





Domenica alle ore 18, al cinema Astra in Milano, per iniziativa del Gruppo Lombardo Giornalisti Cinematografici e al prezzo popolare di L. 300, sarà proiettato e discusso in un referendum il nuovo film italiano «La signora senza camelie», alla presenza degli attori Lucia Bosè e Andrea Checchi, del regista Antonioni e del produttore Forges Davanzati che interverranno alla manifestazione. Ecco un'inquadratura del film col due protagonisti.



Lucia Bosè e Ivan Desny nel film *La signora senza camelie*, diretto da Michelangelo Antonioni.

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Nella signora senza camelie un volto della nostra società

Un film che muove la «bassa marea» estiva - Lucia Bosè e il ruolo di Clara

La desolazione quasi assoluta della «bassa marea» estiva ci spinge questa volta, anche alla comunità e schematica rassegna settimanale, alla segnalazione di un film da non già visto e che, quando solo ora si vede, schierati fermo resi (in proiezione) dei film avverrà, per due giorni, la settimana prossima) minuziosa di passare inosservato, sommerso appunto dalla rapida rotazione di fondi di magazzino: «La signora senza camelie», importante film di Michelangelo Antonioni sul tema delle ragazze giunte al tempo delle loro doti fisiche, storia passando, caso particolare, di una ragazza, Clara Mammì, divenuta «diva» per la sua bellezza che, sfruttata a fini speculativi dai tanti mercanti del cinema italiano, finisce per perdere la sua dignità di donna e di attrice.

Quanto mai opportuno sarebbe che il pubblico sostenesse «La signora senza camelie», vista anche l'opposizione di alcuni che ne ha fatto gran parte della critica in base a considerazioni superficiali (il nome già avvenuto per il primo e anche più importante lungometraggio di Antonioni: «Cronaca di un amore»). Molti recensori hanno parla-

to di lentezza, di freddezza, di mancanza di ritmo, scambiando per difetti le caratteristiche più positive di Antonioni: il rifiuto di ogni esibizionismo, di ogni orientato passaggio di tipo «falso e falso» del cinema a senso di movimento e esterno (e cioè sostituendo ad esso un movimento ed un maneggiare interni), Antonioni ha costruito un film perfetto, fin troppo, sul piano formale (regia in senso stretto, fotografia, musica, recitazione); la stessa Lucia Bosè, non adatta forse al ruolo di Clara, raggiunge, lasciando intendere, di poter suscitare momenti di non comune raffinatezza espressiva. Vi sono altre ragioni, ben più sostanziali, per cui «La signora senza camelie» non può avere l'importanza di un film di origine analoghe, «Bellissima»: il gusto intimo-estetico di Antonioni lo porta infatti spesso a restringere l'indagine al personaggio, a perdere di vista il tema del mito tanto è vero che l'ultimo paragrafo che inizia con i tentativi di Clara e termina con la sua scomparsa, pur essendo la più bella del film e quella più impegnativa tematico, non risolve il problema limitandosi a un generico fatalismo. Vin-

ta, Clara firma il contratto di «Schiave delle piramidi»; non c'è speranza per lei e — sembra dire Antonioni — per il vero cinema italiano. Ma per implantare un discorso approssimativo sulla posizione di Antonioni (che deriva in gran parte da una cultura antica, vasta), occorrerà conoscere altri suoi film: si spera presto quello sulla gioventù d'oggi, «I nostri figli», che realizzato tra mille difficoltà per la censura italiana, è ora tenuto fermo da quella francese; o «Le ragazze del 24», film che Antonioni si non è ancora riuscito a realizzare e che doveva trattare delle origini del fascismo fer-

Per ora importa, comunque, sapere che si può contare su un nuovo eccellente regista, e su un film — «La signora senza camelie» — importante non solo perché ci presenta alcuni aspetti degli ambienti produttivi-mercantili del nostro cinema (esemplare, in questo senso, la grande scena del cinema del paese e chiesa di «Donna senza destino»), ma anche perché propone un dramma e un personaggio ben tipici della nostra società e del suo dramma,

Guido Fink

Da "La Nuova Scintilla" di giovedì 23 luglio 1953 (anno X n. 31)

Da "L'Unità" di venerdì 24 luglio 1953

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

La signora senza camelie

Fra le rapide rotazioni di fondi di magazzino che caratterizzano la nostra estiva, questo film di Michelangelo Antonioni non deve stupire al pubblico ferrarese. Si tratta di una delle opere più interessanti prodotte quest'anno dal nostro cinema e di un film da tener presente, anche se non col peso del «Bellissimo» di Visconti. Ov-

vi capitolo sui «cinematografi che si confessano». Clara Mammì, una modesta commessa milanese, dunque per la sua bellezza faico un'attrice cinematografica: tento di studiare, di lavorare sul serio, ma presa dal vertice di un embrio di gelosia, finisce per perdere la sua dignità di donna e di attrice.

Non è forse vero — si obietta di nuovo Antonioni in un'intervista concessa a «Cinema nuovo» — che esistono dei cinematogra-

fi che non fanno altro che strutturare delle vacanze per i loro scopi di lucro, e che a questi scopi sacrificano qualsiasi altra esigenza che non sia quella di collezionare un istante, molto elementare, del pubblico? E' talvolta, non si tratta forse delle stesse persone che siedono nelle commissioni e giudicano quali film siano degni di rappresentare all'estero il cinematografo italiano?

Antonioni, anche tutto questo è vero, «La signora senza camelie» è stata accusata da ogni parte di «offesa al cinema italiano». («Lasciamo da parte quanto avvenuto all'inizio della lavorazione del film: tipica conseguenza di quel malcostume che Antonioni voleva appunto condannare»). Altrettanto iniqua e superficiale la «liquidazione» di certa critica, che ha parlato di freddezza, opacità, mancanza di ritmo, senza comprendere evidentemente le caratteristiche più positive di Antonioni: il rifiuto di ogni esibizionismo e di certe false leggi del «cinema duro» fonato sul «movimento» esterno (e cioè

sembra dire Antonioni — per il vero cinema italiano, stretto dalle maglie dell'alta finanza). Ma per impiantare un discorso approssimativo sulla posizione di Antonioni (che deriva in gran parte da una cultura antica, vasta), occorrerà conoscere altri suoi film: si spera presto quello sulla gioventù d'oggi, «I nostri figli», che realizzato tra mille difficoltà per la censura italiana, è ora tenuto fermo da quella francese; o «Le ragazze del 24», film che Antonioni si non è ancora riuscito a realizzare e che doveva trattare delle origini del fascismo fer-

Per ora importa, comunque, sapere che si può contare su un giovane talento, regista, in più, che certo contrapposta con serio maggior consapevolezza al collaudato repertorio del cinema italiano.

«La signora senza camelie» costituisce di per sé, coi limiti che si possono vedere, una produzione molto bella e un non indifferente contributo al nostro realismo.

Vice

TEATRI-CINEMA

APOLLO: «Cuore forestiero» P. Lalli.

ASTRA: «Lulu» con V. Cortese. NUOVO E ESTIVO: «La signora senza camelie» (*) con Lucia Bosè.

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Ritorna l'amore

E' un film che risale al 1929, epoca in cui il cinema hollywoodiano era meno lontano dai problemi reali dell'uomo americano: molti film di quel periodo, ed in particolare quelli di Capra, riflettevano gli orrori mondani, la crisi, la politica italiana, «rimanendo peraltro nei limiti di un generico ottimismo».

Ritorna l'amore... è uno di quegli film, e non certo dei migliori; e lo stesso John Cromwell ha firmato opere più importanti, da «Schiano d'amore» al recente «Prima colpa».

Tuttavia visione in cui è inquadrata la storia del protopatriota, con avvicinio alle prime armi presentato da tipica economia — pur vedendo nel-

la realizzazione ad un patetico maniera, che diveniva conformismo nel finale alla Griffith (il capolavoro) si trasforma improvvisamente in un benefattore dei dipendenti; il banale aspettivo della streptomicina (che non cura) rivela una certa sincerità d'impostazione ed un certo coraggio.

Pertanto la descrizione delle contrarie familiari non è pretesco o soluzioni comiche ma aumenta il senso di sfacelo, di crisi, di e a il film è permeato. Senso non certo riconosciuto dalle rose esistono, infatti, se mai, la volontà di un speramento di quella crisi si può leggere nel volto della protagonista, un ritratto credibile di donna americana che non disarma nella lotta per la vita.

L'imperiosa con efficacia Carlo Lombardi.

Vice

PRIME VISIONI

Lulu

Ingiustamente dimenticate, le commedie milanesi di Carlo Bertolazzi hanno in realtà una loro importanza nel quadro del movimento verista del primo novecento: la traduzione cinematografica delle sue «Lulu» avrebbe permesso, anzi automaticamente implicite, tutta

una presa di posizione storica nei confronti della società del tempo, potenziando alla luce di un'interpretazione moderna il filone indicato da Bertolazzi stesso.

Ma Fernando Cerchio che la rivede essere un artigiano robusto quanto sprovvisto di personalità, non ha saputo fare con «Lulu» di Bertolazzi quanto Pather ha fatto nel 1928 con la «Lulu» di Weimar: l'ambiente è dato, nel film, unicamente da una scenografia inappropriata (si vedono la ricca camera di Mario, e quella miserabile dei genitori di Lulu); le figure tipiche diventano mocciose, e il film esaurisce ogni significato nella costruzione di un personaggio, quello della protagonista.

Tale personaggio, peraltro pronto di giustificazioni più ampie, finisce per obbedire a una meccanica esterna che fa proprie (soprattutto nella parte fine, la più scadente) le vicende nel melodramma. E' fine, triste ma inevitabile, di un'opera che superficialmente rivela anche un certo decoro e una certa serietà di resa-

Vice

Da
L'Unità:
Mercoledì 22
sabato 25
domenica 26
luglio
1953

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Roba da «bassa» estiva la parata delle mediocrità

L'epoca dei «fondi di magazzino», - L'opera artigianale di Cerchio - Un'utile ristampa ben presto abbandonata

Per quanto riguarda il cinema, siamo in piena «bassa» estiva. Sullo schermo si succedono, tra l'indifferenza generale, autentici «fondi di magazzino» e poche spese condotte e magazzini che non hanno trovato posto, nella scena stagiонiera, negli schermi della nostra città, anche perché tutte e mediorienti, con l'unica eccezione dei film di Antonioni «La signora senza cammea».

Mediocritico e decisivo, è ad esempio la «Lulu» di Cerchio: il teatro di Bertolazzi, e in genere tutta la dottrina verista della nostra letteratura fra il Settecento e il Novecento meritava di essere portata sullo schermo, approfondendone però in senso storico i motivi e le implicazioni, diversamente da come fecero, negli anni contingenti questi registi che sotto il fascismo (Lattuada, Poggioli, Soldati, ecc.) a tale film si erano rivolti.

Di tutto questo non si preoccupa Cerchio, regista prettamente artigianale: il suo film si esaurisce nella costruzione di un personaggio, peraltro privo di giustificazioni e ridotto a una meccanica esterna, che fa precipitare la vicen-

za nell'assurdo. Una caratteristica positiva delle stagioni morte era, fino all'anno scorso, la ristampa di film del passato, cosa che ha permesso a parecchi giovani di conoscere opere di fondamentale importanza nella storia del cinema americano (come «Io sono un avvocato» e «Panzzo alle otto») e altre sempre indicative sotto l'aspetto del «costume» («La partita degli schiavi», «La signora senza paura», «Grand Hotel» ecc.).

Quest'anno invece si preferiscono abusare sul mercato i celebri MGM e simili di tre o quattro anni fa: fenomeno certo ben più scarso di risultati positivi dal punto di vista culturale, e speriamo anche da quello economico. A chi può interessare ad esempio, vedere «Prigionieri del passato» (1941) di T. Gennett, sollecito capitolo di quell'encyclopédia di amnesia e casi clinici che Hollywood sperava a lungo continuò?

O la non meno dolciastre «avventura nella storia» di Irving Reis (o meglio di Samuel Goldwyn), che ha per titolo «Pugna nel tempo» (1946)? O «La luna attesa» di Roy Rowdy, sorta di Omerico in puro ad

uso dei «diritti Gable e Turner? Un solo film d'anteguerra è stato presentato finora in questa roba di non richieste ristampe, e dagli altri si distacca per il suo maggior verismo, per il suo desiderio di accostarsi ai reali problemi dell'ultimo mondo: anche se anche al finale cede a un ottimismo vario e ingarbugliato, coerente anche in questo con la politica rooseveliana che «rifletteva» parlarono del non bello ma notevole «Ritorno l'amore» (1939) di John Cromwell.

Comunque dal prossimo numero eviteremo la consueta rassegna settimanale per intuire invece un panorama del «film proibito» di quel soggetto che, per una ragione o per l'altra, non è stato mai realizzato: non hanno potuto realizzarne. Può sembrare inutile spendere parole per opere che forse non vedremo mai la luce: ma innanzi non è, perché oltre a farci un'idea delle forze che ostacolano il nostro cinema migliore, vi si può leggere una risposta al quesito attualmente di moda: «evoluzione» o «inversione, progresso o regresso del cinema italiano?»

Guido Fink

film sono posti in una luce solita ironica, che diminuisce il effetto del messaggio di fraternizzazione parallelo instaurato e bandierato.

Vice

Da
La Nuova Scintilla:
Anno X - N.32
sabato 30
luglio 1953

♦ CINEMA ♦

Proibita a Visconti la "Marcia nuziale,"

DA
LA NUOVA
SCINTILLA

Anno X
n. 34
13 agosto 1953

Più delle altre ora, oggi, legato com'è a una complessa struttura produttiva, risente l'influsso di circostanze storiche, politiche, ambientali ecc., che esulano dall'ambito estetico quale vera e propria dimensione intesa: non si può giudicare un film come opera a sé stante, senza tener conto di queste circostanze. Il cinema italiano d'oggi ci offre il tipico esempio delle conseguenze negative di questo fatto: nato sorprendentemente nel 1945-46, in un clima cioè di riconquistata libertà, raggiunta la maturazione poco tempo dopo, ha poi iniziato una lenta discesa, parallela al progressivo rafforzarsi di tensioni repressive-finanziarie, pseudo morali o pure politiche —: una crisi non di uomini o di ideali, ma una crisi di libertà. Da questa situazione storica, di fatto, non si può prescindere nei giudicamenti sui risultati del nostro cinema, anche del migliore.

Prendiamo, infatti, il caso del nostro regista più importante, Luchino Visconti: i suoi tre film — «Ossessione», «La terra trema», «Bellissima» — sono tre tappe nella storia della cultura e dell'arte: ma come valutare completamente ad esempio «La terra trema» senza sapere che esso, quale è stato suggeribilmente presentato al pubblico, non è che la mutata e rifocata prima parte di una vasta trilogia, l'ultima parte della quale (la storia del minatore siciliano Cataldo) dovrà essere la sintesi e il completamento dei motivi elaborati in precedenza? Ma nessun produttore ha voluto permettere a Visconti di proseguire il suo capolavoro; e a molti altri progetti, tutti coraggiosi e importanti, il regista ha dovuto rinunciare: da «Chronache di poveri amanti» e «La corossa d'oro» — ora cancellati da altri — a «Il marchese del Grillo», a «Pensione Oltremare» (nell'ambiente della cosiddetta repubblica di Salò), a «Marcia musicale».

Particolarmenete interessante il caso di quest'ultimo soggetto, steso da Visconti e dalla D'Amico sul tema del matrimonio, e che pareva dovesse essere presto realizzato per l'interpretazione di attori quali Gene Tierney, Marlene Dietrich, Lucia Bosè, Marlon Brando e Massimo Girotti. Il film doveva proporre vari «casini di amore» tra persone di diverse classi sociali: tra gli altri, il caso di una ragazza innamorata di un giovane contadino, in tempi di guerra isolatamente, quale partigiano della ricca famiglia di lei, e ora erimesso al suo paese, di servitore. Ma non si è lasciato che Visconti lo portasse sullo schermo, col pretesto della paure di «quegli episodi» per un altro episodio del film, l'esame di un fatto di cronaca: il suicidio di una signora napoletana, gettata da Paspoli con i due figliletti. Ora, il permesso di aspirarsi a questo fatto è stato dato a Mario Costa, che ne ha fatto un film a jumetti per uso e consumo di Antonella Lucidi («Perdonami»).

Guido Fink

Guido Fink: panorama del Cinema italiano

Donne proibite a De Santis concesse a... Peppino Amato

Il regista di «Roma ore 11» non ha potuto realizzare un film sulle terre incolte, né una biografia di Di Vittorio

Se le «difficoltà» create da produttori e censori intorno ai progetti di Visconti nascono evidentemente in conformità di una discutibile politica: ragioni dichiaratamente politiche sono alla base dei conflitti opposti dalla censura a Giuseppe De Santis, regista che, pur tra errori ed eccessi, è riuscito a mantenere coerente, a raggiungere anche la maturità con «Roma ore 11», uno dei film più esplicativi del cinema italiano.

Ma il regista ha dovuto rinunciare a «Noi che facciamo crescere il grano» soggetto suo e di Alvaro sull'occupazione delle terre nel Meridione; ad una trasposizione moderna del «Promessi sposi»; a «La fiorentina» di Vittorio non si è parlato neppure. Un altro soggetto che si stava a cuore, sul problema della prostituzione, è stato prima approvato, poi respinto dalla censura quando si è saputo che egli ne sarebbe stato regista: ora lo sta «guardando» Giuseppe Amato col titolo quanto mai significativo di «Donne proibite», e probabilmente scandagliando il problema in tutti i suoi aspetti erotici, pornografici, fumettistici, trascurando quelli umani e sociali.

Questo è quello che vuole la censura, organismo che dovrà tutelare la morale e il buon costume. Tutti i registi italiani ne risentono, in un modo o nell'altro, nella forza coercitiva: a alcuni purtroppo si arrendono, adeguandosi alla volontà «superiore». Tipico il caso di Germi, passato in die anni da «Il cammino della speranza» a «La presidente», abbandonando il progetto di una sorta d'«Alfabetsimo»; o di Franciolini, che compone romanzi a summi per uso esclusivo di Alda Val.

Altri invece resistono e rimangono coerenti, come Lanzani, che pur non è riuscito a realizzare il film sul Delta e si è visto rimangiare e dire bugie. Al momento delle tregoli: come Antonioni, che ha avuto bocciato dalla commissione italiana il soggetto «Stazione di Stresa» gran- di passi ha fatto Lucia Bosè: era e una delle nostre più intelligenti e brave attrici.

Il «dimenticando» «Buongiorno, cielaiello» e lasciando nel cassetto «La fiorentina», soggetto ispirato al romanzo della Valpolicella.

Altro invece resistono e rimangono coerenti, come Lanzani, che pur non è riuscito a realizzare il film sul Delta e si è visto rimangiare e dire bugie. Al momento delle tregoli: come Antonioni, che ha avuto bocciato dalla commissione italiana il soggetto «Stazione di Stresa» gran- di passi ha fatto Lucia Bosè: era e una delle nostre più intelligenti e brave attrici.

E' «Le allegre ragazze» del 1936, sulle origini del fascismo fascista, che è stato soltanto bloccato dai rossi d'antibolla. Quanto a Vittorio De Sica, il poeta di «Schiaccia» e di «Ladri di biciclette» ha abbandonato il progetto «La steppa» (dal bellissimo racconto di Cecov), ha messo insieme svogliatamente un film di compromesso, e ora si teme voglia limitarsi alla recitazione.

Guido Fink



GUIDO FINK: panorama del cinema italiano

Lattuada senza cannone (perchè è il momento dei generali)

Chi può dire quali e quanti sono i soggetti proibiti dalla censura?

I critici sanno un centesimo dei nostri dolori, e un decimo dei segreti della produzione, e novantamila di estetica, scrive Alberto Lattuada (*«Perché mi lamenta»*, in *«Film d'oggi»*, anno II, n. 14) nel 1946: l'anno in cui aveva dovuto terminare con un finale melodrammatico-fumettistico l'eccellente introduzione del suo *«Bandito»*, e invano aveva bussato ad ogni porta per poter realizzare *«Il ferrovieri»*, un soggetto semplice, morale, positivo, sulla volontà di ripetizione del popolo italiano, che non poté perfino, in un *«ferroviere»* che mandava ai propri compagni, riesce a riattivare la sua linea sotto gli occhi increduli degli occupanti alleati.

In seguito la sua mala sorte non si smette: gli andarono a monte *«Un servizio sensazionale»*, sul giornalismo, *«Ti scrivo questa lettera a...»*, sull'analfabetismo; *«Miss Italia»*, una eccellente idea che però dunque preferisce affidare a Cattanei così i risultati che tutti sanno, e alla quale Lattuada si riferisce però con *«Luci del varietà»*, a tutt'oggi il suo film più valido e significativo.

Pezzai poter permettere di realizzare l'altro suo buon film: *«Il cappotto»*, Lattuada dovette preventivamente assoggettarsi a girarlo un fumettistico miscuglio di misticismo e di erotismo sotto il controllo diretto del Vaticano (*«Annals»*: ed altri soggetti gli venivano intanto sistematicamente re-



Una suggestiva inquadratura della brava Katherine Hepburn spinti dalla censura: *«La romana»*, per esempio, che, trattandosi dell'interessante romanzo di Alberto Moravia, è stato proibito non tanto per le scene «audaci» che comportava, quanto per la netta impostazione antifascista che il regista intendeva dargli. Sintomatica poi la sorte di *«Un muo e un cannone»*,

mento dei generali.

