un attore come Randone per la figura del protagonista, il continuo insistere sui toni grotteschi e sulle soluzioni paradossali, rendono evidente la natura del fallimento di Petri, che tende ad annullare

tutta la carica umana della sua vicenda « storica », cercando il personaggio guida nella recitazione classica del vecchio Randone, ricca di quella sottile auto-ironia intellettuale (da cui *L'assassino* era pervaso ed animato), che falsa e modifica liberamente la complessa prospettiva dei *Giorni contati*.

Lo spirito del film è tutto nella scena finale dove la beffa tragica del destino viene rigorosamente svuotata di ogni valore universale e si riduce, sul piano figurativo, ad un morboso compiacimento di carattere masochista; nel suo tentativo di una decisa evoluzione dalle « cose » verso l'uomo (da Renais ad Antonioni), Petri ci ha dato con questa nuova opera la misura onesta e sincera dei limiti presenti del suo giovane spirito creativo: i limiti di un autore che di fronte alla realtà più profonda e significativa, bloccato da una chiara impotenza sintetica, si richiude, sul malgrado, nella dimensione tipicamente astratta del moralista, rifiutando ogni sviluppo positivo nella direzione del moderno umanesimo sociale.

GAETANO STUCCHI

DIVORZIO ALL'ITALIANA _____ Italia

Produzione *Franco Cristaldi per la Vides*
Sogg. e sceneggiatura . *Alfredo Giannetti, Pietro Germi*
Regia *Pietro Germi*
Fotografia *Leonida Barboni*
Musica *Carlo Rustichelli*
Interpreti *Marcello Mastroiani, Daniela Rocca,*
Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste
Classifica C. C. C. . . *Escluso*

L'interesse di Germi all'indagine di costume ha trovato nella sua ultima opera, *Divorzio all'italiana*, una nuova tonalità. Le sue opere precedenti (soprattutto *Il Ferroviere* e *L'uomo di Paglia*) avevano denunciato lo sforzo dell'autore di cogliere i termini di una problematica individuale all'interno di un ambiente definito e contemporaneamente il limite delle sue possibilità; Germi è infatti un cronista attento e persuasivo nell'evocare atmosfere e nell'attribuire ai fatti la verità del loro accadimento ma è psicologicamente inadatto a penetrare il loro significato interiore soprattutto quando essi partecipano a crisi individuali.

In *Divorzio all'italiana* Germi sembra forzare il limite delle sue opere precedenti mutando registro: dal dramma passa alla satira, dall'analisi all'affermazione; non si cura del perché e del come i fatti si verifichino, si limita a constatare con insinuante ironia. Nell'ultima opera troviamo perciò un Germi che ha smesso l'abito serio di chi vuole rendersi conto delle cose per indossare le vesti del caricaturista dotato che, dopo avere osservato un soggetto, si compiace di disegnarlo evidenziando particolari e difetti senza tuttavia snaturarne la verosimiglianza.

Dalla particolarità di questo atteggiamento deriva al film una tonalità a mezza strada fra il serio ed il faceto che consente all'autore di dire più di quanto non sembri. Germi, infatti, si diverte a sottrarre ad ogni elemento del film la sua tradizionale autonomia. La storia del Barone Ferdinando, detto Fefè, che si arrabatta per liberarsi da una moglie opprimente al fine di impalmare una giovane nipote è, ad esempio, spezzata da una serie di digressioni e sketch che sembrano disperderla in direzioni secondarie. Essa ha invece una sua giustificazione nel racconto, riferito da Fernando, di avvenimenti accaduti prima della prigione. Il processo sarebbe ovvio e normale (esso è infatti comune a molti film costruiti sul ricordo del protagonista) se nella caricatura di ogni situazione non si muovesse l'autoironia di Ferdinando che Mastroiani tratteggia con gusto e finezza d'artista.