Respingito dalla censura dopo ora, anche l'ultimo film di Lattuada: *«La pupa»*, tratto da Verga e girato a Matera. Sono, tutti questi, casi che hanno un valore indicativo: ma che può essere risarcito? I soggetti proibiti, quelli che i registi non osano nemmeno formulare, tanto sanno che sarebbe inutile? Chi può dire che cosa sarebbe il nostro cinema se fosse libero dalle magie della finanza e della censura?

Per questo non si può parlare di «morte del neorealismo», come usano fare molto persone più o meno segretamente godendosi i dettagli di Bonielli e Da Pan, per esempio: nemmeno di fronte agli scarsi risultati dell'ultima stagione. Perché a volte anche i film realizzati sono ben diversi: da come erano stati concepiti: vedi i casi del *«Bandito»*, di *«Stazione Termini»*, *«La voce del silenzio»*, *«Ai margini della metropoli»*, ecc. ecc.

Si potrebbe scrivere un soggetto assolutamente romanesco, assai simile a Zavattini, sulle vicissitudini di un modesto cinematografo: «ben io può dunque Cesare Zavattini, che se può essere ben soddisfatto del proprio contributo al cinema italiano (no è effettivamente il padre spirituale) ha avuto pure lui le sue non lievi contrarietà. E vedremo quali.

Guido Fink

Da

«Le Nuove Scritture».
Anno X. N.36
27 agosto 1953

De
"L'Unità"
4 set. 53

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

La diva

A tre anni dal film di Billy Wilder, *«Viale del frumento»*, Margaret Eliot, la fondatrice del prodotto *«La diva»*, è una «stella» di Hollywood alle soglie della vecchiaia e in pieno declino che non si rassegna tuttavia alla realtà: ma le differenze rispetto alla Norma Desmond sono poche. Norma non accetta più la sua vecchiaia e non vuole le sue posizioni di «fame immorta» se non nelle piazze. Margaret, invece, si rende conto di aver sbagliato a pretendere, querelantesi, parti da giovane, di credere troppo al proprio «dramma», in poche parole a «raccapricciare il giorno» - e comincia, al finale, una nuova vita su basi realistiche. Non a caso, infine, in crisi decisiva di Margaret annuncia durante la proiezione di un pro-

nimo: questo e altre analogie con la nostra bellissima - indicano che Hattie e forse ancora più di Davis hanno accettato la grande lezione di Visconti.

Ma, con tutti questi tentativi, che indicano nei realizzatori una non comune severità, non c'è in *«La Diva»* un vero avanzamento rispetto a *«Viale del frumento»*: non c'è infatti nel film di Heisler una vera critica al sistema di Hollywood che non appaiano, per altro determinanti della crisi.

La crisi è solo in un personaggio, nella singola Margaret Eliot. In fondo, nel prodotto *«La diva»*, come è detto nel film di Richard Staging della sua stessa coda, potrebbe essere un'orgia giornalistica o una politica e la cosa non cambierebbe. Pertanto quanto c'è di vero, di umano, di comunevole in un film senza dubbio d'impegno ma che non c'è, come avrebbe potuto essere, eccezionale, è limitato a un personaggio o meglio a un'attrice: Bette Davis, la più coraggiosa ed intelligente attrice di Hollywood.

Risposta di GUIDO FINK al... "MAU" dell' "Avvenire"

I progetti anticonformisti rimangono lettera morta

Questo è il frutto del clima-hollywoodiano - creato dal governo clericale - Gli strani concetti di libertà di critica dei sanfedisti

Lo spazio tiranno ci costringe a rimettere alla settimana prossima la continuazione della rubrica *«Panorama del cinema italiano»* per la grande opportunità di far posto invece al testo di una lettera che l'amico Fink ha indirizzato all'*«Avvenire Padano»* in risposta ad un attacco a firma di Mau-Mau, anziose nel quotidiano locale, tanto serio e curato, dell'attuale cinema italiano. Che peraltro, negando grande spazio al proprio corso ci ancora più alla propria serie, si è ben guardato di pubblicare quella lettera, forse premuto in tal senso dal piccolo *«Mau»* che, come tutti ora possono constatare, avrebbe fatto una ben meschina figura. Ma, ci domandiamo, proprio tanta fama di sé ha il suo «Mau-Mau»? che proprio di ragionevole si sia arrivati a fare certi «ultimatum» telefonici all'amico, al suo amico Fink? possibile che non ci sia stato di mezzo invece qualche grosso *«Mau-Mau»* guan-do si è trattato di qualificare

ogni settimana a costretto a entrare in polemica, come voi da tempo considerate - secondo certe confidenze di «man» - a inviarvi una lettera che voi probabilmente non pubblicherete, o pubblicherete solo in parte, staccando alcune frasi del contesto e dando ad esse significati che non hanno (come avete scritto per gli articoli).

In una cosa «mau» può aver ragione e cioè nel sostenerne che la serie dei miei articoli li incriminati da me a minuti come «panorama» del film «mutilati» (vedi *«Le Nuove Scritture»* del 6 agosto 1953), non sono un vero e proprio «panorama del cinema italiano» ma anche qui gli possa obiettare che non doveva esprimere un giudizio cominciando prima di conoscere l'intera serie degli articoli stessi, alcuni dei quali devono ancora uscire (e «man» stesso mi ha confidato di essersi basato per il suo attacco su «due» soli articoli miei, che altri non ne conosceva).

Passando ad esaminare le singole frecciate di «man», disseminate purtroppo da frasi tipo «ma guarda!», ed intrise in genere di un ironia molto discutibile, cominciamo con l'osservare che io non mi sono affatto basato esclusivamente sulle informazioni fornite dalla indipendente rivista specializzata *«Cinema Nuovo»* (cosa significherebbe a proposito le virgole?); se è vero che il direttore di *«Cinema Nuovo»* è un disponente di chi è l'organo di grazia, *«Cinema Nuovo»*; se è vero che io non ho mai avvertito mia vita di mia non avvertita, né del Partito Comunista italiano hanno mai voluto sentire senza prevaricazione alcuna la mia collaborazione; se è vero che io ho sempre «accettato» il mio pensiero e della quale non conosceva una sola riga che vorrei ritrarre.

Altro male fonte? «Ritorno alla censura» (Bari, Laterza 1952) da

Da
"La Nuova Scritta"
Anno X
N.37
3 set. 53

di Vitaliano Brancati (liberale), per quanto riguarda il controllo ecclesiastico sul brutto film girato in Vaticano *«Anna»*; «Il muo di Lattuada non manca ai generali», articolo di P. M. De Sanctis apparso il 16 di «Rassegna del Film» per quanto concerne la storia di Eisenhower, che emanò nove vuol ubere assolumente spericolate non scrive a De Sanctis, o a Lattuada stesso?

E così via. Ma già delle confluenze spiccate, così, mi preme stabilire lo spirito e lo scopo dei miei articoli: che non vogliono essere una semplice accusa a questo o a quell'organismo o al Governo — parole mai scritte da me: emano mentalmente mettondole in bocca —, quanto una dimostrazione di fronte a coloro (non sono pochi) che dicono per morto il cinema italiano, che non si può sostenere: tale opinione senza tenere conto dei risultati che il nostro cinema potrebbe dare se avesse una vera autonomia: condizione non sufficiente ma necessaria — per la creazione di opere impegnative.

Il Governo — parliamo pure, come vuole emaus — ha varito il cinema come industria ma ha creato contemporaneamente un clima commerciale tipo Hollywood: i progetti più «anticonformisti» rimangono lettera morta mentre i veri devoti devono scendere a continui compromessi. Tutte queste cose sembrano la banalissima, ma adesso le giudica «spassosissime» considerazioni: è la solita formula che «i panni sporchi si lavano in famiglia» della quale i vari emaus si servono, quarlo che un'ora che riesce a denunciare alcuni aspetti crudeli ordinari della nostra vita, per accusare l'autore de «man» stesso mi ha confidato di essersi basato per il suo attacco su «due» soli articoli miei, che altri non ne conosceva).

Questo è tutto. Ingenuo e non degno di riscontro mi sembrano infatti altre frecciate di emaus, come la sua teoria dei «200 anni»: se il fatto che certi film non si fanno dipende solo da mancanza di tempo, allora perché nel caso di un Viscconti, che viene a proposte di Viscioni, credo emaus che questi avrebbe trattato dalla commedia di Mariesé un film circa di senso come ha fatto Renzi («La carozza d'oro»), eliminando ogni elemento vivo polemico salvo il testo?

Ringraziano dell'ospitalità, che desidero non parziale (premetto anzi che non ferisca alcuno conto di ulteriori commenti o riscontri da parte vostra ove la presente non sia stata pubblicata integralmente).

Guido Fink

Ferrara, 20 agosto 1953

Zavattini vuol mostrare l'Italia agli italiani

Con una lettera di Fink chiusa la polemica "Avvenire-Scintilla". La verità che scotta i "moralisti" abituati a criticare un film prima di vederlo

Continuando la dolorosa storia dei film «proibiti», con buona pace dell'«Avvenire Padano» (il quale d'altronde è passato, nella sua ultima «polemichetta» (!) non certo «sul cinema», a una semplice serie di offese personali che non ci interessano se non come esplicita marcia indietro rispetto alle accuse mosse precedentemente), accenneremo stavolta all'attività non realizzata di Cesare Zavattini: del quale non è certo possibile definire brevemente l'importanza nel campo del nostro cinema, tanto vasta e complessa è la svolta che egli, inserendosi nel movimento realista, ha saputo imprimergli, orientandolo verso posizioni sempre più umili e sincere, sempre più aderenti alla nostra realtà quotidiana.

Ricorderemo solo che, se il nome di Zavattini è inscindibile da quello di De Sica, per le opere più belle di quest'ultimo (da «Sciùsciù» a «Umberto D»), è alla base anche di molte opere fra le più significative di altri registi: da «Bellissima» a «Primo comunione», da «Il cappotto» a «Roma, ore 11». Né possiamo citare tutti i suoi soggetti non realizzati (Zavattini scrive soggetti dal '34, e già nel '36 cominciava ad affrontare argomenti polemico-sociali, incontrando naturalmente l'opposizione del fascismo): sono moltissimi, tutti interessanti; per noi quelli che si prestano più degli altri a dar vita a film notevoli, sono il pacifista «Ultimo eroe» (1936), «Buoni per

un'ora» (1946), «Il cappotto» (da non confondersi con quello di Gogol) (1948), «Maria» e «Le donne di Farfa» (1948).

A quell'epoca Zavattini aveva già cominciato a scrivere soggetti «tutti veri», con personaggi «con nome e cognome vero»: «Maggiorani» (biografia dell'operai-attore), «Storia di una povera donna» (biografia dell'attrice Isa Miranda) «Pietà per Caterina», sul penoso «caso» Rigoglioso: particolarmente per quest'ultimo progetto, certi «moralisti» e certi «esteti» avevano cominciato a inorridire, gli uni perché i panni sporchi ecc. ecc., gli altri perché il semplice e spoglio diariismo di Zavattini avrebbe violato troppe «principi estetici» (ma uno ne violavano gli esteti stessi, parlando male di un film prima di vederlo). Comunque, discutibile o no, la teoria di Zavattini costituisce una interessante evoluzione del linguaggio realista: si veda «Umberto D» dove i momenti più artisticamente validi sono da ricercarsi nelle scene di osservazione diretta (come lo splendido risveglio della servetta), senza l'imbarazzo del racconto. «Umberto D» è un film di De Sica: e a De Sica Zavattini pensò subito per il suo progetto più caro, «Italia mia», un film, e più che un film un attimo d'amore, che Zavattini non è ancora riuscito a vedere sullo schermo, malgrado abbia cercato di affidarlo a tante persone, da De Sica a Rossellini, da Carlo Ponti a M. Gandini,

da Chiarini a Maselli, e malgrado abbia ormai raccolto materiale umano.

Perché «Italia mia» dovrebbe proprio essere un documentario umano, un viaggio per l'Italia con la macchina da presa, per mostrare l'Italia agli italiani, compresa l'Italia di Matera, della Sardegna, del Delta Padano; e tuttavia fondamentalmente ottimista:

«Non rientra nelle mie convinzioni — dichiarava Zavattini a F.M. De Sanctis («Rassegna del film», n. 13, apr. 53) — far vedere gli italiani per quello che sono domenicamente. Sarebbe falso. Il film comunque sarà fondamentalmente ottimista, perché è la vita stessa che è ottimista, con il suo progredire, agire, in altre parole con il suo vivere».

Parziali applicazioni di questi interessi di Zavattini troveremo in due film della prossima stagione: «Siamo donne» e «Amore in città». E la nuova stagione, che si è aperta in questi giorni (per cui riprenderemo dal prossimo numero le consuete critiche cinematografiche) si apre con fondati motivi di speranza: vedremo film di Visconti e di Lattuada, di Fellini e di Zampa, di Antonioni (censura permettendo) e di Lizzani, di Emmers e di Franciolini e di De Sanctis, da cui è lecito attendersi qualcosa. «L'anno prossimo, se non altro, saremo presenti», mi diceva mesi fa un giovane regista, Lizzani. Speriamo.

Guido Fink

Da

"La Nuova

Scintilla.

Anno X - N. 38

10 ott. 1953

PRIME VISIONI

Il sogno dei miei vent'anni

Secondo i titoli di testa, questo film di Elliott Nugent è tratto da un racconto di Stephen Vincent Benét: ma non si direbbe che il non eccezionale ma simpatico autore di «Suona la campana della sera» e «Il diavolo e D. Webster» noto da noi per le novelle raccolte da Longanesi col titolo «Valle delle Sabine», abbia potuto scrivere una storiella di così elementare insulsaggine.

Certo molte manipolazioni saranno la chiave del mistero: fatto sta che «Il sogno dei miei vent'anni» è un brutto film, un non originale pretesto — dove si accenna con sbrigativa filosofia ai rapporti fra genitori e figli, — per una colorata rivista cinematografica, ricca di mediocre musica e di esibizioni femminili fino alla congezione.

Le chiavi del paradiso

La buona abitudine di rappresentare in estate alcune significative opere di anteguerra, ha ceduto il posto, quest'anno, alla voglia di rilanciare sul mercato film più recenti che tutti più o meno hanno visto: fenomeno di ben più scarso risultato culturale e probabilmente anche finanziario. Abbiamo così rivisto: «Prigionieri del passato», «Mare d'erba», «La lunga attesa». Il film più fortunato, ma non il migliore di John M. Stahl, un regista non trascurabile morto a Hollywood qualche anno fa.

Le peripezie di padre Chisholm, prete coraggioso, umano e semplice, per guadagnarsi le «chiavi del paradiso», risultano accortamente dozate ma prive di sostanziale interesse, come del resto nelle pagine di Cronin: la stessa testa del film è affidata a vicende troppo scoperite patetiche, e Stahl si affida pertanto alle scene di effetto, anche se alcune sono di discreta fattura e se lo stesso Gregory Peck supera a tratti la retorica. Del tutto inaccettabile, benché il film sia ambientato molti anni fa, è la presentazione di una Cina oleografica e di maniera.

Vice

L'amante di ferro

Anche se ispirato ad una letteratura men che mediocre, un soggetto come questo poteva dare l'avvio ad un interessante quadro di un ben determinato periodo storico: quello in cui il Sud aristocratico e cotoniero decadeva irrimediabilmente di fronte al sorgere di una borghesia capitalista.

Ma confrontare «L'amante di ferro» con «Piccole volpi» sarebbe per lo meno irrISPETTOSO: Gordon Douglas non riesce ad individuare i motivi fondamentali della sua vicenda, collocando personaggi ed ambienti su unico piano amore ed imprecisato. Ne risulta un film flacco e noiosissimo, una serie di mal ricuciti duelli, varie «sensazioni»: alla pistola, alla spada, al coltello, coi posti legati, in una stanza buia, con gli occhi bendati; tutti condotti dal mediocre Alan Ladd, per la bella e non meno mediocre Virginie Mayo.

Viaggio

al pianeta Venere

E' la presa in giro di un «genere» che furoreggiava in U.S.A. e che da noi, fortunatamente, non ha attecchito: il «genere» delle avventure interplanetarie. Fra le pellicole di tal fatta, questo film di Charles Lamont è però riscontrabile una sola differenza: quelle facevano ridere senza volerlo, quest'ultima raggiunge intenzionalmente motivi umoristici. Ed i risultati sono gli stessi. «Viaggio al pianeta Venere» non manca, tutto sommato, di spunti spiritosi, ma rientra nelle normali media — non certo alta — dei soliti film di Gianni e Pinotto.

Vice

Da "L'Unità"

5 sett. 1953

30 sett. 1953

Vice

Indignazione a Ferrara per l'arresto dei due cineasti

"L'ARMATA S'ACAPÒ"

storia di un film ➤

Appena sette giorni fa il foglio clericale era andato su tutte le furie perché avevamo parlato di censura democristiana

PROIBITO

Mentre scriviamo, da cinque giorni Guido Aristarco e Renzo Renzi sono reclusi nelle carceri militari di Peschiera, dove sono stati tradotti, con sbrigativo procedimento, dalla magistratura militare, sotto la accusa — ormai nota — di vilipendio alle forze armate. Tale vilipendio sarebbe contenuto nell'articolo scritto da Renzi e pubblicato dall'Aristarco sul n. 4 di «Cinema Nuovo», «L'armata s'agapò»: articolo erroneamente inteso come satira del comportamento delle truppe italiane in Grecia. Tralasciamo l'aspetto giuridico di questo gravissimo avvenimento: su di esso si sono espressi, con maggior competenza di noi, alcuni dei maggiori giuristi italiani, e fermiamoci sull'aspetto culturale e sociale; su quanto l'arresto di Renzi e Aristarco significa non solo per la libertà di stampa, ma per la libertà di cultura, di pensiero: per la libertà in assoluto, insomma. Anche questo aspetto fondamentale della questione — che crediamo, non ha precedenti nella storia d'Italia — è stato pienamente avvertito, da personalità di varie tendenze che si sono affiancate alla battaglia condotta dalla stampa democratica per il rilascio dei due critici, i registi Antonioni, Bragaglia, Camerini, Casadio, De Sica, Fellini, Franciolini, Lizzani, Monicelli, Pagliero, Puccini; gli scrittori Aleramo, Battaglia, Comisso,

Conte, Duse, Emanuelli, Facco di Lardera, Fratelli, Levi, Terni Cialente, Titta Rossa, Velpini; i pittori Astrologo, Attardi, Consagra, Ferreri, Guida, Muccini, Vessignani; i critici cinematografici Barbaro, Carcano, Casiraghi, Chiarini, Biagi, Di Giannetto, Dragosei, Fossati, Gromo, Manacorda, Mida, Jacchia, Sala, Solaroli; gli sceneggiatori Age, Amidei, Fulchignoni, Scarpetta, Zavattini; ancora Giulio Einaudi, il m.o Zafred, il critico M. Mila, i giornalisti Donat Cattini, Lenzi, Ungarelli e gli onorevoli Baldini (A.N., P.I.) e Ariosto; e i senatori Alberganti, Colombi, Banfi, Bensi, Mazzali.

A tutti questi, e agli altri che non abbiamo citato, vanno aggiunte le proteste della CGIL, della CCGD, della Segreteria dell'As. Italia-URSS, di varie sezioni del PCI, della Associazione Stampa Emiliana e dell'Associazione Lombarda dei giornalisti, di vari Circoli del Cinema fra cui il Circolo Romano, che conta fra i suoi iscritti Visconti, De Santis, Zavattini, De Sica, Zampa, Lattuada, Cervi, Cecchi ecc. Ma nessuno è riuscito ad ottenere qualcosa: nemmeno l'avvilente palliativo della «libertà provvisoria».

Qual è dunque la portata, quale il significato dell'arresto di Guido Aristarco e Renzo Renzi? Cerchiamo di considerare il fatto nel quadro della battaglia che il cinema italiano conduce da anni per conti-

nuiare la via della sua conquista libera. Guido Aristarco svolge da circa dieci anni una chiara e costruttiva funzione di orientamento e di critica che non potrà essere ignorata in una storia del vero cinema italiano. L'attività pratica l'ha tentato una volta sola, con la sceneggiatura di «Il sole sorge ancora» (1945) di Vergano; ma non si può certo definire puramente «teorica» la sua attività di critico e di saggista. I due volumi che ha pubblicato — e in particolare il secondo, «Storia delle teoriche del film» (1951) — hanno contribuito a chiarire molti equivoci nati sul cinema e nel cinema; la sua combattiva è tenace opera di critico, di redattore, ora di direttore, ha fatto dei primi novantaquattro numeri di «Cinema» nuova serie (ci rifiutiamo di considerare veri eredi del «Cinema» vecchia serie i numeri seguenti alla sua estromissione) e ora di «Cinema Nuovo» un centro di capillare divulgazione e di raccolta per tutti i giovani intellettuali italiani fiduciosi nel credo realistico del cinema italiano. Renzo Renzi, autore anche di due lodati cortometraggi, il secondo dei quali proibito dallo stesso Ente Governativo che l'aveva commissionato, perché «denigrava l'Italia», è a punto uno di questi giovani, e dagli altri si distingue per un vivo senso critico, antitradizionalista e anticonformista;



Gina Lollobrigida con Vittorio De Sica, come apparirà nel nuovo film «Panamericana» di Luigi Comencini. La Lollobrigida avrebbe dovuto interpretare «L'armata s'agapò», quando pareva che il soggetto di Renzi — che ora costa all'autore la prigione — dovesse essere realizzato da Roberto Rossellini.