Per questo ciò che conta nell'economia generale del film non è tanto l'impalcatura del racconto né tantomeno la qualità dei personaggi ma l'atteggiamento dell'autore. Germi gioca sui contrasti tra l'immagine oggettiva e il commento soggettivo che l'accompagna o l'effetto di recitazione, tra il lento dipanarsi della materia narrativa e lo sketch rapido, riassuntivo ed emblematico. Immagine per immagine egli compone ironicamente il volto di una società valutata con sottolineature efficaci e rapidi contrasti. Sotto i colpi di obiettivo i tabù sociali della gente del sud cadono in frantumi; la tradizionale riservatezza, la saldezza dei costumi, il senso dell'onore divengono schermi che mascherano una sonnolente neghittosità ed una amoralità profonda.

Un rilievo particolare assume, a questo riguardo, il contrappunto tra la vicenda del barone Ferdinando che getta la moglie nelle braccia di un uomo perché gliela rapisca e la mentalità chiusa ed ostinata della popolazione che chiede il delitto d'onore, riparazione ad una offesa inesistente. « L'onore » appare infatti la regola del gioco che consente a Ferdinando di fare impunemente il comodo suo e cioè di liberarsi di una moglie opprimente e fedele per farsi beatamente costruire dalla

nuova un paio di quegli ornamenti che, nella fantasia popolare, sono il distintivo dei mariti poco fortunati.

Le cose migliori del film, tenuto generalmente su un tono ironico-paradossale, appaiono quando la lucidità dell'invenzione inclina l'autore alla satira. Sono le sequenze della passeggiata di Ferdinando che cerca fra i volti imperturbabili degli uomini vestiti di nero un'amante per la moglie, del corteo funebre nel quale il volto degli uomini listati a lutto danzano nell'inquadratura.

Purtroppo non sempre l'invenzione di Germi mantiene un tono di freschezza e originalità; essa infatti corre discontinua tra le pagine del film e si corrompe gravemente concludendo. Ciò che tuttavia manca a « Divorzio all'italiana » è un atteggiamento capace di giustificare coerentemente l'esposizione del regista. Non ci si rende conto cioè del fine cui il regista vuole giungere. Il film appare per questo una caricatura divertente ma incapace di suggerire la benevolenza o il giudizio dell'autore. Ancora una volta la misura di Germi si rivela limitata all'aneddoto e alla notazione gustosa: questo in un film che vuole essere satira di costume è un grave difetto.

STEFANO SGUINZI

E' un film sorretto dal mestiere di Germi, cui nemmeno vorrei riconoscere intenzioni troppo profonde, quali la esplicita e voluta satira di costume, cui egli sembra attingere solo esteriormente per quanto serve ai caratteri della sua storia. Una notevole bravura è tuttavia evidenziata non solo quando l'invenzione lo inclina alla satira; e se nel finale pare che manchi di « freschezza e originalità » è perchè nella struttura del film incominciano ad avere nuova consistenza alcuni elementi. Il Barone Ferdinando, ad esempio, non può più essere pretesto per una « una serie di digressioni e sketch », ma incomincia a chiedere giustificazioni su un piano psicologico ed umano che non possono certo venire dal « disperdere la storia in direzioni secondarie ». Ed è questo il limite di Germi, non esteriore, come si è detto, ma limite di una coscienza d'artista: per avere, con il pretesto di fare solo uno spettacolo divertente (sono sue parole), costruito una storia che acquista valori non capiti e quindi non controllati. Badando alla minuziosa e geniale resa cinematografica, Germi propone delle cose senza pensare a quel che dice, con sbadataggino forse perchè non gli riesce di pensare a cose più grosse di lui.

Germi è buon regista, felicissimo narratore, ma non cerchi di fare o di accennare discorsi sproporzionati alle sue capacità. Sarà in tal modo compiuto, non solamente da coloro che trovano appiglio nelle sue opere per polemiche politiche, giuridiche o sociali, ma anche da quella grandissima parte di pubblico che apprezza i tratti più genuini del suo stile.