(n. 38)

«L'armata s'agapò», il suo articolo incriminato, è in realtà una semplice proposta per film «proibito»: un tentativo di rompere la retorica della «guerra gloriosa», ancora imperante da noi (a differenza che in altri paesi).

«Egli (Renzi) crede — afferma Zavattini, interrogato in proposito — che in materia di guerre, e specie in materia di guerre già consegnate alla storia, bisogna fare un esame di coscienza: la guerra ingiusta va condannata, e in modo particolare la guerra dei fascisti contro la Grecia». E

chiaro che in questo non c'è vilipendio nei confronti di questo o quell'esercito o del soldato italiano in generale: c'è soltanto una prospettiva più realisticamente scavata di considerare il fenomeno «guerra», dalla quale prospettiva responsabilità e scopi più o meno diretti appaiono nella loro realtà, privi di miti e di sentimentalismi.

Ma tant'è, la guerra nel cinema italiano dev'essere ancora quella del ventennio: tutti Eroi purché indossino una divisa, non importa quale. È sintomatico che il nostro realismo non abbia mai potuto

accostarsi direttamente all'argomento «guerra»: a noi non è stato permesso, dopo «Paisà» (1946) e certe moderate e contrastatissime puntate di Zampa, avere non solo un «Niente di nuovo all'Ovest», ma nemmeno un antimilitarismo da vignetta, tipo «Bill, sei grande» o «Francis, il muio parla!»: vedi tra l'altro la sorte toccata al progettato film di Lattuada sulle grandi manovre. Un'inflazione, invece, si è avuta di film tipo «I sette dell'orsa maggiore» o «Carica eroica»: dove si parla di eroismo, e magari non a torto, ma senza chiedersi lo scopo, la causa, di tale eroismo. Ebbene, per noi i film offensivi per il soldato italiano sono proprio questi: dove il soldato è esaltato solo se si comporta da animale da macello, se va a morire senza chiedersene il perché.

I produttori e la censura, ormai si è capito, amano solo questo modo di fare film sulla nostra storia recente e passata: e nessuno si è meravigliato che «L'armata s'agapò» non sia stato realizzato da Rossellini. Ma ora si è giunti a uno stato di cose in

cui i film «proibiti» non solo non si possono fare, ma non si può nemmeno parlarne.

Anche noi, nel nostro modestissimo ambito provinciale, per aver fatto un breve e sommario panorama dei film «proibiti» e per aver risposto alle accuse di invenzione che ci erano state mosse, ci vediamo tuttora ricoperti di insulti che chiunque — e chi li muove meglio degli altri — sa quanto siano fondati: e gioverà ricordare a questo proposito che Aristarco è stato arre-

stato ben otto mesi dopo la pubblicazione de «L'Armata s'agapò», ma poche settimane dopo aver concluso una vittoriosa polemica con la cattolica «Rivista del cinematografo».

I pericoli sono sempre più gravi, il conformismo dilaga a perdita d'occhio, ma noi siamo di quegli «ostinati» che hanno fiducia. «Arrestateci tutti se volete — ha detto Zavattini — ma noi continueremo la nostra strada!».

Guido Fink

Si estende l'indignazione per Farreto di Aristareo e Renzi

"Il Cinema è nelle vostre mani e voi state per distruggerlo!,"

Eduardo... a Milano coi napoletani - Un altro attentato alla libertà di pensiero: la proibizione dell'antifascista film di Zampa «Anni facili»

Mentre continua da tutte le zone della cultura italiana la profonda indignazione per l'inqualificabile arresto di Guido Aristareo e Renzo Renzi (uno dei più gravi attentati alla libertà di pensiero in Italia e che più grave diventa di ora in ora), un'altra brutta notizia si è diffusa: che cioè le proteste di alcuni fascisti sarebbero riuscite a far proibire l'ultimo film di Zampa, «Anni facili».

Noi abbiamo visto il film a Venezia, e in verità non ci è sembrato il migliore di Zampa (non ha la solidità critica, ad esempio, di «Processo alla città»); il film soffre dei tagli subiti, delle iniezioni di qualunque cosa intercalate da estranei per snaturare l'antifascismo del film, oltreché dei limiti di Zampa stesso; ma si tratta di un'opera viva, notevole, che ha il merito di denunciare con coraggio molti aspetti di malcostume, residuo appunto del passato regime. Comunque, più che anticipare una critica ad «Anni facili», ci preme dichiarare che, a nostro avviso, il cinema italiano, avendo ormai conquistato la maturità, ha diritto di non essere imbavagliato dalle leggi e dalla mentalità del ventennio.

Cominciano intanto ad arrivare i film di Venezia: primo «Mano pericolosa» («Pick-up on South Street», 1953), che al festival ha ottenuto anche

un premio: immeritato. Medio-comunicativa e di una simpatia fisionomia popolare.

Più modesti, ma non da buttar via, gli altri film italiani esposti fin qui: «Magia verde», reportage di S. Napolitano dell'ultimo viaggio di Bonzi (Rio-Lima), si fa notare per una preoccupante assenza di ogni interesse umano, scientifico sociale; ma rivela nel regista, e ancor più nell'operatore (ottimo il ferraniacolor), una certa abilità nel cogliere gli aspetti più suggestivamente folcloristici del Mato Grosso.

«Piuvito dal cielo» (1953) è un vecchio soggetto di Zavattini, che ha trovato l'interprete adatto (Renato Rascel) ma non un regista adeguato: De Mitrì non sa risolvere in chiave poetica le «trocate» e la polemica di Zavattini, che però, anche così come sono, non mancano di interesse.

I migliori film americano apparsosi sin qui è il discreto «La diva» («The star», 1952), che a tre anni dal bel film di Wilder, ci propone un nuovo «viale del mondo» nella persona di Margaret Elliott, una «stella» di Hollywood che non si rassegna a rientrare nell'ombra. Certe soluzioni fermali, e in genere tutto lo spirito onestamente moralistico del film (che, a differenza di «Viale del tramonto», si chiude sul ritrovato equilibrio psicologico e sociale

della protagonista), indicano che il regista Heisler, e ancor più l'attrice Bette Davis, hanno compreso l'altissima lezione di Visconti («Bellissima»): ma Heisler non ha il coraggio di estendere la sua critica ad ambienti e sistemi di Hollywood, che non appaiono per tanto determinanti del dramma. Il cinema è al centro, in un certo senso, anche di «Stupenda conquista» («The magic box», 1952), di John Boulting: commosso omaggio del cinema britannico, mobilitato al completo, alla figura di uno sfortunato studioso, W. Friese-Greene, considerato dagli inglesi l'inventore del cinema.

Per noi, tutto sommato, il film vale per una sola sequenza: quella in cui Friese-Greene, ormai vecchio e dimenticato, grida al congresso dei noleggiatori e degli esercenti: «Il cinema è nelle vostre mani, e voi state per distruggerlo come incoscienti!». È un monito che dovrebbe essere ascoltato, specialmente dai fabbricanti, venditori e consumatori di film, tipo «La tua bocca brucha» («Don't bother to knock», 1952), o «Il sogno dei miei vent'anni» («Just for you», 1952), come «Notti di perfezione» («Too late for scr***», 1952), o «Niagara» (idem, 1953).

Guido Fink

Da "La Nuova Scintilla" di giovedì 1° ottobre 1953 (n. 41 - anno X).

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Lo ragazza della domenica

E' un innocuo film musicale, una serie di balletti e canzoni collegate da una storia a due con sottintesi significativi contro il divorzio: quegli stessi che il regista del film, Robert Z. Leonard, aveva già impostato, con la superficialità che gli è propria, nel suo «Il matrimonio è un affare privato».

I numeri musicali e i contrasti matrimoniai sono affidati a Marge e Gower Champion, una coppia di abili ballerini che si rifà fin troppo evidentemente alla coppia Astaire-Rogers, lontanissima invece, per limiti/da ambizioni intellettuali alla Gene Kelly.

Così anche il film, lesioso e vuoto: dove però, se c'è da fare un serio appunto, esso riguarda l'edizione italiana, che ritorna alla cattiva abitudine, da tempo fortunatamente abbandonata, di «doppiare» le canzoni in italiano (per di più con la proverbiale intelligenza di «parolisti» nostrani). E' un sistema che, giustificabile nei casi in cui le canzoni hanno una funzione narrativa (per esempio nella recente operetta filmata «La vedova allegra», dove la mediocrità dell'esecuzione musicale deriva da altri fattori), toglie invece a film come «La ragazza della domenica», con la voce dei suoi cantanti, tre quarti del suo scarso interesse.

Vice

Da "L'Unità"

4.11. 53

Da "L'Unità"

17 ottobre 1953

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Vortice

Perché in Italia si realizzano tanti film come questo? E cioè con situazioni «sprematime» che non reggono di fronte a due soldi di buon senso? La domanda non può più essere elusa con la sprezzante, solita risposta che questa roba, al pubblico popolare, piace.

Oggi la coscienza critica di tale pubblico si è di gran lunga risvegliata e molti film di questo stampo non riescono a coprire le spese di produzione. «Vortice», forse, ci riuscirà; ma per smerciare i suoi fotofumetti, Matarazzo (quello di «Cattene») ha dovuto stamparlo con le allentanti tinte del Gevacolor; ha dovuto inserirci una canzonettista in voga; ha dovuto chiamare, per puntellare il zoppicante tentativo «spirituale» della Panzanini, attori seri come Girotti e Santuccio. Il tutto metto in sé, dunque, non va più.

Ed allora? La risposta non può essere che una: per inerzia. Perché se ne sono già fatti tanti e sono sempre andati benone, perché sono sempre accettati dal comitato tecnico e dalla censura, a differenza di quei film realistici che procurano tante «grane». Ma durerà a lungo?

L'età dell'amore

E' un film sull'educazione sessuale dei giovani che ha un diretto precedente in «Domani è troppo tardi», del quale il regista Leonello De Felice riprende puntualmente le ambizioni poetiche e le sostanziali ipocrisie.

Due quindicenni arrivano quasi inconsapevolmente a generare un figlio; lei è una ragazza povera, figlia di un truffatore sempre in prigione; lui è il figlio trascurato di un presidente di tribunale e di una signora svagata e vogliosa di evasione. Quando la cosa si scopre e la polizia ricerca il «bruto», il film minaccia di diventare interessante; ma tutto si risolve lietamente con la morte della ragazzina, personaggio ormai ingombrente; sul suo cadavere i genitori «si pentono» e decidono di volersi, d'ora in poi, molto bene.

La colpa, sottolinea De Felice, è dei genitori che ai figli offrono sempre troppo poco affetto e scarsa considerazione. Ma è comodo buttarsi ad accusare («De Felice lo fa, spesso con violenza, sempre gratuitamente»), per poi tirarsi indietro al momento opportuno: il film infatti dice «non dice, affronta problemi e poi li mette a tacere, spesso profittando astutamente dei limiti della struttura teatrale (il soggetto è stratto da una commedia di Mirabeau).

Una simile posizione si riflette anche sugli aspetti formali del film, sull'azione prettamente intesa; la quale spesso si perde nel manierato, nell'artificioso, nel sentimentale, oppure in bozzetti e macchiette di eccessiva insistenza; come pure la recitazione della Vlady, di Beck, di Fabrizi stessa e degli altri.

Vice

Da "L'Unità"

17 ottobre 1953

Un buon film sulle ragazze di paese che vengono a lavorare in città

IL «SOLE NEGLI OCCHI» della servetta Celestina

SETTIMANA MAGRA: dopo «Don Camillo», il «Bruto e la bella», e «La vedova allegra», sono arrivati i bruttissimi «Destinazione Budapest», e «Rommel, la volpe del deserto»,

Antonio Pietrangeli viene dalla critica: da quel gruppo di «Bianco e nero» che, affiancato più tardi da quello di «Cinema», vecchia serie, svolse una tenace e combattiva opera di orientamento alla quale il cinema realista deve molto, a partire da «Ossessione» (1943). Di quel film Pietrangeli è stato sceneggiatore e, oggi, a distanza di dieci anni, ha compiuto con «Il sole negli occhi» (1953) quel passaggio dalla penna alla macchina da presa già brillantemente effettuato da gran parte dei suoi colleghi della critica «frondista»: Visconti, De Santis, Antonioni, Lizzani.

«Il sole negli occhi» è un film in apparenza modesto, che nasce e pare esaurirsi nell'osservazione di un piccolo mondo sprovvveduto; quello del-

le ragazze di paese che vengono a fare le serve in città. E' già molto, nelle condizioni attuali del nostro cinema, che un tale spunto non sia lo avvio per un «divertimento» o per un «fumetto» di gusto equivoco, ma molte cose di questo film hanno un netto valore: passano cioè dall'osservazione e dalla «contemplazione» sostanzialmente passive (anche se attente e affettuosse) a una posizione realistica: chiari, ad esempio, sono i rapporti fra Celestina e i padroni.

La «pulizia», una volta tanto non solo esterna, di questo film ci ha consolato in parte del ritorno di Don Camillo: film col quale ancora una volta il Guareschi (e Julien Duvivier, un regista sempre sopravvalutato e oggi comunque finito) speculano sull'innato

pacifismo e sul desiderio di uno scrittore — da lui sfruttate e tradite, e che poi lo aiuteranno ancora, incapaci di sottrarsi al suo fascino. Ma il guaio è che non vi si sottrae nemmeno il regista (Vincenzo Minnelli, molto migliore nei «musicals»), la cui visuale non è critica: Shields, il protagonista, «vince» sempre, e perciò ha sempre ragione (è la «morale» del più forte, molto diffusa nella casistica hollywoodiana).

Fa contorno ai soliti macchiettismi (mancano qui); è vero, alcuni eccessi del primo «Don Camillo»: ma si tratta di stanchezza, non di ravvedimento) la solita Italia vista da stranieri, con vino e spaghetti.

Una Hollywood fissa anche se vista da hollywoodiani è quella di «Il bruto e la bella» («The bad and the beautiful» - 1952), che vorrebbe dare il ritratto di certi ambienti cinematografici attraverso il ritratto di un produttore cinico e arrivista; un ritratto in tre tempi, come lo ricordano tre persone — un regista, un'attrice

un film di Gianni e Pinotto: «Viaggio al pianeta Venere», che contiene qualche spunto umoristico nella presa in giro del film «avveniristico-interplanetario» (i quali, del resto, facevano ridere egualmente).

Un tentativo di «spettacolo» che non riesce ad esserlo è invece «La vedova allegra» («The merry widow», 1952): quest'ennesima versione della notissima opera di Lehár, che non regge certo il confronto con quella di von Stroheim (1925) e di Lubitsch (1934), è la classica dimostrazione che non bastano i mezzi finanziari per costruire uno spettacolo di gusto: Curtis Bernhardt non infonde alcuno spirito alla Scenada e Lehár, suonato da un'orchestra della M.G.M., si direbbe un qualsiasi Harry Warren.

Guido Fink

D a
La Nuova Scintilla
Anno X
n. 42

8 ottobre 1953

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

L'avventuriero della Louisiana

Trasferito a Hollywood, il prodigioso operatore di fiducia di Dreyer vi è divenuto il direttore responsabile di alcune fra le peggiori cose - made in USA -.

L'avventuriero della Louisiana - è forse, tra le pellicole firmate da Rudolph Maté come regista, una delle più sopportabili. Il soggetto e lo scenario di Miller ricalcano piuttosto grossolanamente i personaggi e gli ambienti del «colossal» «Via col vento», non escluso il ricordo di vari sottoprodotto tipo «Saratoga» e «L'emanente di ferro»: ma la regia di Maté, che mette a frutto le sue esperienze di operatore, riesce, grazie ad una accorta resa scenografica e cromatica (suggestivi alcuni interni) a trasmetterci il «clima» di un'epoca tramontata, di un ambiente scomparso: un Sud aristocratico e vuoto, ricco di pregiudizi e forte di un suo codice «d'onore», calpestato dai sorgere di un mondo nuovo. La rievocazione di tale epoca finita in «Via col vento» è già più efficace di quanto non fosse nel mediocre film di Fleming, ma è compromesso dai soliti scivoloni nostalgici, dalla «simpatia» cioè accordata dal regista a una società che a tale simpatia non aveva diritto. E sul piano dello spettacolo il film risulta ugualmente compromesso dai troppo rilevo che a tratti acquistano le complicate e fumettistiche vicende dei suoi non nuovi e mal recitati personaggi.

Da "L'Unità"

21 ottobre 1953

Da "La Nuova Scena"
la - Anno X - n. 43 -

15 ottobre 1953

Libertà «vigilata» per i «colpevoli» Renzi e Aristarco

Con gli sfaticati «Vitelloni», entra nel cinema la provincia

L'applicazione della legge fascista ai danni dei giornalisti Guido Aristarco e Renzo Renzi è una grave minaccia per la libertà del cinema e della cultura - Il nuovo film di Federico Fellini con Alberto Sordi

Guido Aristarco e Renzo Renzi sono stati scarcerati con l'umiliante soluzione della libertà condizionata: il Tribunale Militare li ha riconosciuti colpevoli, chiudendo con una sentenza allarmante un episodio altrettanto allarmante. Solo il fatto, del resto, che oggi in Italia si sia potuto concepire e attuare un processo simile (un processo che per la personalità morale degli imputati, gli sviluppi della procedura, la natura stessa del «reato», ha assunto il carattere di un processo all'antifascismo) testimonia il perdurare di una mentalità rettiva che minaccia tuttora le conquiste civili e culturali dell'Italia democratica, quella maturata senza divisioni e senza retorica dietro i reticolati dei lager o nella lotta e nei valori della Resistenza. È una mentalità consimile, è, in altre forme, l'indiretta responsabile della crisi del cinema italiano, che oggi produce sempre più di rado opere significative sul piano non diciamo dell'arte, ma di un alto artigianato come, ad esempio, il recente «I vitelloni»: il miglior film italiano del 1953, e «migliore» va preso, come abbiamo visto, in senso relativo alla crisi accentuata.

L'autore, il giovane e significativo Federico Fellini, l'ha

realizzato in attesa che sallassero gli ultimi «intoppi» per la lavorazione di «La strada» (il suo prossimo film, che sarà il suo più impegnativo), e l'ha definito uno «scherzo», giocato a «certi vecchi amici» lasciati nella natia Rimini: e lo «scherzo» consiste nel dipingerli impietosamente nella loro realtà di sfaticati e vagamente ambiziosi giovanottoni di provincia, con la vacua coscienza che bisogna «fare qualcosa» e senza mai la volontà di scuotersi dal bigliardo del caffè. Tutto questo significa il termine romagnolo «vitelloni»; e così Fausto, Alberto, Moraldo, Leopoldo, Riccardo vengono definiti sin dall'inizio.

Una definizione critica non poteva essere più acuta: si può dire che, con «I vitelloni», entra nei cinema la provincia. Il film prosegue, tutto sommato, come un riuscito film d'osservazione: la figura di Alberto (un Alberto Sordi sorprendentemente bravo), pur essendo priva di sviluppi e sempre uguale a se stessa, è la più felice: le concessioni, gli scadimenti di Fellini vanno ricercati proprio nei punti in cui dall'osservazione si passa al «racconto» (il furto dell'angelo, il secondo incontro di Fausto con la

signora). E l'osservazione del regista è amara, affettuosa ma non accomodante: sbaglierebbe chi, badando alle risate che il film spesso suscita, giudicasse «I vitelloni» un film comico. Ma di tale «osservazione» di tale atteggiamento, quali sono gli sviluppi? Qual è la soluzione di Fellini al problema del «vitellonismo»? Certo non bastano le legnate del padre di Fausto: personaggio che anzi, insieme ad altri, sembra sottolineare una storicamente discutibile superiorità della vecchia generazione sulla nuova. Su un piano critico, cioè sociale, era forse più comprensibile il precedente film di Fellini, il bel «Lo sceicco bianco», mai apparso, chissà perché, a Ferrara: di fronte alla caduta dei rispettivi sogni, i protagonisti, due sposini in viaggio di nozze, reagivano diversamente: lui rabberriva alla meglio l'«onore» e correva a borsarsi della Roma dei Cesari; ma lei apriva gli occhi e al finale aveva superato la sua piccola tragica crisi. Un superamento analogo vorrebbe esserci, nei «Vitelloni», nel personaggio di Moraldo: il ragazzo taciturno e chiuso, all'inizio debole e irresoluto, tanto da subire il cattivo influsso di Fausto e da aiutarlo nonostante il male

da lui fatto a sua sorella, matura poi lentamente, si forma una coscienza, si rende conto della meschinità dei suoi amici e parte, senza dir nulla a nessuno e senza sapere egli stesso perché, per la «grande» città.

Il personaggio di Moraldo è reso perfettamente, anche dall'interprete (Franco Interlenghi): ma che valore si può dare a quella sua partenza? Non basta evadere materialmente da una situazione sbagliata per evadere anche psicologicamente, moralmente, socialmente: meglio avrebbe fatto Moraldo a non lasciare la città natia e a mettersi a lavorare sul serio, come forse dovranno fare, prima o poi, i suoi stessi amici.

Un giorno anche Fellini partì da Rimini senza una lira e senza un programma: si arrangiò con i fumetti e con la radio, poi scrisse un soggetto («Roma, città aperta») che gli fruttò diecimila lire e una rapida carriera di sceneggiatore; passò poi alla regia con tre bei film («Luci del varietà», «Lo sceicco bianco», «I vitelloni»): ma non tutti i Moraldo di questo mondo possono avere la fortuna — e i meriti — di Federico Fellini.

Guido Fink

Dopo i «Vitelloni» un altro buon film italiano

“Un marito per Anna Zacchèo,, apre un dibattito sull'amore

Sempre interpretato dalla Pampanini e da Girotti è stato proiettato anche «Vortice»: ma non è che uno «spremilacrime» di pessima fattura

Di fronte a un film come «Un marito per Anna Zacchèo» occorre ripetere, a costo di urtare nuove suscettibilità, una vecchia storia: che non sempre i nostri migliori registi possono fare i film che vogliono, che molti di essi sono costretti al compromesso. «Un marito per Anna Zacchèo» (1953) è difatti un parziale compromesso per Giuseppe De Santis, regista già legato a una posizione critica d'avanguardia e riuscito finora a mantenersi coerente fino a raggiungere una sua maturità. Il tema della bellezza femminile non è in realtà ai fuori degli interessi di De Santis: si pensi alla «Silvana di Riso amaro» e alle ragazze di «Roma, ore 11», la cui bellezza, notava l'Alvaro («Il Mondo» del 15-2-1952), aveva un valore polemico, di «lusso naturale», di consolazione alla «vita più povera», anche se la bellezza di altre figure femminili di De Santis, come la Lucia di «Non c'è pace tra gli ulivi», aveva tutt'al più una funzione decorativa. La bellezza di Anna Zacchèo ha un nuovo

significato: essa infatti impedisce alla protagonista — vittima di una concezione sbagliata dei rapporti umani — di formarsi una famiglia. In questa direzione De Santis cerca di continuare il suo discorso socialmente impegnato, di affrontare nella sua realtà il problema dell'amore, come si presenta a una ragazza del popolo; e il film non manca certo di pagine vigorose, di notazioni coraggiose come gli schiaffi che, al finale, Anna dà a uno sconosciuto per vendicarsi della cattiveria degli uomini, che è poi cattiveria di una società.

Spesso però De Santis si lascia dominare dagli elementi fumettistici del soggetto, e il film ripiega nel convenzionale, nel gratuito o in vari errori di gusto e di cultura come le canzonette e i mandolini che «fanno Napoli». Né il film riesce a rivelare, come si sperava, doti recitative in una «diva» ormai legata al nostro cinema peggiore.

Sui medesimi protagonisti (la Pampanini e Girotti) poggia «Vortice» (ex «Non posso amarti», 1953): uno spre-

milacrime in gevacolor di Matarazzo. In un patetismo di maniera, oltreché in situazioni artificialmente impostate e risolte, cade anche «L'età dell'amore» (1953) di De Felice, che pur vorrebbe affrontare un problema delicato (quello dell'educazione sessuale), e rifarsi al De Sica di «I bambini ci guardano» (1943).

Passando infine al cinema straniero, tra il militarismo americano del 1953 («Il prezzo del dovere», di Frank e Panama) e quello, più giustificabile, del 1942 («Sparvieri di fuoco», technicolor di un Wellman minore), merita una piccola segnalazione «Quando le donne amano» («Adorables créatures», 1952): commedia che vuol rompere alcuni luoghi comuni a vantaggio, certamente di altri luoghi comuni, ma senza dubbio divertente e poggianti su una abile regia (Christian Jaque), sui dialoghi (Spaak) e sulla recitazione: Edwige Feuillère, Daniel Gelin, Danielle Darrieux, perfino Martine Carol, sono bravi e spiritosi.

Guido Fink

7 giorni di films decisamente mediocri

La guerra in Corea un “lavoro,, e... basta

Un film senza dubbio superiore all'consueta media hollywoodiana e «Torna, piccola Sheba» («Come back, little Sheba», 1952), tratto dalla commedia di Inge che ha ottenuto vasto successo a Broadway; e di Broadway, nuovi al cinema, sono il regista (Daniel Mann) e l'interprete principale del film, Shirley Booth, grazie anche alla quale il film riesce a creare il crepuscolare personaggio di una donna che reagisce alla durezza della vita evadendo nel passato, proprio come tante eroine di Tennessee Williams: «Torna, piccola Sheba» si potrebbe proprio definire un «Tram che si chiama desiderio» o uno «Zoo di vetro», dolcificato. Il riferimento a Williams indica di per sé che la commedia di Inge non è sul piano della massima floritura della narrativa americana della «grande crisi» ma sul piano di una rimiscaturatura di questa; ed il film, che alla commedia è fedelissimo, non offre nulla al di fuori dell'accennato personaggio femminile; se l'America che ci presenta è diversa dal solito propagandismo, deboli sono le caratterizzazioni ambientali e di contorno, e debole, non coraggiosa, è la visione del fenomeno dell'alcoolismo. Non è più coraggioso come un tempo (sua in parte, per esempio, era la sceneggiatura del bellissimo «Odo implacabile» di Dmytryk, e sua la regia dell'esplicitto «Ultima minaccia») nemmeno Richard Brooks: nel suo ultimo film la guerra coreana seppur piena di «stupidità, di inutilità, di troppi morti» è vista dai protagonisti come un

Guido Fink

Se anche in altri settori la conoscenza della cultura sovietica in Italia si trova a uno stadio iniziale, ciò si nota particolarmente nel campo del cinema». Così inizia l'editoriale del primo numero di «Cinema sovietico», una pubblicazione edita dall'«Azione URSS» che intende volgere, e speriamo riesce a spiegare effettivamente, una vera opera di documentazione sugli aspetti più significativi del cinema russo.

Da circa un anno a Ferrara non appare sugli schermi italiani un film girato nell'URSS, e in tutto il dopoguerra non sono stati esposti in Italia che due film prodotti in altri Paesi a democrazia popolare. E' superfluo aggiungere che i film ci sarebbero, belli e doppiati, e che non aspettano che una piccola insignificante cosa: il diritto di circolazione. Lo aspettano da periodi di tempo esorbitanti anche per la nostra borghesia, non certo sbrigativa. E non lo ottengono.

Quest'anno, è cosa nota, si sono avute alcune importanti novità nel campo delle Mostre del cinema: se alcune manifestazioni come Berlino e Cannes hanno accentuato il loro carattere anticultural e anacronistico rifuggendo, tra l'altro, nell'esaltazione delle morbosità

a buon mercato di un Clossot («Vite vendute»); altre, come Locarno e Venezia stessa, hanno assunto un carattere autenticamente internazionale, un programma di vasto interesse, sia pur compromesso, come nel caso di Venezia, di una pregevolezza assurda. A Locarno hanno letteralmente enfatizzato il sovietico: Glinka e di Alessandro e il cecoslovacco «Il giorno dell'imperatore» del drago Martin Fric; a Venezia è apparso l'ultimo messaggio di un artista scomparso, «Il ritorno di Vassily Bortnikov», di Vsevolod Ivanovič Pudovkin; altri due film sovietici, il fiabesco «Sadko» di A. Ptitsyn, e il «Rimsky Korsakow» di Roshal; gli applausi più grandi di Trako, «Vecchie leggende cecche»; un altro film cecoslovacco, «Il segreto del sangue» di Martin Fric più «La principessa di Chopin» del polacco A. Ford, e il mare sorge, «Il mare sorge» dell'ungherese Naszadki. Non si è arrivati all'elenco degli audaci del 1947, quella cioè di premiare un film prodotto «al di là» («Sirena» del Stekly); si sono preferiti a Pudovkin «Mano pericolosa» e «Les orgueilleux» un film fatto di sartismo, clownismo, comici, scrafaggi, intenzioni lombardi ecc., anche se eseguito da Allegret e dagli al-

tori M. Morgan e G. Phillips non senza abilità; in ogni modo qualcosa si è fatto: i nostri hanno potuto vedere alcuni di «quei» film, partire con alcuni di «quei» cineasti, e il mondo, come s'è visto, non è crollato per questo. Ma la sorpresa ci fu temere che se i coraggiosi distributori della Libertas non osservano cercare di procurarsi qualcuno di quei film, non faranno altro che aumentarli i chilometri di pollici giacenti nei loro magazzini; quei film seguiranno la sorte di «La grande scatola», di «La costola di Berlino», di «Un paio di terra», di «La vittoria del popolo cinese», «Cina libera», «Il cavaliere della stella d'oro», «Ma come fare?», e di tutte le altre opere sovietiche, ungheresi, polacche, che non circolano, non perché respinte, ma semplicemente perché non riconosciute, perché il silenzio (assai comodo) avvolge le loro pratiche, istanze, domande di revisione.

Un simile stato di cose nasce, ovviamente, da un complesso di inferiorità: quello stesso che, mascherato da spavalderia, fa dire a certa stampa italiana più o meno governativa frasi come queste: «L'avvenezza russa sono tutti degli Eisenstein e dei Donschenko. Superficialità, schematicismo ed altri eventuali errori riscontrati in film sovietici vengono rigorosamente addattati dalla critica sovietica, generalmente più severa, perché più impegnata, della nostra. Sono giunti anche da noi gli occhi dei recenti vasti dibattiti avvenuti recentemente nell'URSS sul cinema, dibattiti che si inseriscono nella accentuata tendenza a una concreta avanguardia nei confronti della realtà; e sotto una luce sostanzialmente nuova, pur senza dimenticare le conquiste del passato, trattano il cinema le dichiarazioni specifiche dello stesso Maleškov, al XIX congresso del partito comunista sovietico. Su tutti i tentativi di fare entrare il cinema sovietico in una quarta fase potrebbe dire di più un film come l'ultimo di Pudovkin di cento discussioni teoriche, del resto difficili da rinvenire. E di quello che è, o è stata, la cosiddetta «Terna fase del cinema sovietico», il pubblico italiano non può avere che una pallida idea: l'unico film giunto da noi che autorizzò a parlare, lo stupido e ridicolo «di Donschenko, non è mai uscito dall'ambito dei circoli del cinema»).

Abbiamo fatto, in questa notte, molti titoli. Sono tutte opere che interesserebbero moltissimo i nostri uomini di cinema: come indispensabile materiale di confronto, di studio, se non proprio come modelli. Né mancherebbe un successo di pubblico. Non è giusto tenere ostinatamente abbassato su di esse un sipario, sia pure di ferro.

Guido Fink

GUIDO FINK: parliamo del cinema sovietico

Da oltre un anno non si proietta un film girato nell'U.R.S.S.

Da "La Nuova Scintilla". Anno X. N. 46. 5 Novembre

Il successo dei films partigiani Sovietici (i pochi che hanno superato la censura clericale) - La lotta partigiana è l'affermazione più chiara della volontà popolare: «rompere», con la colpevole società del passato e gettare le basi di un mondo nuovo

«La Resistenza, i CLN, l'affermazione più chiara e più conosciuta nei volti di quel popolo, è finita, i tempi sono cambiati, Bruno è tornato a lavorare la terra e a fare occasionalmente il medesimo oppressore. E non è mancato un successo anche a certi film americani che cercavano di rievocare a modo loro fatti e figure della Resistenza europea. Ma il cinema italiano, da quest'epoca, non ci sente: preferisce rispondere conscientemente tutte le infatuanti formule del ventennio, dai «Telefoni bianchi», alle «Donne commedie rupestri», dalle «Orfei romano-Auguste-Imperiali» alle rievocazioni dannuniane in stile liberty.

L'Italia si preparava, pernamente a dire qualcosa di nuovo al mondo, dal momento che sul suo suolo non si assisteva ad un semplice cambio della guardia imposta dall'esterno, ma a un processo profondo e radicale di autodistruzione. Da queste premesse, solitaria nel suo recente e interessantissimo volume, «Il cinema italiano», Parenti editore, Firenze, 1953, Carlo Lizzani ha nato il nuovo cinema italiano: è nato cioè in un certo senso, dalla Resistenza, come tutte le altre comunità politico-culturali dell'Italia post-bellica. E alla Resistenza sono infatti dedicate le prime affermazioni realistiche del cinema italiano, da «Roma città aperta» a «Il sole sorge ancora», all'ultimo, stupendo «esiodo» di «Paisà». Questi film furono prodotti in un clima di entusiasmo (ed è significativo che i primi due culminarono in analoghi enti del successo comune di un comunista e di un sacerdote): un entusiasmo che fu avvertito in tutti i settori del nuovo cinema italiano: anche registi del passato (Blasetti: «Un pomeriggio nella vita»; Camerini: «Le lettere anonime») si accostarono, sia pure discutibilmente, al tema della Resistenza, come pure mestieranti quali Ferranti, Gallone e Gentiloro. Poi, l'anno del 1947 ed oggi un solo titolo: «Achtung! Banditti» di Lizzani.

Il tema della Resistenza sarebbe «superato», secondo i produttori che ci ammancano invece apologie della guerra fascista, evidentemente non superata. Certo non è un caso che la Resistenza sia dimostrata nella sua accorta, pacato-storica oggi di modi, che sarebbero darsi mezzo secolo di storia attraverso musiche, storie di canzonette o di film. Luce. Né è un caso che essa sia incisa in «Atmosfera», il notevole film di Zampa che rimane l'unico tentativo storico — nel senso stretto del termine — del nostro realismo. La realtà è che la Resistenza è un argomento che «scatta», che disturba la visione «ufficiale» della storia.

Perché la Resistenza non è solo la pagina più bella della nostra storia recente, un capitolo di eroismo che ha avuto il suo inizio e la sua fine, la lotta partigiana è forse la

III cinema italiano è nato dalla Resistenza

Da "La Nuova Scintilla". Anno X. N. 47. 12 Novembre 1953

Guido Fink

Titanic

Accanto a Billy Wilder, Charles Brackett ha scritto pagine di vasto interesse e di non comune intelligenza sull'America - amara -; ora, passata alla Fox e divenuto produttore delle sue sceneggiature, preferisce rispolverare vecchie formule già scontate, sia pure arricchendole in sede di sceneggiatura (con l'aiuto di altri specialisti quali Reisch e Breen) e di qualche personale tentativo pseudo-psicologico. « Niagara » rinnovava ridicolmente il mito della - vamp - criminale ruolo che fu un tempo di « Mac West ». « Titanic » si rifà più onestamente alla voglia della ricostruzione di grandi catastrofi, tipo incendio di Chicago e terremoto di S. Francisco, che si usava nei « colossi » di vent'anni fa.

Col libro di bordo alla mano, Brackett, Reisch e Breen hanno steso un accurato resoconto del naufragio del « Titanic », la nave che affondò, urtata da un « iceberg », durante la traversata Cherbourg-New York nell'anno di grazia 1912, ed hanno sfruttato l'argomento in tutti i suoi aspetti più eccezionalmente suggestivi e patetici.

Non manca, naturalmente, un complicato intreccio psicologico, in chiave, del resto, con l'architettura del film. Sintomatico, ad esempio, che i protagonisti siano stati scelti esclusivamente fra i viaggiatori di prima classe. I viaggiatori non eleganti, i marinai ed i fucilisti interessano ben poco al film, che si snoda sicuro di sé sino alla catastrofica conclusione.

Regia abile di Jan Negulesco, che riesce a sostenere il soggetto basandosi in gran parte su una recitazione compatta e tecnicamente buona; un saggio, tutto sommato, di quel mestiere senza rischi e pericoli che nulla dice di nuovo, ma che si salva sempre per una concezione artigianesca più o meno inconfondibile. Discorso che vale per tutto il film.

Vice

Da "L'Unità"

20 Novembre 1953

PER IL NOSTRO CINEMA CI VORREBBERO MOLTI, MOLTISSIMI ZAMPA

Condannati da «Anni facili» i forchettoni di ieri e di oggi

La profonda onestà e il coraggio sono stati compensati dai risultati raggiunti

Sfuggito miracolosamente alle maglie della censura dopo essere stato abbondantemente sfiorbito anche in sede di sceneggiatura, è arrivato sul nostri schermi « Anni Facili », film singolare e importante che segna una via giusta per il nostro cinema oltre a confermare le doti di un regista discusso, e non sempre a proposito. Solo dopo la bella affermazione di « Processo alla città », la critica ha in parte rivisto le sue posizioni su Luigi Zampa, le riconosciuto la validità e la buona fede dei messaggi affidati dal regista a pellicole mediocri (« Cuori senza frontiera », « Onorevole Angelina », « Campane a martello ») o tutt'altro che brutte ma discutibili come « Anni difficili »: antifascismo, antinazionalismo, pacifismo. « Anni Facili » è soprattutto un film antifascista: l'ironia grottescissima che lo pervade — grazie anche all'apporto di Brancati — raggiunge comunque significati « doppio taglio ». Si pensi a certe battute dei fascisti radunati nella villa (« Quanti sono i nostri camerati di ieri che oggi cantano Biancofiore!), o alla sequenza del teatro (parodia degli attuali documentari governativi). Il grande merito del film è proprio quello di accomunare in un'unica condanna il malco-

stume di ieri e quello di oggi, quello dei gerarchi di allora e quello dei burocrati dei nostri giorni; quello che unisce nel culto di un vergognoso passato i « leoni di Neghelli », e quello che spinge il protagonista, un onesto professore con quarantaseimila mensili e una famiglia costosa, a mettersi fuori dalla legge. Il film è tutto tenuto sul filo di un umorismo risentito ed amaro, privo se vogliamo di una visione costruttiva e facile a volte a cadere nel bozzettismo: « Anni Facili » insomma non è un grande film né il migliore di Zampa; ma non si può negare che la coerenza del regista, la sua profonda onestà, e soprattutto il suo coraggio, siano stati ricompensati dai limitati, ma commossi e sinceri risultati raggiunti. Ci vorrebbero, per il nostro cinema, molti, moltissimi

Zampa. Un « Grande » del passato King Vidor, ha invece dato una ennesima delusione con « Ruby, fiore selvaggio » (« Ruby Gentry », 1953). In un film a fumetti come il « Tesoro dei condor » (« Treasure of the golden condor », 1953), si sente la mano di un interessante regista (Delmer Daves, quello de « L'amante indiana »), che, anche costretto nei limiti soverchianti di una puerile

avventura, cerca di continuare il suo discorso, di far capire che avrebbe ancora qualcosa da dire. Vidor invece, in « Ruby » come in tutti i suoi ultimi film, da prova di un'estrema confusione, di un morboso attaccamento a concetti reazionari come quelli che dividono la protagonista senza casato dai « gentlemen » del Sud Carolina; e qui si riduce a rifare il verso alla gratuita violenza sessuale del suo « Duello al sole », e a rifarlo malamente, riuscendo a far recitare male la stessa Jennifer Jones. Prvi di ogni interesse gli altri film americani e italiani ultimamente apparsi, speravamo di più da un film svedese, rarità per i nostri schermi: schematico e ingenuo nel trattare i problemi della gioventù moderna, anche se girato non male, « La banda della città vecchia » di Kjel Igran ci è sembrato invece una cattiva copia dei « Vitelloni ». Più dignitosi i film inglesi che abbiamo visti ultimamente. « Appuntamento col destino » (« Turn the key softly », 1953, di Jack Lee) si può accettare, anche se ben altri problemi possono presentarsi a ex carcerate come le tre protagoniste del film: « Mare crudele » (« The cruel sea », 1953, di C. Frend) è un film di guerra abbastanza serio che in taluni e

pisodi contribuisce a scalzare la retorica della guerra « bella » e « gloriosa ». « Moulin Rouge » (1953), che peraltro è inglese solo di produzione, francese essendo l'ambientazione ed americano il regista del film (John Huston, americano al cento per cento, il più americano forse dei registi d'oggi, anche se espulso da Hollywood per il suo anticonformismo), è infine un film di una certa importanza, anche se non certo il migliore di Huston. La vita di un grande pittore quale Toulouse Lautrec è spesso ridotta alla sua vita sentimentale; la genesi stessa della sua personalissima ispirazione è « spiegata » piuttosto discutibilmente, rievocata più che altro attraverso il fascino fine a se stesso di un'accuratissima scenografia, di una perfetta resa coreografica e figurativa degli ambienti e delle figure tipiche che gravitano attorno al « piccolo mostro » della Parigi fine secolo. Si vedano le sequenze del « Moulin Rouge » qui anche il colore raggiunge una certa raffinatezza. Ma avremmo voluto qualcosa di più sostanziale, di più storicamente concreto: qualcosa che giustificasse su un diverso piano il protagonista e il film.

Guido Fink

PRIME VISIONI
La sposa sognata

Questo film si può definire una versione comico-sentimentale della questione del petrolio persiano, con tutti i limiti e la superficialità tipici di una simile impostazione, ma non priva di aspetti degni di nota.