VINCITORI E VINTI _____ U. S. A.
(*Judgement at Nuremberg*)

Sogg. e sceneggiatura *Abby Mann*
Regia *Stanley Kramer*
Fotografia *Ernest Laszlo*
Musica *Ernest Gold*
Interpreti *Spencer Tracy, Montgomery Clift,
Burt Lancaster, Judy Garland, Marlene Dietrich, Maximilian Schell,
Richard Widmark*
Classifica C. C. C. *Adulti con riserva*

E' forse necessario per lo svolgimento di un chiaro discorso, riconoscere subito in *Vincitori e vinti* un film assolutamente privo di ambizioni estetiche, come tutte le opere di Kramer, coraggioso produttore del cinema sociale americano e regista sempre impegnato sul piano di una problematica umana e civile; ma nonostante la sua natura minore questo film conserva una particolare importanza come fenomeno di costume, come prova di anticonformismo e di apertura, come testimonianza di una coscienza individuale spetata ed inflessibile. Infatti, nella sua esclusiva cura del contenuto, Kramer ha raggiunto in questo « Processo di Norimberga » un risultato completamente rigoroso e coerente sul piano morale, che rappresenta, in tutta la sua carriera di libero polemico, una vetta straordinaria: muovendosi nel problema che affronta con sicurezza ed assoluto rispetto per la verità, egli chiama in giudizio, dietro le figure dei quattro imputati, l'intero fenomeno del nazismo, svelando con implacabile sincerità di accenti le vastissime responsabilità legate alla sua nascita ed al suo fulmineo sviluppo. Tipico e glorioso rappresentante di quella sinistra liberale degli Stati Uniti, cominciata con Jefferson e Lincoln, rimasta sulla breccia fino a Roosevelt, e ritornata con Kennedy alla guida del paese, dopo la lunga parentesi di « Jim Crow », questo regista si dimostra fedele ad un culto assoluto della libertà e della giustizia, che forse oggi molti altri uomini come lui stanno cercando di restaurare in una migliore società; e partecipa direttamente alla vicenda del film, nel personaggio (spiritualmente autobiografico) caldo e commosso del vecchio giudice federale, onesto e logicamente in via di rimozione, che vola dal suo « dolce Maine » fino al centro di uno stanco e deluso continente che ha disperatamente bisogno della sua fiduciosa sicurezza.

Il giudizio sulla realtà in causa e la posizione morale conclusiva sono quindi espresse direttamente dal verdetto « universale » che la Corte pronuncia nel film; nel conflitto sostan-

ziale tra ordine costituito e responsabilità individuale, tra potere dello stato e coscienza del singolo, Kramer introduce motivi originali come il problema delle sovranità nazionali, e il diritto al rifiuto di obbedienza nel contrasto fra logica strettamente giuridica e valori universali. Esiste la disfatta Repubblica di Weimar, esiste la promessa confusa del nazional-socialismo, esistono uomini che a questa promessa vogliono credere: qui nasce il dramma della moderna Germania, nella colpevole speranza dei vecchi democratici, nella debolezza congenita dei « nuovi tedeschi », nella chiusa indifferenza del mondo intero di fronte alla catastrofe hitleriana.

E qui Kramer denuncia gli errori delle singole coscienze: uno stato fondato sui non-valori dell'odio razziale, dell'imperialismo bellico e del delitto legale non può costituirsi, sul piano giuridico e morale, come legittimo potere della nazione e chi non combatte la sua violenza ed il suo fanatismo, se ne rende complice attivo e responsabile. Ma il discorso del film non si ferma qui: dopo aver affrontato il problema centrale nei personaggi del giudice americano e dell'ex giudice tedesco, Kramer allude nella figura del giovane avvocato difensore al subcosciente permanere nel mondo di quei microbi neri del revanscismo pangermanico, che potrebbero fecondare ancora una volta qualche « Repubblica » sfinita; nella figura della vedova splendente di un gerarca impiccato, demolisce con tatto e misura le giustificazioni del nazismo come sbocco di una Germania bruscamente respinta nel vuoto dal crollo disastroso del vecchio mitteleuropeismo. Soprattutto, in questo suo verdetto imparziale trova il coraggio di mostrarci la moderna dimensione del problema negli Stati Uniti: i ripetuti e sarcastici riferimenti a Mc Carthy, alla sue commissioni, alla sua « Caccia delle Streghe »; alla grande « fobia rossa » di questo « Padre della Patria », paragonata con quella che legò al silenzio i vecchi e rispettabili borghesi di Weimar, formano un deciso crescendo nell'impegno polemico del film, che poi culmina gloriosamente nelle parole finali della sentenza: « Oggi, anche nel nostro Paese, c'è gente che parla di pericolo comunista e di necessaria difesa dello Stato... ». Il tema fondamentale del film è dunque la condanna del fanatismo e della radicata intolleranza, ovunque subentrino questi falsi valori a quelli autentici della libertà e della giustizia; c'è una scena in cui un « signore distinto » chiede al giudice Haywood la sua posizione politica: « Sono uno di quelli che credevano e credono ancora in Roosevelt e nella bontà della sua politica nuova ». « Ah! Sei uno di quelli!... ».