Un americano, stanco di una fidanzata dedita alla carriera politica, decide di sposare la principessa di un immaginario (quanto facilmente identificabile) Paese asiatico, che sarà per lui, come le comanda la sua educazione all'antica, una moglie-schiava.

Questo lo spunto del film, che si svolge del resto su un doppio binario: il contrasto sentimentale dei tre protagonisti e l'interferenza guastatutto del ministro degli Esteri degli Stati Uniti, che vede nel matrimonio un ottimo mezzo per assicurare agli USA il monopolio dello scottante petrolio. Il secondo filone è logicamente il più interessante e, nei suoi limiti di invenzione operettistica, non manca di accenni guasti, ed in certo senso coraggiosi, ai sistemi diplomatici del ministero americano: siamo di fronte ad una presa in giro che sfiora talvolta una presa di posizione.

I limiti di tale posizione, oltre quelli consueti al genere « confezionato » al quale il film appartiene, si fanno sempre più evidenti verso il finale, dove il rovesciamento, fine a se stesso, delle situazioni individuali dei protagonisti (del resto mai bene amalgamati con lo sfondo dell'opera) nasconde forse una certa fretta d'imbrogliare le carte. Ma alcuni tentativi parodistici rimangono, e rimane il piacere d'incontrare, una volta tanto, un regista della « Metro » (un nome nuovo, Sidney Sheldon) non proprio in linea col « maccarthyismo ». E se « La sposa sognata » è per tre quarti banaluccio e scontato, due o tre sequenze (quelle centrali, per esempio, un po' alla René Clair) sono davvero divertenti, grazie anche alle musiche di Salinger ed alla consumata abilità di Gary Grant e Deborah Kerr.

Vice

Da "L'Unità"

24 Novembre 1953

Da "La Nuova Scintilla"

Anno X. N.48. 19 Novembre 1953 -

Da "L'Unità"

20 Novembre 1953

Da "La Nuova Scintilla" - Anno X -
N. 49 - 26 Novembre + N. 50 - 3 dicembre

Dopo il successo di «Anni facili»

“I vinti,, e “Amore in città,, due buoni film in programma

Inconsistente in realtà lo strombazzato “Moulin Rouge,,

L'unica cosa interessante di questa settimana è stato il caloroso successo di pubblico di «Anni facili», il coraggioso film di Zampa che si fa portavoce di una giusta esigenza popolare: l'esigenza di rompere con ogni residuo di un regime condannato dalla storia e tuttora invece infiltrantesi (come corruzione, disonestà, ingiustizia) nella nostra vita nazionale. Proprio al fatto che il pubblico ha ritrovato nei film questa sua esigenza, e non ai rumori sollevati dallo scandalo «Anni facili», si deve il successo dell'opera: un successo a Ferrara superiore — altro dato positivo — a quello di un film strombazzato e «fatto bene», ma in realtà inconsistente, come il «Moulin Rouge». Se ritorniamo su questo film è perché a Ferrara, in questi giorni, non sono apparse altre opere degne di nota.

Due film realisti italiani, «I vinti» di Antonioni e «Amore in città» di vari registi annunciati per questa settimana, sono stati invece fatti sparire per lasciare posto alle solite truffe all'americana contabandate sotto varie etichette (Andersen, Salomè, ecc.); da canto suo il cinema italiano ci ha elargito solo «Amanti del passato», «Donne maledette»

e altre ridicolaggini d'appenden-

do. Un tema un po' più vivo affronta, come quasi tutti i film prodotti dall'ottimo Stanley Kramer, «Nessuno mi salverà» («The sniper», 1953), che suona in certo senso polemico nei confronti di alcuni sistemi politici americani; ma Edward Dmytryk, che sembra ormai morto per l'arte, l'ha diretto, a parte il finale, sulla falsariga del «giallo» più comune. Rivelata invece ambizioni psicologiche, a furia di dissolvenze e di Mozart suonato languidamente al piano, il Compton Bennett di «Vittime dell'odio e dell'amore» («So little time», 1952): film inglese di stampo spiacentemente antidiomatico dove i nazisti appaiono tutti soavi, dolci educati e signorili, e i partigiani belgi si comportano da «gangsters». Non vale a salvare questi due ultimi film una recitazione interessante: nel primo c'è un nuovo e molto promettente Arthur Franz, nel secondo Maria Schell, attrice sensibilissima.

A una recitazione compatta e solida si affida «Titanic» (id., 1953), dove Jean Negulesco rievoca col suo mestiere senza infamia e senza lode il naufragio del «Titanic», la nave affondata nel 1912 con molti passeggeri a bordo, in-

Guido Fink

guito all'urto di un iceberg. «La sposa sognata» («Dream wife», 1953; regia di Sidney Sheldon) è invece una versione comico-sentimentale della questione del petrolio persiano: il film si svolge nel Ministero statunitense degli Esteri, e riesce per la verità, sia pure in limiti da operetta e in modo alquanto contraddittorio, a prendere in giro personaggi e sistemi diplomatici.

Questi giorni di «magra» pressoché assoluta sono stati rattristati dalla notizia di una vera perdita del nostro cinema: la scomparsa di G. R. Aldo, il più grande operatore italiano. Con lui, come già coi sovietici Tisse la fotografia non «bella», e ricercata, ma partecipa invece dell'spirito del film, era assorta a valori creativi: basterà ricordare quella stupenda e pittorica di «La terra trema», quella suggestiva e fiammeggiante di «Miracolo a Milano», quella dimessa ed accorta di «Umberto D.», e poi «Ladri di biciclette», «Cielo sulla paura», e altri ancora. Stava lavorando a «Senso» film che era molto atteso, tra l'altro, perché doveva segnare il primo incontro di Luchino Visconti e Aldo ancora insieme, con il colore.

Guido Fink

7 GIORNI di pellicole decisamente molto brutte

Un “colosso,, di volgarità il film SALOME' di Dieterle

Mentre scriviamo, «Amore in città» non è ancora apparso sui nostri schermi: lo sarà presto, insieme ad altre opere che meritano un discorso critico come «La lupa» di Lattuada. I film di questi otto giorni sono risultati invece inferiori alla più generosa media spettacolare. Un brutto colosso di cartapesta è lo stesso «Quo Vadis?» (id., 1952), di cui molto si parlò durante la fabbricazione ed oggi non si parla più, tanto la stessa Metro è convinta del suo fallimento (e il film in America è già stato tolto dalla circolazione).

Di fronte a tanta uggiosa metratura scialbamente impressionista con piatti episodi costituzionalmente incapaci di interessare persone al di sotto dei 10 anni, non si sa se rimpiangere tanti milioni mal spesi o li Le Roy di una volta, quello del coraggioso «Io sono un evaso» (1932). Niente da rimpiangere nell'ancor peggiore «Salomè» (id., '53) di Dieterle, altro «colosso» dove volgarità, comicità anacronismi storici e soprattutto religione e «sex appeal» si sposano con allegria incoscienza.

Religione e sessualità sono i cardini anche di «Tabba poribile» («Quand tu liras

ce lettre...», 1953), film italo-francese di J. P. Melville, cui la censura, a furia di tagli, ha imposto un ritmo singhizzante, non certo funzionale ai fini dell'atmosfera cupa e decadente (peraltro falsa e fine a se stessa) che il regista si proponeva di raggiungere, grazie anche alla presenza di Juliette Gréco, l'ex «angelo nero» degli esistenzialisti.

La violenza sessuale è infine alla base di «Vita inquieta» («The Girl Had Everything», 1953) di Thorpe, film che si tifa direttamente alla famosa inchiesta Kefauver sulla delinquenza americana, ma non certo col relativo coraggio di altri film recenti («Mani lorde», «La gang», «Impero dei gangsters», «Terror sulla città», ecc.). Basti dire che qui si esalta la figura di un padre (il resuscitato Powell) che, avvocato famoso, fa assolvere un criminale, poi, quando questi gli seduce la figlia (la pietosa Elizabeth Taylor) lo denuncia, provocandone la morte; il giorno dopo ne detta il necrologio ai giornalisti.

Ora, se tutto ciò può interessare per uno studio sulla caustica del puritanesimo americano (quello stesso che

ha dettato il Codice Hays), non garantisce valore a un film stupido. Così dimenticheremo presto e volenteri questa settimana, che potrebbe definirsi un brutto festival del sex appeal, fornito più o meno goffamente dalle varie Hayworth, Taylor, Sanson; e aspetteremo pazienti «Amore in città», film che non ci deluderà senza dubbio e che ci mostrerà i nostri migliori giovani registi (Antonioni, Lattuada, Fellini, Lizzani, ecc.) lavorare insieme, uniti da una comune febo realistica e non dal desiderio di una «gara di bravura» come si è visto in altri film a episodi (ad esempio «I 7 peccati capitali»).

Segnaliamo infine con vero piacere il sincero interesse suscitato tra il pubblico dalla mattinata del documentario sovietico, organizzata domenica mattina dall'Associazione Italia-URSS. Sono stati proiettati alcuni cortometraggi di notevole valore culturale e divulgativo, più un vivace cartone animato dal titolo «La paura dagli occhi grandi». Simili manifestazioni dovrebbero moltiplicarsi, magari giungendo alla presentazione di film a soggetto.

Guido Fink

Arrivano al mattino gli abbonamenti all'Unità

L'Associazione Amici dell'Unità ha organizzato la distribuzione a domicilio degli abbonamenti del nostro giornale. La consegna dell'abbonamento è assicurata nel primo mattino.

tare avanti a divisione fra i lavori.

Facciamo un esempio spiegarci meglio. L'assegnatario Luigi Bellini di Mesola ha avuto il podere n. 38 di ettari 7,8 entro i cui confini si trovavano parecchie piante. Quando però si accinse a tagliare per proprio conto l'Ente adottò una stranissima misura: incominciò a restringere i confini del podere onde escludere della giurisdizione degli assegnatari le zone marginali più ricche di piante, e così l'assegnatario non si ebbe niente.

Non o la direzione, mandò a chiamarli, ma le cose sono punto di partenza. Gli tari, infatti, rivendicano il diritto di disporre delle piante del podere e si battono per imporre il riconoscimento di questo diritto all'Ente, reclamando anche il risarcimento delle piante indebitamente asportate dall'Ente.

comando
C.C. dell'
braio 1949
Comando C

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Addio mia bella signora

Le encyclopedie cinematografiche di canzonette, che da un po' di tempo sembrano essere divenute il formulario del momento, non impediscono a certe canzoni privilegiate un trattamento a parte, di favore. Oggi tocca ad «Addio mia bella signora», illustrata dal mestierante Cerchio con dovizia di romantichezie, sulla traccia di un racconto meno che sciocco, I piccoli caffè, i fazzoletti smarriti, le poesie di Gozzano, la goliardia torinese e la guerra mondiale vista come una piacevole avventuretta, sono i principali luoghi comuni della vicenda che si rifà molto bravamente a quella de «Il diavolo in corpo». La bravura di un attore come Cervi risulta del tutto sprecata in una figura militaresca e inverosimile, mentre nulla da rimpiangere si trova nelle prestazioni di Francioli e dell'Arnova (quest'ultima chiamata in extremis a sostituire la Cortese), che sono i protagonisti.

Il cavaliere della valle solitaria

«Il cavaliere della valle solitaria» è un certo Shein, romantica quanto indefinita figura di cow-boy che capita nella

famigliola di un coltivatore in un pittresco angolo dell'Alabama, divenendo in breve l'idolo del più piccolo membro di questa famiglia, un bimbo di nome Johnny. Nella pittura dei sentimenti dei protagonisti il regista George Stevens dà sfogo alla vena psicologico-sentimentale già da lui sperimentata, fra l'altro, in «Un posto al sole», abile quanto ipocrita traduzione del capolavoro di Dreiser.

«Il cavaliere della valle solitaria» è un film che si inserisce senza dubbio nella recente tendenza americana di rovesciare certi luoghi comuni dei film western, quella tendenza che, iniziata con le farse di Bop Hope, ha raggiunto una piega amara in alcuni bei film di Zinneman e Daves. Ma questa volta la sorpresa di trovarsi di fronte ad un western con personaggi umani che non sparano e non la fanno a pugni con l'inconsueta incoscienza, ma ragionano per tre tempi prima di giungere all'uso delle armi, è controbilanciata dai molti elementi negativi che Stevens si trascina dietro. La figura di Shein, avvolta come è nel romanticismo e nell'idealizzazione, non è altro — o almeno lascia sospettare di esserlo — che un nuovo tipo di superuomo; la pittura degli interni familiari e dei lavori campestri ha un sapore accademicamente raffinato e cominciato che ne compromette il risultato. Sono questi ultimi, comunque, le cose

migliori del film. Qui Stevens si vale con innegabile bravura non solo degli attori (Ladd, Heflin, la Arthur e il piccolo De Wilde) che sono molto bravi, ma del technicolor e della colonna sonora, entrambi ricchi di elementi calligrafici ma, nei termini di tale calligrafismo, suggestivi.

Vice

TEATRI-CINEMA

I films segnati con asterisco (*) sono quelli che vi consigliamo.

Teatri

VERDI: Seconda recita della Compagnia di prosa Diana Torrieri, Annibale Ninchi ne «La signora dalle camelie» di Alessandro Dumas (figlio).

Cinematografi

NUOVO: «Il cavaliere della valle solitaria», techn. Alan Ladd.

APOLLO: «Quo vadis?», techn. Robert Taylor.

ASTRA: «Lucrezia Borgia», techn. Martine Carol.

APOLLINO: «Amore in città».

GARIBALDI: «Addio mia bella signora», Gino Cervi.

RISTORI: «La lupa» con Kerima.

S. PIETRO: «La fannata», E. Rossi Drago, A. Nazzari e «Braccato».

DIANA: «E' l'amor che mi rovina» e «La saga dei pionieri».

ESTENSE: «Anna perdonami».

BOLDINI: «Matrimonio all'alba» e «I corsari della strada».

MANZONI: «Peccato» e «Mani insanguinate».

EDEN: «La rosa del sud», Randolph Scott.

Riduzioni Enal: Boldini, Diana.

Radiotrasmissioni

Programma Nazionale.
Musica del mattino: 8.

11: La Radio per le Scuole.

Musica operistica: 12.15:

di Piedigrotta 1953; 13.15: Ca-

lbum musicale: 14.15: No-

di teatro - Cronache cinematogra-

fiche: 16.30: Le opinioni degli a-

tri; 17: Orchestra d'archi, diretta

da Carlo Savina; 17.30: Vita mu-

sicale in America; 18.15: Canta

Aida Del Gange; 18.30: Questo

nostro tempo; 19.15: L'avvocato

di tutti; 19.30: «Domani» - Setti-

manale per i giovani; 20: Musica

leggera; 21: Cinque più cinque -

Il convegno dei cinque; 21.45: Al-

pinsegna della canzone; 22.15: Eroi

popolari; 22.45: Concerto del vio-

oncellista G. Martorana e della

pianista Leo Cartaine Silvestri;

23.15: Oggi al Parlamento - La

«Bacchetta d'oro», complesso di-

retto da Nino Impallomeni.

Secondo Programma. — Ore 9:

Il giorno e il tempo; 10: La don-

na e la casa; 13: Orchestra melodi-

ca, diretta da Guido Cergoli; 14:

Galleria del sorriso - Canzoni, can-

zoni; 14.30: Schermi e ribalte - In-

torno al pianoforte; 16: Ritmi e

canzoni con l'orchestra diretta da

A. Fregna; 16.30: «Arlecchino»;

17.15: Gordon Jenkins e la sua or-

chestra; 17.45: Concerto in minia-

tura; 19: La barca dei sogni; 19.15:

Buon costume e mal costume;

19.30: F. Ferrari presenta ritmi

moderni; 20.30: Cinque più cinque

- Tavole fuori testo; 21: Serie

d'oro: Il Quartetto Cetra in: «Steila,

stellina, Natalie s'avvicina» - (Rivista); 21.45: Clak; 22: Armand

do Romeo presenta: «Ginateria» -

«Il mio amico commissario», di

E. D'Errico; 23: Quando decide il

caso; 23.15: Angelini presenta: A

luce spente.

Terzo Programma. — Ore 19.30:

Divagazioni linguistiche; 19.45:

Storie di Andalusia; 20: L'indi-

catore economico; 20.15: Concerto

di ogni sera; 21: Il Giornale del

Terzo; 21.20: Le origini della ci-

ciltà mediterranea; 21.50: Gli scri-

tori e la musica a cura di Pietro

Santi; 23.15: Cesare Balbo nel cen-

teionario della morte, a cura di Lui-

gi Quattrocianni.

Pagherà un
infittale sedi.

Aveva allora 10
poveria costretta
l'elemosina

La signora Osanna
Giovanni, da Este, a
Pontelagoscuro in via
Elio 40, si è vista giorni
recapitare una notifica
Pretura del suo paese
con la quale le si ing-
pagare una ammenda di
Fin qui niente di stra-

mi, Severino Calderoni
genta, stava ieri vivace-
scherzando con le sarti-
di un laboratorio locale

to all'autorità giudicavano quale responsabile di appropriazione indebita di una bicicletta in danno del commerciante Spartaco Ganzaroli.

gio da
mila lire
dannata
e due mil-

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Quo vadis

Di questa ennesima versione del Quo vadis di Sienkiewicz si parlò molto durante la fabbricazione, e oggi non se ne parla più a poche settimane dalla sua «prima visione statunitense». E' la sorte di tutti i «colossi» costruiti con i soliti grettamente quantitativi criteri hollywoodiani, per cui ogni film deve essere a tutti i costi più grande dei precedenti. E più grande significa soltanto più grosso, più costoso; poi, per ogni Quo vadis saltano fuori le Salomè e il primo finisce subito nel dimenticatoio.

Cinema in cifre questo di Quo vadis: cifre impressionanti di comparse, cifre di miliardi, di giorni di lavorazione, magari di animali feroci partecipanti; cifre che a udirle non suscitano altro che un moto di stupore pensando a tanto danaro speso tanto inutilmente unicamente per fornire la non richiesta prova con qualche più grande spettacolo del mondo della perfetta efficienza industriale.

Mai un soffio, una scintilla di originalità, sia pure nell'ambito di una formula sicura. Vediamo, ad esempio, già che ci siamo, come si è comportato Mervin Le Roy col capitale della Metro Goldwyn Mayer a disposizione nel manipolare la vasta e popolare materia del romanzo di Sienkiewicz. E' riuscito a ottenere una ricostruzione archeologica della Roma italiana, si esibiranno questa

imperiale che almeno non strappa imprecazioni, si è accortamente ispirato, nella composizione delle singole inquadrature, al vecchissimo Quo vadis del nostro Guazzoni, almeno a giudicare dalle fotografie che ce ne rimangono, ha dosato in tremila e più metri di celluloido le tante fila della complessa vicenda del romanzo.

In certi punti la presentazione della Roma neroniana e dei cristiani stessi, visti come rivoluzionari che intendono sovrastare — forti del nuovo verbo — una tirannide (visione che non ha mancato di suscitare proteste in campo cattolico), ci ha ricordato che Le Roy, prima di passare al rango di impiegato di concetto della Metro, aveva diretto films coraggiosi e democratici come Io sono un evaso; inutile ricordo. La convenzione spettacolare, lo sfruttamento banalissimo delle grandiose scene di massa, la «Propaganda Fide» hanno preso la mano al regista.

In questo Quo vadis c'è il technicolor, ci sono i «divi» (il primo passabile, i secondi un po' meno) ma, più autentica della complessa architettura di questo film, era la scenografia dipinta su fondali del Nerone di Petrolini e Blasetti.

Vice

Serata del jazz sul palcoscenico del «Verdi».

Le orchestre «Nunzio Rotondi Jazz stars», «Junior Dixieland gang» e «Trio Umberto Cesari», che si possono considerare i migliori complessi jazz

sera alle
del Teat
gramma
eseguite
classici c

I bigl
presso il
al quale
prenotaz
cine.

TEA
i films
sono que

VERDI: e
ca jazz
dei co
tondo
e il «

NUOVO:
Manni.
APOLLO
techn.
ASTRA:
APOLLID
GARIBAI
scelli p
RISTORI
ESTENSE
radiso.
DIANA:
del Lui
un ang
SAN PIE
setta d
BOLDINI
La nav
Riduzioni
tro, Bo

GIARDIN
danze;
tano Fr
caro.
DUE FO
orchest
Vittorio
Pellegr
ingress

VIVA: Q
bohème

2 di dicembre

Venerdì 11 dicembre 1953

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Le vacanze del signor Hulot

E' il secondo film diretto ed interpretato da Jacques Tati, intelligente comico francese di cui conosciamo «Giorno di festa», film che non ha avuto il successo che avrebbe meritato.

Nell'attuale inflazione nostra, di certo cinema pseudo-comico e privo di buon gusto e civiltà, i due film Jacques Tati costituiscono invece due esemplifici esempi di come si possa divertire senza rinunciare ad un substrato umano, e che proprio per questa loro umanità acquistano valori poetici.

«Le vacanze del signor Hulot» prende di mira il mondo fatto ed inconcludente delle spiaggette alla moda, coi suoi tipici personaggi: le vecchie fanatiche per lo sport, le ragazze snob, i commendantini panciauti, i soliti accattivisimi buontemponi e così via. Le macchie sono gustose ed accortamente scelte: le trovate che ce le definiscono, divertissime; la comicità stessa di Tati, pur senza rinunciare a rifarsi dichiaratamente a quella dei vari Ridolini e Max Linder, raggiunge parentele ben più illustri, che vanno dal primo Charlot, a certo René Clair, senza dimenticare la pungente cattiveria di cui dava prova Jean Vigo quando dipinse magistralmente la nobiltà sfaccendata dei villeggianti di Nizza. La cattiveria di Tati si arresta però più in superficie, prova ancora simpatia per certi personaggi, e non solo per i bambini che vediamo in una delle migliori sequenze del film: quelle dei gelati.

Più omogeneo e meglio costruito rispetto a «Giorno di festa», «Le vacanze del signor Hulot» rivelà, oltre alle grandi qualità, anche certi pericoli di Tati, che sono i pericoli di una comicità un po' astratta, metafisica quasi; e sempre nell'ambito di questo discorso si potrebbe rilevare l'insufficiente riduzione data alla fondamentale onestà del protagonista, Hulot, che non può avere una funzione positiva, di contrappunto, per la scarsa consistenza di quei lati del suo carattere che servirebbero a questo.

Vice

TEATRI-CIN

i films segnati con
sono quelli che

TEATRO V
rom
T

Nel film FURORE

America amara

Siamo lontani da nobilitare senza sforzo, alle belle pagine ricevono di una impostazione tutto particolare, imposta da Steinbeck. Ford stesso, che ultimamente ci è sembrato un po' fuori dal tempo, sentenzialmente attaccato a una civiltà tramontata, ha ritrovato in questo dramma della terra la materia per immergersi nuovamente nella contemporanea e variopinta problemistica, e presentarsi, per dire uno dei saggi migliori dedicatori, profonda, onesta, volitivamente rovente, ma non priva di soluzioni sentimentali: si vedano, ad es., i rapporti tra mia re e figlio disegnati, anche per quanto riguarda l'interpretazione, (Jane Darwell, Henry Fonda) con commozionante sincerità.

Furore

Un altro film, forse anche superiore a «Due soldi di speranza», è apparso in questi giorni sui nostri schermi: tratta di quel «Furore» («The Grapes of Wrath»), che fu diretto nel 1940 sullo sceneggiato del romanzo di Steinbeck. Diodici anni sono passati, dunque dalla realizzazione del film, e non faccio sentire il lutto per tale lungo quiescenza, come pure l'importante avvenimento iniziale, testé ad attirare la curiosa polemica (se testé, no, attraverso un'opinione un po' più sensata, se non in qualche modo preser- vante le sue prime reazioni) su «Un colpo di pistola» (1941), per arrivare a una bozzettazione immediata («Sotto il sole di Roma», 1945) che arricchendosi di una pietra di estensione, venne poi realizzata e presentata al teatro per il popolo. Tale esigenza di popolarità deve essere stata raccolta e collaudata dalle forze più avanzate del nostro cinema, ma in modo da entrare, no, attraverso un'opinione un po' più sensata, se non in qualche modo preservante le sue prime reazioni).

Due soldi di speranza

La vera novità del cinematografo — scrissero recentemente il prof. Mario Rubini e di aver realizzato le aspirazioni di coloro i quali, fin dal Settecento e poi nel nostro tempo, hanno cercato di trasmettere aspetti eperimentali della vita nelle campagne americane. In realtà il film — e così il romanzo — non lo che il minore, attraverso la straordinaria ed oséza di mestieri e lanci alla deriva, certi aspetti samariti d'America può significare che anche le progressiste scienze sociali, come la sociologia e le scienze politiche, non come beneficio di molti, può portare a un represso e allo strattamento, cioè, e alla oppresione di coloro che di fatto le innovazioni non hanno potuto «impadronirsi». L'argomento, comunque, non è di quello che possono andare a genito al Codice Hays. E mentre il film rimaneva inedito, il romanzo di Steinbeck pose le contraddizioni circostanti il benessere delle nostre obbligate, caso già verificatosi per «Niente di nuovo all'Oriente», il capolavoro di Milestone maggiore, a differenza del romanzo di Remarque, in Italia. Provate queste delle più perniciose immobilità delle immagini, delle più vasta ripetizione di diffusione del film rispetto alle altre arti. E le immagini del film sono, comunque, acore che si rattenuti sentimenti si sostituiscono senza frattura,

In «Due soldi di speranza»

«...tutto ciò che non si può evitare e priori che «l'arte popolare» si colloca con l'arte vera e propria».

Da qui gli equinozi accennati, da qui la creazione di nuovi e generosi e sottogeneri, dove troppo posto pellicole appartenente volgari e falsamente popolare, destinate in realtà a offendere il gusto più elementare. E così ancora interessante appare la posizione di Renato Castellani, cui tentativo di «film popolare» si muovono fine e inizio di un'indennità tipo Vittorio De Sica, e Gente cosa e Don Camillo», dove appunto «facili» rientrano facili, e la spontaneità sommaria.

In «Due soldi di speranza»

«...dopotutto si identifica con un «dottorato» e «popolare» — quel «Due soldi di speranza» che, avendo riscosso tanto e concorde successo in tutta Italia e perfino in un Festival internazionale, giunge ora sul nostri schermi — ci ha dettato le considerazioni di cui sopra, e altre che seguiranno.

Sono dubbio il «caso» di Castellani merita maggiore attenzione di quanto non ne suggerisce il sonno e intuito godimento suscitato dalla sua bella colpa. Catto, letterato, tollerabile, com'è stessa amo de Amis, di una cultura minuscola e pignola, Renato Castellani è volutamente «casuale» di quel «complesso di tristezza e di natura romantica» alle sue dimensioni più naturali. Vale a dire che i primordiali e primordiali sentimenti cui la vicenda di «Due soldi» — camere ristrette, in miseria, ristorante, in cui si mangiano, fine a se stessi, ma neanche inquadrati con pittorica eroina, in un ambiente geograficamente ben definito, dove «ambiente» non è sostanziale soltanto materiale, sociologico, ma «ambiente» materiale e umano, valuti pieni sortiti degli infiniti strati di conformismo, rispecchiando un'anomalia, apparentemente regionale e fissata in poche prennelle scorse di oleografie. Si vedano i mille e molti colori proibiti, ricorrenti nei dialoghi, ai quali è evidente l'apperto di Titti De Filippo. E se Carmela è la vera protagonista dell'opera, molto ci sarebbe da dire sul personaggio di Antonio, il cui «sogno» è di uscire dall'appartamento al italiano, identificato con l'ottimismo più incisivo. Variante che avrebbe a lungo studiata.

Guido Fink

Da «La Nuova Scintilla»

N° 26 - Anno IV

31 - 5 - 52

CINEMA - CINEMA - CINEMA

“BELLISSIMA”, di Visconti il capolavoro dell'annata

Quando apparve sugli schermi — in condizioni di fortuna — quel fondamentale film che fu «La terra trema» (1948), si parlò e non a torto, di una nuova via del neorealismo italiano: così come, cinque anni prima, «Ossessione» era apparso come il punto d'avvio per un cinema nuovo e migliore.

Peraltro, questo «Bellissima» segna il suo segno sul cinema, senza dubbio un filo, oltreché stupendo, importante e significativo.

Una piccola famiglia — la famiglia Cecconi — un piccolo appartamento al seminterrato di una casa popolare, uno spazio di tempo relativamente breve. Questo è tutto. Ma vi sono anche i volti, i personaggi: e sappiamo chi quello che infissa Visconti è in un «cinema esistenziale» e poetico, marito e moglie e genitori, la sua postura, la sua parola, il suo sorriso, le variazioni o di credimenti.

Maria è la piccola, in vera sintesi della crisi: sulla sua esile personalità di creaturina indistinta grava l'amore troppo egocentrico dell'madre, Ed è questa, Maddalena, a determinare tali crisi, a compromettere le relazioni della famiglia: in cui suo dar corso, per a cari ma soptime aspirazioni borghesi, attraverso i suoi enti e vuoti dialoghi da film d'esposizione che rimaniscono nell'appartamento del cinema decadente, in quel suo frenetico desiderio di emergere, in quella sua malcelata insofferenza per l'ambiente che la circonda, nel suo stesso amore troppo egocentrico per la bambina, sono già i germi di un veleno sotto, che la inghirlanda più tardi a sacrificare ogni cosa, persino la vita, per la personalità della bambina, a un'identità che risulterà ben presto tutta la sua malattia illusoria.

Questo è il vero e il più ultimo significato del film di Visconti: in questo senso è nato anche il mondo del cinema, nella cui descrizione qualcuno ha voluto vedere notazioni scritte. In realtà, lo scritto di questi fabbriani illusori è poco, e non solo: ma insieme a questo grande amore materno senza ricorrere a soluzioni sentimentali. Ma a Visconti interessa soprattutto il volontà e le risposte nella crisi centrale, e della soluzio- ne di tale crisi: in sua Maddalena come una specie di donna di Padova, in parte alla Madonna di Padova, in parte a casa di Poter o a Nitti. In queste «illusioni» Visconti ci mostra le conseguenze, e, insieme, ci mostra le cause: cause che vanno ricercate, appunto, nella mania di «esistere», che accomuna milioni di esseri ignorati, costretti a un quotidiano anonimo «Tour de force». Così Maddalena, compiuto il suo lavoro d'informazione, rimane estasiata di fronte alle mirabolanti avventure di

erogare impossibili, gode, insomma, una catarsi del tutto lussureggiante.

E non a caso le catarsi vera, la vera soluzione della crisi di Maddalena — quando cioè la donna si scopre che non ha il diritto di imporre una sua indifesa creatura una personalità futura — è vista come un lento risveglio, una lenta guarigione da un sogno opprimente. E Maddalena è senza dubbio un personaggio meravigliosamente scolpito, come pure dotato di verità psicologica apprezzabile gli altri personaggi, decisamente meno misteriosi e misteriose come loro. Castellani s'è mosso si deve per il personaggio di Maddalena, a una Anna Magnani assolutamente incancellabile, che mai avesse raggiunto simile intensità espressiva, non altrettanto si può dire del Renzelli, mai comparso dinanzi alla macchina da presa, di Walter Chiari, macchiettato solitamente limitato alla piuma e alla cipolla, l'eterno simbolo dell'operai.

Tra gli altri pregi, un altro

va messo in rilievo, ed è il senso dell'atmosfera, la presenza poetica di una Roma inedita, ottenuta senza alcuna pagina descrittiva. Sequenze non necessarie allo svolgersi dell'azione, come quelle iniziate

da «La terra trema», sono invece, nel film di Visconti, come la voluta confusione di plausi sonori, tutto concorre a creare il clima di una Roma generosa e irrequieta e soprappopolata.

Ancora una volta, dunque, Visconti viene a trovarsi in posizione più avanzata rispetto a qualsiasi precedente letterato. La sua Maddalena non si ritira nella voluta confusione di plausi sonori, tutto concorre a creare il clima di una Roma generosa e irrequieta e soprappopolata.

Questo è il vero e il più ultimo significato del film di Visconti: in questo senso è nato anche il mondo del cinema, nella cui descrizione qualcuno ha voluto vedere notazioni scritte. In realtà, lo scritto di questi fabbriani illusori è poco, e non solo: ma insieme a questo grande amore materno senza ricorrere a soluzioni sentimentali. Ma a Visconti interessa soprattutto il volontà e le risposte nella crisi centrale, e della soluzio-

Mediocrità
da
“bassa marea,”

Dopo «Bellissima», di Visconti, film esclusivamente concessionale, nessun film di valore è apparso sugli schermi cittadini: si può parlare anzi, e non a torto, di una vera e propria invasione di pellicole «ervative» e «espressive». E diciamo prematuramente in quanto non poche opere interessanti, già da mesi e mesi in programmazione in tutta Italia, non sono ancora giunte a Ferrara, e riferiamo al «Madonnello» («Inciaglio»), (1951) di Jean-Louis Landru, o ad un'altra pellicola americana, nella stessa posizione anti conformista: «Festa d'amore e di morte» (1951) di Robert Rossen, e «Nata ter» (1951) di Cukor.

Nell'attesa dobbiamo contentarci — spregiudicato anticipo — delle solite banalità esaltazioni guerregliose («Squali d'acciaio»), (1952), o ruote romane («L'amico e il volto», 1946; film che va segnato, però, per l'interpretazione della protagonista: Bettie Davis) e non partiamo an- che a Quattro venti («Quattro venti», 1952), pellicola funebre e pseudo scientifica diretta dall'operatore Mata in tecnicolor e con inutile prego di mezzi. Lo smacco, manco a dirlo, è costituito dalle consuete complicazioni interplanetari.

E del tutto inutile e cinacristica appare un'altra pellicola americana, il giallo rosa «Accidenti che rappresenta» (1940); dove, con l'aiuto di una sceneggiatura (Frank Tashlin) che offertamente troppo si trova, e della presenza di una attrice che rappresenta (Lucille Ball), il regista Lloyd Bacon tenta con trascinabili risultati di rifarsi al clima di «serials», i film d'appendice a puntate che furoreggiavano negli anni 1910-1918 per l'interpretazione delle «bassurabili» e spicciolate Pearl White e Ruth Roland. Tentative sterili in partenza, che il clima di una Roma generosa e irrequieta e soprappopolata.

Film, questi, che documentano l'entroterra povertà di fantasia in cui versa la cosiddetta «media produzione», su cui un tempo Hollywood fondò la sua grandezza. Degna in tutto e per tutto di tutti operai americani è del resto anche una pellicola nostrana: «Vendetta», (1952), di Mario Mattioli, parodia sconnessa e volgare del più brutto e «d'èdita» (1950) di Augusto Genza, film che non riesce a far «d'èdita» nemmeno nel senso più plateale del termine nonostante l'apporto di comici di grido.

Guido Fink

Guido Fink

Da «La Nuova Scintilla»

N° 26 - Anno IV

31 - 5 - 52

Da «La Nuova Scintilla»

N° 26 - Anno IV

12 - 6 - 52

GUERRA E PACE made Hollywood

«Ho constatato che il cinema fa le sue grandi fioriture artistiche in coincidenza con determinati momenti storici. Gli avvenimenti politico-economico-sociali servono di stimolo, polarizzano le energie artistiche e individuali».

Così Alberto Lattuada: e non a torto, ché, in Europa specialmente, i periodi di maggior sviluppo artistico furono contrassegnati dai più importanti rivolgimenti in senso storico e sociale. Lattuada però non ha specificato che occorre avere l'esatta coscienza del proprio periodo e del proprio ambiente, e potrete saperlo fissare senza pregiudizi, e senza remore personali, per poterlo ricreare artisticamente con l'obiettività dello storico.

Ed è questo che è sempre mancato agli artisti americani, da molti anni a questa parte. Scorrendo la lungissima filografia bellica di Hollywood, dai vetusti «cinematoscopi» di Stuart Blakton («Abbasso la Spagna!», 1898 ai moderni prodotti di serie tipo «Appuntamento al 38 parallelo» (1951), è tutta una sequela di pompature retoriche, di esaltazioni superficiali; e la retorica e la superficialità non hanno, nella storia, diritto di cittadinanza.

Un solo capolavoro, tra i film di guerra americani: ed è un film pacifista («All quiet on the western Front», 1930, di Milestone). Ma limitandoci volutamente all'ultima guerra e all'immediata dopoguerra, troviamo centinaia di pellicole tutte costruite sul medesimo «cliché» — un «cliché», de-

sia terminata da quattro anni. La realtà è che tra gli epigoni della guerra mondiale e i prodromi dell'attuale guerra di Corea, la psicosi di propaganda non ha mai abbandonato gli «studios» hollywoodiani, se non per un breve e teso periodo di «guerra fredda».

E quegli artisti — come Zinneman, come Wellman, come il vecchio ma non stanco Milestone — che hanno voluto auspicare un consolidamento e un rafforzamento di questa instabile pace, non sempre di tale enfasi sono riusciti a liberarsi. Si pensi a «Battle-ground» («Bastogne») o a «To the halls of Montezuma» («Okinawa»): tanto Wellman quanto Milestone si sono spesso adattati a soluzioni impulsive, terminando impressionanti pagine documentarie con la contraddittoria esortazione a «essere più forti e più preparati la prossima volta».

Solo la realtà più dolorosamente inoppugnabile è rimasta al riparo di interferenze di sorta: ci riferiamo ai film sui reduci, in cui eccelsero Zinneman («The men», «Teresa»), Wyler («The best years of our lives») e Dimitryk («Till the end of the time»).

In questi film possiamo riscontrare, forse, la più toccante aspirazione a un domani migliore. Anche nel più debole di questi film, «I migliori anni della nostra vita» di Wyler, la scena più forte descrive lo sdegno dei reduci protagonisti di fronte alle parole di un uomo in un bar: «Dovete fare presto un'altra guerra, quella buona, contro i rossi...». E il più bello di tutti, il sottovalutato «Teresa» di Zinneman, descrive mirabilmente le conseguenze di un prematuro contatto con la morte nella vita coniugale e sociale del protagonista.

Con lo scoppiare della guerra in Corea, la propaganda si è impadronita anche di questo tipo di film. Si veda «I want you» («Di fronte all'uragano», 1952), che si riallaccia alla formula narrativa di «I migliori anni della nostra vita», ma sostiene la spiacente tesi della guerra preventiva. Accuratamente composto, diretto da un regista non mediocre (Mark Robson), servito da un «cast» efficace, «Di fronte all'uragano» ci sembra il caso-limite di un particolare indirizzo della produzione americana contemporanea.

PRIME AL CINEMA

La valle della vendetta
di RICHARD THORPE

Se nel mare dei «generi» e sottogenri il «western» conserva ancora una sua vitalità, sia pur nei limiti della formula ciò si deve indubbiamente

Da
"Gazzetta
Padana"

G Fink

Da

"La Nuova Scintilla,"

anno IX n. 29

13 GIUGNO



Da →

"La Nuova
Scintilla,"

anno IX
n. 29

26 GIUGNO

1952

CORAGGIO VERO E CORAGGIO FALSO

Due pellicole americane, recentemente uscite sui nostri schermi, sono state da certi «critici» considerate, in quanto per certi aspetti si distaccavano dalla media, come opere entrambe coraggiose: in realtà i due film — «Linciaggio» (The Lawless, 1950) e «Rommel, la volpe del deserto» (Desert Fox, 1951) — sono del tutto differenti ed appaiono improntati a ben diverse forme di coraggio. Il primo porta la firma di Joseph Losey: un regista non insensibile ai temi sociali e ai problemi di attualità. E dei molti film che Hollywood ci ha mandato sul problema razziale, «Linciaggio» ci sembra uno degli sforzi più meditati e sinceri. Il tentativo di linciaggio ai danni di un giovane indio che vive nel misero baraccaamento di Sleepy Hollow, che sta alla base del film, è visto non come vendetta personale di qualche criminale o di qualche schizofrenico, ma come frutto di una piaga sociale di ben più vasta portata, come espressione di un odio razziale che involge vastissimi strati sociali. Lo stesso finale positivo non è, come altrove, un evasivo scioglimento, ma è giustificato dalla impostazione stessa e dalla medesima scelta dei personaggi, ed appare concreto e significativo: con la speranza non sottratta che in futuro i vari Sleepy Hollow non esistano più. Questi ed altri sono i rilievi positivi che meritano l'opera di Losey, anche se l'opera stessa non supera i limiti di una narrazione eccessivamente sobria e di messa.

Ben diverso il «coraggio» di Nunnally Johnson, produttore e sceneggiatore, e di Henry Hathaway, regista, nel portare sullo schermo il romanzo-apologia di Desmond Young «La volpe del deserto». Il film che ne risulta è falso e assai ipocrita e francamente brutto. Propendendo di riabilitare, per motivi facilmente comprensibili, circa tre quarti dello Stato Maggiore tedesco, il film cade nei più grossi equivoci e nelle più risibili contraddizioni, e si ammanta a torto dei vistosi paludamenti di un falso anticonformismo. Della vita di Rommel, il film e il libro che ne sta alla base considerano solo gli episodi e gli aspetti — assai pochi — che possono corroborare la loro tesi, volutamente tralasciando i molti altri. Gli autori sembrano dimenticare, ad esempio, che la ribellione di Rommel a Hitler fu dettata esclusivamente dalle tradizionali «incrinature» che sorgono fra i «gangsters» in divisa allorché si avvicina la resa dei conti.

E questo militarismo ad oltranza che il film a tratti sembra condannare diviene poi un motivo di idealizzazione del personaggio, unitamente alla «cavalleria» appiattita nel fervorino epigrafico: una «cavalleria» assai vicina a certa mitologia del superuomo di non lontana memoria. Tutto il film, del resto, pervaso da un'insistente smania apologica, si riallaccia a molti motivi ed episodi lasciandoli poi cadere ad uno ad uno e ripiegando nei consueti trucchi sentimentali, tristemente convinto di aver fallito il suo scopo.