Nella risposta leggermente schifata del collega benpensante si può sentire la presenza concreta del proverbiale odio americano verso le « teste d'uovo », e verso quel grande Presi-

dente, ancora troppo impopolare, che scrisse in un suo discorso l'epigrafe ideale per questo film di Stanley Kramer: « La sola cosa di cui dobbiamo aver paura è la nostra stessa paura ».

GAETANO STUCCHI

Questo film di Stanley Kramer è essenzialmente un'opera oratoria, ma forte e sincera, nonché una miniera di idee apprezzabilissime. Peccato che Kramer, per raggiungere più facilmente il suo scopo, abbia trascurato « l'umanità » dei suoi personaggi. O meglio: la loro umanità viene considerata solo in quanto, attraversa ad essa, il regista ci può comunicare delle idee, e i loro sentimenti vengono descritti solo in funzione del giudizio che lo spettatore deve trarre sulle idee espresse dai personaggi stessi.

Questo fa sì certamente che Vincitori e vinti sia un film in sé gelido, che però ci trova del tutto partecipi, razionalmente e sentimentalmente, nel caso che ci sentiamo vicini alle concezioni dell'autore.

Ma pur senza fini artistici, anche questo cinema è pienamente accettabile, perchè solo il linguaggio cinematografico può esprimersi con tanta forza nei confronti del più vasto pubblico.

ANDREA MELODIA

Nessun dubbio: l'opera di Kramer avvince per il suo impegno etico ed ideologico. I suoi contenuti toccano i motivi più profondi del dramma in cui vive la società contemporanea. L'uomo, i valori e la storia sono sottoposti ad un'analisi critica che coinvolgendo passato e presente, si riverbera necessariamente anche sul futuro. La concezione proposta è semplice e si fonda su questi due postulati fondamentali: l'uomo è depositario di valori fondamentali ed è, contemporaneamente, artefice della storia. Il passato (i campi di terrore nazisti) viene, per questo, valutato in termini di responsabilità individuale di fronte alla lesione dei valori fondamentali di giustizia, mentre il futuro secondo Kramer non può essere affrontato secondo tatticismi politici ma con la fede sicura e certa che la società degli uomini non si nutre di paura e di sospetto reciproco ma di quegli stessi valori su cui essa si fonda.

Gli imputati di Norimberga non sono condannati nel film perchè sulla loro coscienza grava la responsabilità delle migliaia di vite che lo sterminio nazista ha seminato ma per aver contravvenuto ai valori fondamentali della legge gettando così un popolo intero in preda alla sua follia; la guerra fredda che contrappone sospetto a sospetto, minaccia a minaccia è condannata come indice di una tendenza rovinosa che contraddice alla più legittima aspirazione dell'uomo: la Pace.

Kramer ha il coraggio di parlare chiaro trasformando accusati in accusatori e apprende le posizioni affermate a soluzioni impreviste: la sua requisitoria cinematografica vuole ricondurre i più importanti fenomeni del nostro tempo alla dimensione che è loro più connaturale: l'uomo e i valori. Per questo il contenuto del suo discorso si pone al di sopra delle contingenze storiche e degli ambiti nazionali, nella dimensione in cui i vincitori si confondono con i vinti per la comune natura e vocazione della loro umanità.