G. F.

ie a quel senso di immediatezza, che erompe spesso dalle pur stereotipate pellicole del genere. Non è qui il caso di citare John Ford. Bastava ricordare come registi anche meno dotati — «indifuggi», o De Mille, da Hawks a Mann — siano riusciti a «tirar fuori» con la massima atmosfera delle «horse operas» a rifilarci una virginità a ritrovare cioè le doti che anni e anni di «routine» industriale avevano sottratto in loro. Non è questo però il caso del mediocre Richard Thorpe, e di questo «La valle della vendetta». «Western» melesto e sdolcinato, di prettissima marca M.G. M., il film non riesce a fara presa nemmeno nel senso più plateale del termine; e le belle inquadrature centrali, sul raduno delle immense mandrie di bestiame, rimangono senza seguito, si spengono.

E per tali sequenze comunque che il film si può raccomandare. Peccato che tutto sia visto attraverso il prisma di un improbabile vicenduola sentimentale. Questa vicenda — rosea e sentimentale storiella di una sedotta e abbandonata con complicazioni familiari — è affidata all'interpretazione di un folto gruppo di attori altrove più efficaci: l'ottimo Burt Lancaster, l'intelligente Joanne Dru, l'interessante John Ireland, la dotata Sally Forrest, lo scomparso Robert Walker. Ma gli attori si limitano a recitare con disinvolta e con scarsa convinzione.

G. F.



Lamberto Maggiorani a cordiale colloquio con i rappresentanti dei Circoli del Cinema cittadini

Da
«La Nuova Scintilla»
n. 29 - 1952

26 GIUGNO
1952

Verso un nuovo cinema per il popolo

“Un grande film italiano,, sulla Valle Padana e per la sua Rinascita

In Carlo Lizzani il pubblico ferrarese conosce solamente «Achtung! Banditi!», il recente e notevolissimo film sulla Resistenza ligure che ha segnato il suo esordio al film a soggetto; ma il suo nome ricorre fin dal 1943 nelle colonne della critica militante e, dopo la liberazione, nei titoli di testa di molti tra i più importanti films del nostro neorealismo.

Saggista, sceneggiatore e documentarista dei nostri maggiori, Lizzani è giunto alla realizzazione di un film vero e proprio nel 1951, un'epoca cioè in cui le forze più avanzate del nostro cinema già si trovano costrette a difendere le posizioni raggiunte dai larvati ma insistenti tentativi di soffocarle:

si aggiunga che i propositi di Lizzani — coraggiosi, chiari, anticonformisti — non erano tali da soddisfare gli affaristi e soci che oggi praticamente detengono in pugno il nostro cinema. Si capirà così come Lizzani, per poter contribuire al nostro neorealismo e per riuscire a darci quello che è molto probabilmente il primo film italiano «veramente storico», abbia dovuto ricorrere all'apporto costruttivo del pubblico e in generale del popolo italiano.

Un apporto del resto di cui non interessa a Lizzani il solo valore pratico e finanziario, ma anche il valore sintomatico: sintomatico cioè di quel favvicinamento della cultura al popolo che egli ha sempre auspicato.

Questo ci ha detto Lizzani domenica scorsa: nel corso della sua chiara ed applaudita conferenza all'Auditorium cittadino e in una intervista che ci ha concesso la sera stessa. Il regista è giunto a Ferrara assieme agli attori Andrea Checchi, Lamberto Maggiorani e Bruno Berellini — per prendere contatti con il pubblico e invitarlo a seguire — assistendolo con incoraggiamenti materiali e morali — la preparazione di un suo nuovo film che sarà il secondo prodotto dal pubblico e interesserà particolarmente la valle Padana.

Nella sua conferenza Lizzani ha tracciato una breve storia della Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, dei suoi problemi, dell'immediato entusiastico successo che le è



Al microfono: Andrea Checchi e Carlo Lizzani.

arriso, esprimendo la sua fiducia che il popolo emiliano seguirà il coraggioso esempio del popolo ligure, e impegnandosi da parte sua a rispettarne le esigenze e a farne conoscere i più scottanti problemi su scala nazionale.

Il Sindaco, presente alla manifestazione, ha risposto al regista affermando che poteva garantirgli a nome dei più vasti strati della cittadinanza che il suo appello non sarebbe rimasto senza risposta. Sono seguite le dichiarazioni degli attori presenti: il notissimo Checchi, Maggiorani, il popolarissimo protagonista di «Ladri di Biciclette», e il simpa-

tico Bruno Berellini, un disoccupato di Genova che fu il «Biondo» di «Actung! Banditi». Tutti gli attori apparvero animati da entusiasmo e dalla più incrollabile fiducia. Più tardi, a colloquio con Lizzani, si parlò di svariati e interessanti argomenti: il successo popolare di «Achtung! Banditi», i coraggiosi problemi di Lizzani per il futuro, il fenomeno del progressivo avvicinamento dell'arte al popolo...

«Quando gli intellettuali vorranno uscire dal loro isolamento — dichiara — troveranno il più profondo spirito di collaborazione nel popolo, si saranno animati da coscienza realistica e non da interessi folkloristici. E il mio film sulla valle Padana si discosterà da

gli altri di argomento simile perché la collaborazione del popolo non sarà più nemmeno collaborazione, sarà una completa identificazione; il film sarà il vostro film».

E il popolo ferrarese, che l'ha capito, ha già iniziato a rispondere alle aspettative di Lizzani. Privandosi di 2 films di Gianni e Pinotto si può acquistare una quota sociale (Lire 500) e diventare produttori di un vero film.

Centinaia di cartelle sono già state sottoscritte da associazioni e privati. Il film sarà iniziato in settembre, in una zona fra il Polesine e il ferrarese. Sarà un grande film? La sua impostazione dà il diritto di supporlo.

Guido Fink



Alla grande assemblea d'apertura della campagna per la Cooperativa Spettatori e Produttori cinematografici. Da sinistra: Andrea Checchi, Carlo Lizzani, Alberto Giuliani, Bruno Berellini e Lamberto Maggiorani.

SALERNO ORA X

Salerno ora X («A walk in the sun» 1949) è un film bellico d'intenzione pacifista dovuto a Lewis Milestone, il noto regista russo-americano cui già si devono altre opere di analogia ispirazione. Fra queste troviamo un capolavoro («Niente di nuovo all'Ovest», 1930) e quattro interessanti e pregevoli, seppure discutibili film: «Front Page» (1931), «Prigionieri di Satana» (1944), «Fuoco a Oriente» (1943) e «Okinawa» (1948). Questo «Salerno ora X» rimane al di sotto: i due film citati non perdebolza del soggetto, che anche in questo (da un romanzo del

Da →
"Nuova Scintilla"
n. 30 - anno IX
luglio 1952

Brown), e la sceneggiatura (R. Rosen) offrivano notevoli possibilità, ma in quanto il regista si perde in un psicologismo spicciolo, preoccupandosi di definire i suoi personaggi più che di inquadrarli storicamente. E il «messaggio» resta confinato a certe notazioni di sfondo, che finiscono per non più avvertirsi, come i primi piani, un poco morbosetti, delle mani dei ca'averi mentre nessuno dei personaggi acquista un vero rilievo. Fra gli interpreti, tutti bravi e disinvolti come di consueto, il più merithevole — ed il solo davvero convincente — ci è sembrato John Ireland.

Gli altri film della settimana non presentano interesse alcuno. Un argomento interessante, quello della vita di Clara Bow e della nascita del

e diviso» hollywoodiano, cade in «Sono tua» («You're my everything», 1951) nella trascurabile vicendone di una coppia di sposi orgogliosi, e affoga nelle musiche da rivistuccia che accompagnano tutto il film. Ma si raccomanda unicamente per la presenza di Anne Baxter. Ancora al disotto sta «Fuoco alle spalle» (1948), un ennesimo «giallo» tutto esteriori dove, a conti fatti, risultano di più i cadaveri dei personaggi di partenza. Recista incertamente esperto è Vincent Sherman: interpreti mediocri.

Guido Fink

CINEMA - CINEMA - CINEMA

Tolta la maschera alla setta del K.K.K.

«Film di un decoroso livello artigianale, «La setta del tre K» (Storm Warning, 1950, regia di Stuart Heisler) presenta un certo interesse per l'interesse polemico suscitato dagli autori nei confronti di un problema finora trattato nel cinema americano con «quivoci e infingimenti».

La setta dei tre K è il Ku-Klux-Klan, ovvero l'associazione terroristica, protetta dalla finanza e dalla religione, che si era costituita all'inizio degli anni trenta, nei casi più felici, come una sorta di qualunque: in casi più gravi, è sperimentalmente nostalgico, antidemocratico e antiproibizionista.

E appunto perché si può parlare, sia pure entro ben determinati limiti, di una certa chiarezza di veduta, e di una lezione morale di sostanziale importanza, che la setta dei tre K, pur limitandosi alla espansione di un singolo spazio moderno, possiede un certo interesse storico e un certo valore filosofico. L'apertura del film è efficace: una serie di flash-back, che ricordano il «spaghetti western», che espongono la storia della cittadina che ospita la cittadina che ospita la cittadina in astinenza — oltre alla funzione spettacolare di preparare il dramma, trae oggi con evidenza il terrore che il Klan esercita e di cui si avvale, e fa profazione una altra escurità e ad un'altra sfera di vita, quella dei terroristi, quando, all'indomani, si tenta di far impazzire il deputato. Un giornalista è morto, barbaramente ucciso dal Klan. L'unica testimonianza sui cui si può affidare il giudice (Ronald Reagan) è che il killer (non è detto chi) è un membro del Klan, anch'esso tacere. A questo punto si riconosce che la civiltà schiavista e razzista in cui trovavano i suoi degni fondatori e proscritti, sono ormai avviate nella memoria comune, da una aura epica e nostalgestica — propria appunto di certa letteratura e certo cinema — culturale, civile, e invece, non ha diritto.

Dal vecchio «La nascita di una nazione» (1915), in cui Griffith esaltava e lirizzava i fondatori del Klan, ai più recenti «La rosa del sud» (1939) e «Viva il vento» (1939), dove sia Vidor che Fiammingo rievocano con toni pastorelli di un paradisiaco cielo del Sud, con le sue candide fattorie e le sue locandine e belle eredità rovinate

A sinistra: Virginia Mayo e Gordon H. Rose in "To - To - Viveca Lindfors e Dane Clark in "Back fire" ("Fuoco alle spalle"), e un esempio di "Thrilling" del tutto superficiale ed estetico. Regia: Vincent Sherman (Warner).

Da →
"Nuova Scintilla"
n. 35
anno IX
7-8-1952

Guido Fink

CINEMA - CINEMA - CINEMA

Donne vere e false nel Cinema d'oggi

Ci riferiamo in particolare alla Carmela Arò di «Due soldi di speranza» (1931), alla Maria di «La vita è bella» (1936), soprattutto alla Madama Cecconi di «Bellissima» (1951), cui rispettivamente Maria Fiore, Giulietta Masina e Anna Magnani prestavano econvolgente verità.

Purtroppo per quanto riguarda il nostro cinema commerciale, siamo ancora nel regno del callivo guscio e della volgare imitazione. Si veda la figura di «monaca-canocchia» che uno dei pochi migliori registi, Alberto Lattuada, ha deciso creare in «Madame» (1951). Sono evidentemente di fronte a una di quelle attrazioni della lotta spirito-mistero degne tutt'al più di una fantasia dannunziana, né più né meno della nostra «donna» del mito, o se non si vuole, della tana di Pandora, che ancora infestano il cinema di oltracceano. Ma, come s'è detto, molto s'è fatto dai '45 ad oggi, «molto ancora» — speriamo — verrà fatto.

L'esempio più tipico di una scena di questo genere è fornito dal cinema cecoslovacco che nel giro di non molti anni è passato dalla raffigurazione di turbida e inquietudine creatura, come la protagonista di «Estate» (1933) alla tipizzazione di figure positive come «Marta» (1936), «Barbara Drapnicka» (1941) e «Barricata muta» (1949). La donna nel cinema sovietico è utile ricordare le figure più significative, certe ben vive nella memoria di tutti: dell'eretica partigiana («Alma» Missakian), di «Zoya» (1938), di «Lilja Brik» (1945), alla limpida «Magistrina Vavka Vasilewskaya» (attrice Vera Mankovskaya) di «L'educazione dei sentimenti» (1947), per tacere di tutte le incantatissime figure di donne russe che, nel film nello stesso «Arco di ferro» (1942), insieme a Comincio («G. G. ecc.») hanno contribuito a darci l'immagine di un paese in lotta per la libertà.

Ma è un po' recente e modesto also sovietico, «Un trenta va in oriente», guadagnato dalla commedia di domenica, a cui, che vogliono soffermarci in quanto lo ritengono indicativo del grado di emancipazione raggiunto dalla donna nell'URSS: dalla donna di qualsivoglia condizione, che — per restare nell'ambito proletario — la protagonista di «Sim» (1948) Dranovskaya (attrice attrice) pur essendo un tecnico agrario, si fa ad un tratto passare per artista di varietà senza che il rispetto nei suoi confronti diminuisca. E nel chiamato cinema di questa donna «femminile» promossa, traspare una nuova concezione dell'antieroe, e dell'amore: dove i rapporti fra i sessi sono più franchi e immediati, liberi da morbosità o da ipocrisia di qualsiasi natura.

F. G.

Da →
"La Nuova Scintilla"
anno IX - N° 36

Do.
"La Nuova
Scintilla".
ANNO IX - N. 37
21. 8. 1952

Nel settore delle recenti programmazioni, nessuna novità particolarmente notevole da segnalare: più interessanti, anche se oggi discutibili, sono alcune ristampe di vecchi film d'anteguerra. Alla luce di nuove e rivoluzionarie esperienze come il realismo, non si trova più oggi, ad esempio, che il bandito italiano del 1937 di Julien Duvivier è un capolavoro, e a tutto quel determinato indirizzo militare, circostanziato dal cinema francese d'anteguerra si attribuisce validità artistica solo nei casi in cui i canoni del «genere». Sono pertanto a me difficili funzionalizzate nel senso di un antico percorso morale ed etico, del regista E. Leopoldo di Henrique e di Gari, ma non di Duvivier, specialmente del Duvivier (francese), dove la miseria, il «sobitudine», il fatalismo dei protagonisti, forse con complicità del regista, riangonciano elementi fine a se stessi.

Così il bandito della Casablanca banchi, scambi, e mense, e soprattutto, confermano i criteri del sopravvissutale Duvivier: un regista che, anche se in sua filmografia allora custode di un certo interesse (la bugia, «I Prigionieri del sogno», «Carri di baldi» ecc.) fu veramente artista una volta sola, e cioè in «Per carità» (1932) dove, invitato a una partecipazione esemplificativa senza alcuna corrente e un pessimismo di subito gusto.

Ci ha maggiormente divertito l'umorista Jergens e a tratti offuscato, dello scampagno Erast-Labitch in «Se avevi un milione» (di Irahd a Millions 1939) dove il regista sottourmericano, attorniato da altri sei registi (Crane, M. Leod, Roberto, Turgog, Seiter, Humberger), non solo da ben 17 sceneggiatori e da un folto gruppo di attori, attinge a suo modo la civiltà «standard», e lancia un appello a favore del «piccolo uomo» schiacciato dalla macchina del «trag». Criterebbe da ultimo il vizio-

«La nascita di un eroe» (1934-35) di Hal Young, tipico equivalente antitotalitario e retrivo su una pagina fondamentale della storia moderna, in quanto dimostra, che pur quanto riguarda la Rivoluzione Francese, certo cinema non vede più in la della Revoluzione Ocracy. Lo quale ha stimato in seguito di avere «dato al cinema il suo massimo e pre-feministico romanzo: una buona battantina di anni fa».

Guido Fink

Difesa dello spettatore

"Cavalcate, romane - Zappatori in costume - Ci sia detto, per favore, a che ora comincia il film

La parola « difesa », riferita a un produttore o a un direttore di film, può denotare un paro greve. Ma di fronte alla superficialità e leggerezza di certi nostri documentari, e di rifiuti di quasi tutti i nostri esercenti di sala cinematografiche, ben altro sono le parole che ci vorrebbero.

Stabilito questo, non si tratta che di fare una breve operazione aritmetica: di trovare cioè, quante sono le ore che rimangono ai lavoratori per dedicarsi a quell'attività culturale e intellettuale che ormai non è più come nel sottetto, esclusiva prerogativa di chi vive di rendita. Quante sono queste ore? Tutto andrebbe bene se a trascorrere il tempo si rincorre al ritmo quotidiano, non rimanendo che tre o quattro ore a meno che non si vogliano considerare anche la ore della notte. E in quel momento vuole impiegare parte del suo tempo libero a vedere un film di valore - e non c'è niente di più gratificante che il cinema, il quale oggi resta la più efficace forma di spettacolo, e quindi, se non è in mano a speculatori - è di cultura - è costituito se non ha la rara fortuna di capitare in sala all'interno dello spettacolo, ad abbandonarsi sul più bello o a scordarsi un interminabile ora di cortometraggi, non sono cordati - reclamizzati e non.

E' un'invasione, un dilagare mai riscontrato finora negli anni della cinematografia. Del cortometraggi reclamisti ci è molto non parlare: il nostro vocabolario si rivelerebbe insufficiente. I disegnatori di attualità possono rientrare nel novero dei reclamisti (La Sel-

Venerdì 11 luglio alle ore 21.45

al Cinema Estivo S. Giorgio
Nel quadro del Festival del Cinema Americano Democratico

L'Associazione Amia del Ci-
nema presenta:

"LA CITTÀ NUDA,"

di JULIES DESSIN

Un grande film alla scoperta di una grande metropoli.
La proiezione sarà preceduta da un'introduzione dell'autore cinematografico —

BRUNO BERELLINI
« Il blondo » di « Achting Banditi »

Guido Fink

Il cinema di Hollywood "di fronte, all'uragano

Per i produttori statunitensi la guerra in Corea è una "possibilità", per fare altri films e incassare nuovi dollari

Mentre per la gente comune una guerra è una guerra, per i produttori di Hollywood una guerra significa la possibilità di fare dei film che interesseranno il pubblico. Così, pochi giorni dopo lo scoppio del conflitto in Corea, l'Ufficio di Registrazione titoli della Associazione Cinematografica Americana aveva già ricevuto sei titoli per futuri film su questo soggetto: « Korea », « Remembra Korea », « Crisis in Korea » e « South Korea », « Formosa », « Indo China », e altri erano preannunciati. Questa notizia alle assai intonate e indicative, diffusa nel settembre 1950 da un ufficio stampa statunitense, protegge poi marziale le dimensioni di certi produttori che, lavorando avanzata, avevano dovuto distruggere il materiale immobile, perciò informati, rimaniamo che mentre il loro film si svolgeva in una foresta, in Corea non c'erano foreste; ed esponenti, infine, feroci decisio-

ne di non far uscire anacronismi topografici.

E' invece la stessa nota - e di arrivare a questo, afferma il momento. Di quello che rappresenta veramente la guerra in Corea nel traballante equilibrio internazionale, nella sua portata storica oltreché umana, il cinema hollywoodiano si dà un'occhia di buone bellamente ammettendolo anche con lodevole sincerità: si spiega così la

Da

La Nuova Scintilla,
Anno IX - N. 43

2 Oktobre - 1952

g. f.

film corano in un tempio buddista, per evitare anacronismi topografici.

E' invece la stessa nota - e di arrivare a questo, afferma il momento. Di quello che rappresenta veramente la guerra in Corea nel traballante equilibrio internazionale, nella sua portata storica oltreché umana, il cinema hollywoodiano si dà un'occhia di buone bellamente ammettendolo anche con lodevole sincerità: si spiega così la

Ma il desiderio di Fuller di accostarsi al vero volto della guerra, alla sua essenza più tragica e antierca, resta circoscritto a limiti ben precisi.

Ogni cinema cittadino annuncia « La valanga gialla » altro « colosso coreano » firmato da un mestiere, Joseph H. Lewis. E' poco probabile, che per non dire impossibile, che il film costituisca una buona sorpresa. L'importante è arrivare ai primi, e la Warner, uno dei « major studios » di Hollywood, non doveva rimanere indietro.

VACANZE COL GANGSTER FILM PER RAGAZZI

Il problema del cinema per ragazzi è stato variamente discusso sulle colonne delle riviste specializzate: ma i progettisti sono naufragati nell'incirca generale. E lo si è potuto constatare anche recentemente, dalla delusiva Mostra del film per ragazzi svoltasi in questi giorni a Venezia, dove belle opere furono presentate per giovani destinati a anche sollecitamente, film per ragazzi continuano ad essere considerati in Italia, ed erroneamente, le visioni dei vari « bambini prodigo » e « altre cose », le storie sempre più meccaniche dell'ormai esaurita fantasia di Walt Disney, mentre adatti a una mentalità infantile, e proprio perché costruiti non con esigenze di cassetta, ma sulla base di autentici principi pedagogici, risultanti i film prodotti da istituti specializzati di altre nazioni, come il « Children's Entertainment Film » britannico (da qualche tempo però chiuso), o lo Sojuzset film sovietico.