STEFANO SGUINZI

I FILM SUL VENTENNIO ,

(continua da pag. 10)

pria incoscienza e vigliaccheria aveva perso la libertà », si risponde, in una povertà di spirito critico, con il dozzinale sarcasmo che sottolinea le vuote coreografie, i manganellatori, i gerarchi, tutti i venti milioni di italiani che disposero se stessi ad una falsa illusione. E riusciamo in fondo a capire perché chi ha vissuto quell'epoca non vuole andare a vedere questi film. Così come i giovani non vogliono lasciarsi ingannare da posizioni che non del tutto sarebbero dannose, se non sostenute da elementi che non potendosi inquadrare in una visione generale, travisano il significato del discorso. Per cui a questi film nemmeno resta il pubblico dei « film storici ». Ed è quanto si meritano produttori, registi, coloro che più o meno visibilmente li hanno appoggiati. L'uscita di questi film in un particolare momento politico, doveva secondo loro avere una rispondenza di pubblico e di idee che invece non è avvenuta.

Gli sporadici e isterici lanci di bombe più o meno vere nelle sale dove venivano proiettati i film, non hanno avuto seguito; così come il silenzio ha seguito strane polemiche giunte sino in Parlamento pur essendo nate dal nulla. Restano le reazioni del pubblico che è andato a vedere questi film. Molti avranno ammirato il tono disinvolto della narrazione, il commento scritto da Fusco, o quello detto dalle sportive e commemorative voci di Zavoli e Biagi; sarà stata forse criticata la resa cinematografica non sempre bella e certe idee, ahimé troppo spinte; e qualche cervello troppo eletto si sarà augurato di campare fino al 2045, quando, nel centenario della caduta del fascismo, uscirà *Viva l'Italia* N. 2. E' un augurio da contraddire senza pietà.

PRO M. DOLCI

ALAIN RESNAIS E LA SUA OPERA

(continua da pag. 15).

d'essere; linguaggio e contenuto nell'ultima opera di Resnais, s'identificano completamente.

Marienbad rifiuta una cronologia, lo schema lineare di un racconto: è la « storia di una persuasione, è una realtà che esiste solo per il fatto che viene pensata, da cui sono banditi i rapporti di causalità e di successione, nel tentativo di costruire uno spazio ed un tempo puramente mentali, quelli della fantasia, del ricordo, di tutta la vita sentimentale. Giustamente è stato detto che *Marienbad* si avvicina quanto è più possibile al cinema puro, integrale, perché solo il cinema può uccidere il tempo e rendere tutto « presente ». Non esiste una realtà storica, ma solo la realtà soggettiva del pensiero che crea il passato e cerca di proiettarsi in un futuro, esistono solo parole ed immagini fra cui a volte non è possibile cogliere il minimo rapporto logico, mentre appaiono ugualmente soggette al flusso fenomenologico del pensiero. E' come un sogno meraviglioso in cui le parole non sono vere parole, ma altri sogni. Perciò il film che si fonda interamente sul recitativo del protagonista dà l'impressione di essere muto, smentendo così l'opinione di chi vorrebbe far risalire il film a Robbe-Grillet più che a Resnais, pretendendo di riconoscere nel regista un « complesso di inferiorità » di fronte alla letteratura. Indubbiamente il film ha una genesi intellettualistica che si scopre nell'intenzionalità rigorosa della costruzione, per cui po-

chi sono gli spettatori in grado di ricevere una comunicazione di questo tipo.

Se in *Nuit et brouillard* si rivela un Resnais interprete, nell'ambito della « nouvelle vague », delle inquietudini contemporanee, e sofferta appariva la sua adesione ad esse, *Marienbad*, pur nella sua estrema raffinatezza e nella modernità assoluta dello stile, denuncia una fuga dalla realtà, una rinuncia all'uomo in quanto calato nella tragicità dell'esistenza, aperto ad un universo fecondo che il contatto con la vita continuamente ricrea.

ELENA VICINI

PRIMI PIANI	luglio-agosto 1960	<i>Profilo di Resnais</i>
L'ALTRO CINEMA	gennaio 1960	» » »
SCHERMI	luglio-agosto 1959	» » »
BIANCO E NERO	1950 n. 2	<i>Van Gogh</i>
FICHES FILMOGRAPHIQUES	I. D. E. H. C.	<i>Film sull'arte</i>
» » »		<i>Nuit et brouillard</i>
SCHERMI	giugno-luglio 1960	» » »
CINEMA NUOVO	agosto-settembre 1960	» » »
BIANCO E NERO	maggio-giugno 1960	» » »
LETTURE	maggio 1960	» » »
FILM	n. 12	<i>Hiroshima, mon amour</i>
L'ALTRO CINEMA	gennaio 1960	» » »
ETUDES CINEMATOGRAPH.	n. 3-4 vol. 1 ^o , été 1960	» » »
TELECINE	novembre 1961	<i>L'année dernière à M.</i>
FILMCRTICA	n. 112-113	» » »
CINEMA NUOVO	n. 153	» » »

O. C. M. s.r.l.

MILANO

Via Soperga, 35 - Telefono 243968

BALLATA DI UN SOLDATO

con Gianna Probarienko e Valodia Ivasciov
produzione: Mosfilm

SISSI LA FAVORITA DELLO ZAR

con Romj Schneider e Jean Claude
produzione: Europa Film

MACISTE NELLA VALLE DEI RE

cinemascope colori
con Mark Forest e Chelo Alonso
produzione: Donati Carpentieri

TAMARA

LA FIGLIA DEL DESERTO

con Gregofy Peck e Tamara Toumanova
produzione: R. K. O.

SABOTAGGIO IN MARE

con Franco Silva e Dawns Adam
produzione: Film Costellazione

SIMBAD IL MARINAIO

technicolor
con Maureen O'Hara e Antony Quinn
produzione: R. K. O.

SFIDA ALLA CITTÀ

con John Payne e Gloria McGhee
produzione: United Artist Co

BUFFALO BILL

Technicolor
con Joel Mac Crea e Maureen O'Hara
produzione: Fox

L'UOMO DEL COLORADO

con William Holden e Glenn Ford
produzione: Columbia

VENTO DI TERRE SELVAGGE

con Robert Mitchum e Walter Brennan
produzione: R. K. O.

CAVALCATA SELVAGGIA

cinemascope ferraniacolor
con Massimo Girotti e Franca Bettoia
produzione: Omar Film

GLI ITALIANI SONO MATTI

con Folco Lulli e Maurizio Arena
produzione: Labor Film

PELLIROSSE ALLA FRONTIERA

cinemascope colori
con A. Kelly e C. Carson
produzione: Pictures Corporation

WALTER PROTO CINEMATOGRAFICA

MILANO

viale Brianza, 33 - Telefono 206.268

SOLIMANO IL CONQUISTATORE

TOTAISCOPE - EASTMANCOLOR con EDMUN PURDOM - GEORGIA MOLL

ULISSE CONTRO ERCOLE

EUROSCOPE - TECHNICOLOR con G. MARSHALL - M. LANE - A. PANARO

THARUS FIGLIO DI ATILA

CINEMASCOPE - COLORI con J. COURTLAND - L. GASTONI -
J. McDOUGLAS

URSUS E LA RAGAZZA TARTARÀ

EUROSCOPE - EASTMANCOLOR con YOKO TANI - JOE ROBINSON

IL BARONE DI MUNCHAUSEN

CINEMASCOPE - COLORI con J. BREJCHOVA - M. KOPECKY

LA VOCE NELLA FORESTA

AGFACOLOR con GERT FROBE - MAJ BRITT NILSON

PIC-NIC ALLA FRANCESE

EASTMANCOLOR con PAUL MERISSE - C. ROUVEL

LA PATTUGLIA DEI SETTE

con RICHARD TODD - LAURENCE HARVEY

LA VITA DI ADOLFO HITLER