In questi film, di cui qualche esempio è stato anche da me (« L'Insignia del Gorilla » di M. Donatelli, o il commosso e subtilissimo « Biancheggiava una nera », di Liegowski), la storia narrativa, e così le tecniche e la narrazione in genere, sono semplici e piane, tenendo presente lo spettatore-ragazzo. Si intende in questo senso, dunque, la « facilità » di questo « Vacanze col gangster » (1952, film che si tepla al citato « Biancheggiava una nera ») e che costituisce, nonostante lo strano classificazione del C.C.C. (adulti con riserva), il primo serio tentativo italiano di film per ragazzi, non sembra sintomo di una mancanza di originalità, né la manica faccia e fischiettata» di Nasimbeni, lo « speaker » a volte superfu e in genere la sensibilità « infantile » dimostrata dal regista.

Il regista è Dino Risi, qui al suo esordio ma già noto come attore e spesso originale documentarista; e il suo debutto può considerarsi veramente promettente anche se, causa le manipolazioni e i molti tagli inflitti alla pellicola, non si sa bene da chi, né perché, certe intenzioni di Risi non si sono sufficientemente chiarite. Al termine della storia, che ha visto cinque ragazzi esattati dai lumetti impegnati a far erede re un innocente e alle prese poi con un vero gangster, non riuscirà chiara la scoperta, da parte dei ragazzi, che « nella vita non sono i gangster gli eroi, ma gli uomini comuni e semplici, quelli che lavorano »; e questo anche perché manca l'elemento positivo, di contrapposizione. Di fatto l'eroe innocente, nonostante l'umanissima interpretazione di Lamberto Maggiorelli, è poco più che una figura.

Guido Fink

Da "La Nuova Scintilla"
Anno IX
N. 31
10-7-1952

Anno IX
N. 39
14-8-1952

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

"Processo alla città" smaschera la vera camorra

Bella prova di Luigi Zampa. In "Una donna si ribella", l'ennesimo e slavato romanzo in crinoline - Sbiadito "Totò a colori", spreco di ferraniacolor - Tentativi spettacolari di "David e Betsabea"

Ienghi e Irene Galli.

Jesson, spiega quanto si descrive la paradossale inconsigenza dei regnanti dell'epoca (ma solo dell'epoca) nell'organizzare guerre coridette ed oboe.

A. Henry King, regista di "David e Betsabea". « David and Bathsheba » (1951) vi dà allo invece di aver impostato il suo « biblico colosso » in senso non tanto spettacolare e pacchiano quanto psicologico se non addirittura mistico: il che comunque rappresenta in questa maldestra, cartapestata e tecnicolaria rivisazione degli amori più o meno legici del biblico re, niente altro che un tentativo.

Guido Fink

In "Ulva Zapala," lotta l'eroico Messico

Ella Kazan è uno dei registi « belli » di Hollywood, non giorno, ad esempio, c'è appena un regista contro l'odio di razza (« Barabbas Invisible », « Pink, la nigra bianca »), e certo immagini non conformi di una America minore (« Comeering », « Un albero cresce a Brooklyn »).

Nel tutto rispetto, come del resto i suoi precedenti film, di quei molti più impegnativi e interessanti, c'è « Viva Zapata! » (1952), dove il regista, valdoso, di Pinchon o di Steinbeck quasi modello narrativo, ha portato sullo schermo la figura di un grande ciclone ziccano messicano: Emiliano Zapata, che negli anni della dittatura di Porfirio Díaz seppé levare a difensore del « pueblito », combatendo per ridare loro i mezzi di vita « un'autentica dignità umana ». Libertà non a parole ma libertà che significa volti felici dei bambini, e il gergo del focolore, e il blando ringhioso dei campi di ma.

La figura di Zapata, grazie anche all'attenta interpretazione di Marlon Brando, risulta nel film con chiarezza e con analoga coraggiosa «vivida» viene dato rilievo da Kazan al coro aereo e pauroso del ponente, sullo sfondo di un Messico suggestivo che si raffigura come rigido il figlio, da quando di Orson e Rivers all'Estate dell'Incontro e « Viva Mexico » (1933). Purtroppo la seconda parte del film, quella che vede Zapata rimanere al di fuori del fronte si è privata del potere conquistato, e per questo manca da empatia e convinzione, risente di numerose malfunzioni, e di una poca ambiguità: certi episodi di importanza storica sono evitati con «vivida frettolosità», su alcuni personaggi chiave il regista sembra non voler preferire un giudizio definitivo. Si tratta di scrupoli comprensibili, se si pensa che Kazan era allora sotto inchiesta per le connivenze antiamericane; ma che comunque impedirono a « Viva Zapata! », unitamente a «exiliati lasti nello stesso Kazan, di portarsi in un livello di maggiore validità.

Guido Fink

De
La Nuova Scintilla

Anno IX - N. 41

18 Settembre 1952

Anno IX - N. 44

9 Ottobre 1952

CINEMA - CINEMA - CINEMA

SUPERATA DAI COSACCHI la sciocca «cortina»

In un film ricco di gaiezza le più belle danze del Kuban - Una "Operazione Cicero" piena di limiti - Le banali risorse tecniche di "Sensualità" invano mascherate dalla Bibbia

E' noto che per le barriere politiche che dividono l'Europa - e che proprio nel campo culturale appaiono quanto mai assurde e paralizzanti - gli spettatori occidentali devono accontentarsi, se vogliono seguire i progressi della cinematografia nell'URSS, di quelle pochissime pellicole che riescono fortunatamente a varcare i confini; e spesso si tratta di pellicole ben lontane dal fornire un quadro completo dei valori e della finalità che la cinematografia sovietica persegue.

E' il caso di "I cosacchi del Kuban" ("Kubanskie Kazyki", 1950), di Ivan Pirjev: film di produzione minore, commerciale forse anche, ma ameno e gaio senza essere superficiale. Al contrario, anche in questa allegra commedia musicale si possono trovare le tracce dei nuovi ideali e della nuova psicologia del popolo russo: particolarmente il concetto della emulazione, e, sia pure in secondo piano, la nuova concezione dei rapporti amorosi.

Vitalità e interessi umani che trovano una forma adeguata in alcuni punti del film soprattutto all'inizio, veramente bello il resto è a tratti prolissi, non sempre soddisfacente dal punto di vista della felicità narrativa e della recitazione; ma i difetti di fattura e di mestiere vengono d'altronde riscattati dallo impiego pittoricamente smagliante del colore.

E rimasto deluso, invece, chi si attendeva grandi cose dal regista americano Joseph L. Mankiewicz e dal suo "Operazione Cicero" ("Five Fingers", 1952). Erroneamente classificato come "opera mi-

il regista non fa che esporre abilmente il suo ben congegnato intrigo, senza che i personaggi (spie internazionali, di parte sia alleata sia naziista) vengano definiti criticamente.

Da un siffatto piano di merito non si sono distaccati gli altri film della settimana. Non molto di nuovo ha detto George Sherman, anche se nel suo "Western" "Ko-eiss l'eroe indiano" ("The Battle at the Apache Pass", 1952), gli indiani vengono in parte riabilitati. Ha divertito nei limiti di una modestissima commedia, la recitazione di Fernandel in "Parrucchiere per signora" ("Coiffeur pour dames", 1952): una recitazione libera dai "peccati di presunzione" che appesantivano il "Don Camillo". Ha fatto sorridere, ma per altri motivi, la retorica del film "coreano" "La valanga giallina", di J. H. Lewis; e ha otremodo irritato il vuoto barocchismo di "La donna che inventò l'amore" (1952), di Cerio: film che ci riporta, dopo anni di liberazione, agli isterici languori di conti e contesse nell'aria sofisticata dei salotti 1910, mentre fuori il popolo inneggia al Re e alla "Libia" italiana, cantando "Tripoli, bei suoi d'amore".

Un discorso a parte richiederebbe la presenza sui nostri schermi di "Sensualità" (1952): in questo film, dove la discreta tecnica del regista Fracassi e la perizia dell'operatore Toniti non riescono a vincere la banalità di un soggetto fumettistico, che pur reca, tra le varie firme, il nome di uno scrittore famoso, sono abbondantemente oltrepassati i limiti della decenza; pure, la nostra censura - quella censura che ostacola i liberi scambi con l'estero e imbaglia anche il nostro cinema, «sconsigliando», ad esempio, a Lattuada di girare "La Romana" e a Lizzani di fare il film sull'alluvione - non ha creduto suo dovere intervenire. Forse perché, a chiusura delle varie esibizioni delle gambe (e del resto) della Rossi-Drago, il film ricorre alla Bibbia e ai Salmi per salvare la faccia? Che malinconia.

Guido Fink

Da
"La Nuova
Scintilla"
Anno IX

N. 45
16
Ottobre
1952

Un valido contributo al Cinema realista

"IL CAPPOTTO", di Lattuada protesta del timido travet

Con "Il Cappotto" (1952) Alberto Lattuada dà un nuovo e importante contributo al cinema realistico italiano: quella sana e coraggiosa corrente alla quale vanno indubbiamente ascrritte tutte quelle opere - basti citare il Visconti di "La terra trema" e "Bellissima", e il De Sica di "Sciuscià" e "Ladri di biciclette", cui si può aggiungere il Rossellini di "Païsa" - in virtù delle quali la cinematografia italiana del dopoguerra può aspirare ad iscriversi nella storia dell'arte. E se "Il cappotto" al piano artistico di tali opere risulta inferiore, il film costituisce nondimeno un significativo esempio di quella conoscenza di noi stessi e dei nostri problemi che il realismo ha pregiudicato e propugnato: e costituisce in certo senso il capolavoro di Lattuada.

Regista colto e sensibile, Alberto Lattuada non aveva dato finora al nostro cinema opere veramente riuscite, ad eccezione del singolare "Luci del varietà", diretto in collaborazione con

Fellini, ma i suoi errori e le sue ambiguità, che derivano in parte da reminiscenze dannunziane ed estetizzanti, in parte da una concezione troppo accademica di neorealismo, recavano pur sempre il segno di una personalità inconsueta: ora, nel bellissimo racconto di Gogol "Il mantello" (1835), Lattuada ha trovato lo spunto per chiarire la sua posizione morale e ideologica, piuttosto difficile a leggersi, se non inesistente, in opere pur impegnative come "Senza pietà" e "Il mulino del Po", e limitata, nello stesso, ottimo "Luci del varietà", a una partecipazione sentimentale.

Non a caso il tempo e il luogo dell'azione, che nel racconto dello scrittore russo erano il 1830 a Pietroburgo, sono stati trasformati nel 1950 e in una città italiana (Pavia): come lo stesso Lattuada ha osservato, «i valori della storia raccontata da Gogol sono validi in qualunque parte del mondo e in qualunque tempo. Il contrasto fra il personaggio considerosole, simbolo della tirannia burocratica, • il

meschino e candido copista, è di un realismo che esce dalla contingenza e muove i sentimenti della società di tutti i tempi».

Nel passaggio dal gogolian Akaki Akakićevic al Carmine De Carmine del film, lo spirito, la essenza della novella russa non vengono traditi, ma semmai ampliati e spiegati con l'aggiunta di nuovi personaggi (il segretario generale) e con il rafforzamento di altri (il sarto, il personaggio considerevole e l'ammirante di quest'ultimo), oltre che con l'introduzione di situazioni nuove non tutte, perlomeno, ben controllate dal regista: a tratti effettivamente l'opera eccede in funambolismi di preta marca zavattiniana, ma gli umori di Zavattini non sono poi estranei al fantasioso realismo di Gogol. Il film trova inoltre un interprete perfetto in Renato Rascel, così spesso avvilito in ruoli pseudo comici: umano e dimesso, umile e candido come un Chariot minore.

Guido Fink

Da "La Nuova Scintilla. Anno IX. N. 47
30.10.52

Da "La Nuova Scintilla" - Anno IX - N° 48

13 - 11 - 1952

Sbiadite "Camicie Rosse," rettorica da mestieranti

Un episodio di storia nazionale sta alla base di «Camicie rosse» (1951-52): il tragico viaggio di Garibaldi, alla testa di 4000 uomini, dopo il crollo della Repubblica Romana del 1848, verso quella Venezia dove ancora si combatteva per la libertà. Preclusa la via a una rievocazione di valore artistico e ben attuale (ed è quanto avrebbe saputo darci Visconti se, come un tempo annunciato, la regia fosse stata affidata a lui), era lecito attendersi dai nuovi realizzatori, il mestierante Alessandrini e il giovane Rosi, una attenta ricostruzione dell'episodio, nel quadro di una rigorosa visuale storica. Ma non è così: il film è convenzionale e gonfio di retorica, per tre quarti affidato a una suggestione esclusivamente spettacolare. Alessandrini e Rosi, e prima ancora gli sceneggiatori, cedono inoltre al malvagio di raccontare la storia per sommi capi, trascurandone i fattori sociali e riducendola al conflitto di alcuni personaggi famosi che peraltro rimangono psicologicamente e storicamente svuotati: inesistente è, ad esempio, la figura di Anita, malamente resa da una spasata Anna Magnani; e parimenti inesistente è nel film Garibaldi (Raf Vallone), anche se fisicamente riuscito.

Nel complesso un'opera più che brutta, mancata; dove la visuale storica è vecchia e superata, e che perfino il fascismo avrebbe lasciato passare.

G. F.

Da "La Nuova Scintilla,"
Anno IX. N. 48

6 - 11 - 52 ↑

Da "Gazzetta Padana,"
Novembre '52 →

PRIME AL CINEMA

Rancho notorious di FRITZ LANG

In questo rancho «notorious», cioè malamato, vive e prospera, ai margini della società, una singolare repubblica di delinquenti incalliti — vecchi «gunmen» e «desperados» d'ogni paese — di cui tipica rappresentante è Ambra Mc Kee, la padrona del rancho, una cantante che ha conosciuto tempi migliori. Il fatto che questo macabro personaggio sia affidato a Marlene Dietrich, attrice ancora prima di essere tale fu il simbolo di tutta un'epoca e di tutta una cultura oggi tramontata, non è certamente senza significato: la figura di Ambra, e con essa il film, potrebbe assumere un inconsueto valore retrospettivo, quasi un «viale del tramonto» del «western»; e al film di Wilder riportano in modo inequivocabile non poche sequenze, specie quella in cui il giovane che ha finito di amare Ambra lo sponga a guardarsi intorno, a capire finalmente di essere ormai fuori tempo, pallida larva nell'artificioso museo del ranch.

Ma il personaggio di Ambra, e così quello di Frank, il fuorilegge che tutto sacrifica perché la donna possa continuare ad illudersi, rimangono appena sfornetti, non compresi, letteralmente non «visti» dal regista: un Fritz Lang ben lontano dal vigore creativo che lo consacrò, in altri tempi, uno dei più interessanti registi europei.

Per il Lang di «M» — quegli stacchi, quel montaggio a singhizzo nella scena dell'assassinio di Beity — e per la Marlene di «Angelo Azzurro» — certi sguardi, certe pose durante le canzoni — non avremmo potuto davvero immaginare un viale del tramonto più squallido: sostenuto, però da una inegabile coscienza della propria involuzione, da una specie di iconoclastia nei riguardi di sé stessi. E questo costituisce l'unica nota interessante di «Rancho notorious», film che, nonostante una sceneggiatura da «giallo» e qualche soluzione formale, non si salverà certo in sede di spettacolo, causa anche l'assoluta imprecisione di Lang all'elemento core.

FF

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Le "Tre storie proibite," di Genina fioretto conformistico di falsa umanità

La rivista "Cinema," e l'epurazione delle firme. La "nuova serie," di Hollywood - Un Western che ha ignorato le facili parodie

La posizione di Augusto Genina, in questi ultimi anni del nostro cinema, si è evidentemente orientata — come del resto negli anni del fascismo — verso il conformismo più mediocre. Come il suo pur raggardavole «Cielo sulla palude» (1949) voleva essere un contraltare di «La Terra trema» (1948), così ora «Tre storie proibite» (1952) vorrebbe esserlo di «Roma ore 11» (1951), con questa differenza: mentre dal film di Visconti Genina aveva ripreso lo stile la «formula», senza peraltro comprenderne lo spirito, ora da De Santis Genina non riprende che lo spunto narrativo, rovesciandone in partenza i significati.

Il crollo di via Savoia — la «scala delle dattilografe» — non è qui approfonditò sul piano sociale e morale, a Genina non interessano le «vere» storie delle ragazze (per quanto dolorosi, i drammì di queste ragazze erano, come dire, già visti, conosciuti), egli afferma, ma tende al dramma singolo, al dramma «eccezionale»: e Renata, Annamaria e Gianna rappresentano infatti le eccezioni, le storie «proibite», morbose, spettacolarmente più eccitanti. Partendo da una visuale così ristretta, Genina accentua tali elementi di facile curiosità scandalistica, infarcendo le tre storie «proibite» di violenze, traumi, complessi, droghe, inversioni; fino a sbirciare in una specie di selezione sessuale certe reminiscenze di Proust o Maupassant; fino a perdere di vista lo stesso spunto, nella sua inequivocabilità: il crollo delle scale. «Personaggi ed avvenimenti del film sono puramen-

te immaginari»: e infatti la terza ragazza, Gianna (la brava Rossi Drago) scende per caso le scale dove troverà la morte; non cerca lavoro, nessun legame ha con il crollo dell'edificio che pur ci viene mostrato in una sequenza apocalittica, ma di scarso effetto, proprio perché inutile e fine a se stessa, come il resto del film.

Film questo «Tre storie proibite» (e come «Altri tempi» di Blasetti, superficiale rievocazione ottocentesca storicamente e culturalmente sbagliata, di cui la mancanza di spazio ci ha impedito un esame approfondito) denunciano con evidenza, sia pure nel loro diverso ambito, la inevitabile mediocrità che attende, prima o poi, gran parte di chi rimanga sordo ai significati artisticamente rivoluzionari del realismo. Mentre il conformismo minaccia in tal modo il cinema italiano (e non solo il cinema, ma anche la letteratura cinematografica: sintomi, in proposito l'allontanamento dalla rivista «Cinema» di una voce come quella di Guido Aristarco, che aveva saputo far progredire la rivista stessa, e con questa la cultura cinematografica in generale) da Hollywood continuano a giungere films di serie, tecnicamente perfetti, ma ben di radio ricchi di vitalità e di interessi umani: ultimamente solo «Un uomo traquillo» («The quiet man», 1951-52), e «Mezzogiorno di fuoco» («High noon», 1952).

Il primo ci riporta al tipico mondo sentimentale di un vecchio regista — John Ford — che, dopo aver rinnegato in un certo senso le sue espe-

rienze più importanti («Il traditore», «Ombre rosse», «Fuoco») si limita a velare il suo romanticismo di tonalità accontenente commosse e ironiche: in tal senso questo suo affettuoso «omaggio all'Irlanda», di per sé discutibile (come è discutibile, seppure non privo di fascino, il mito del «ritorno alla natura» che lo anima) acquista un significato di limitata risonanza, ma sentimentalmente accettabile: e così il colore tenuto su toni pastello, e la recitazione stilizzata, forse un po' troppo volutamente, di Wayne, di Fitzgerald, della O'Hara, ecc.

Con «Mezzogiorno» di fuoco, invece, Fred Zinnemann, già coraggioso autore di alcuni significativi e sottovalutati film pacifisti, viene confinato nella innocua atmosfera di un «western». Puntando su ottimi collaboratori (in particolare il prodigioso musicista Tolomkin), Zinnemann, ha sfruttato abilissimamente tutte le possibilità formali del soggetto, ma a questo non si è limitato, tentando, invece, una indagine critica sulla vera civiltà del vecchio West americano; e l'indagine lo porta a una conclusione negativa.

La Hadleyville di Zinnemann, è una, vera giungla dove non c'è traccia di una solidarietà umana: e non a caso il protagonista la abbandona, non senza però avere sharagiatato gli «out-laws», e riconquistata la moglie in una sequenza di prammatica per film del genere e a cui «Mezzogiorno di fuoco» non ha il coraggio di rinunciare.

Guido Fink

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Occasioni perdute del nostro cinema

Tra il grigiore delle proiezioni della settimana un po' di luce da "L'angelo azzurro", di Von Sternberg, dramma della Germania prehitleriana

In questi ultimi giorni sono stati esposti alcuni film italiani, ma nessuno autenticamente riuscito: tut'al più qualche bella occasione perduta. Tali appunto vanno considerati: «Toto e il re di Roma» (1952), brutto film di Steno e Monicelli, che pure furono autori di un non volgare «Guardie e ladri» ('51) sbagliato in un approssimativo intruglio pseudo comico e indirizzato a un qualunque rivisitatore gli spunti psicologico sociali del testo d'origine (Cecov), e il pur non sgradevole «La tratta delle bianche» (1952) di Comencini: è chiaro che un siffatto argomento è stato suggerito a Comencini da intenzioni critiche, ma è ancora più evidente che, nonostante qualche efficace seppur forzata illuminazione polemica nelle sequenze centrali, tali intenzioni vengono in buona parte tradite, sacrificate alla più facile effettistica.

Su un soggetto ricco di spunti felici (Zavattini) si basa anche il discreto «Cinque poveri in automobile» (1952), di Mattozzi: ma anche qui era necessario andare più a fondo, mantenere tutto il film al livello distinguibile degli episodi agiti dal De Filippo (un umanissimo Eduardo e un'intensa Titina), e non ridursi, come invece avviene negli episodi di Chiarì e di Fabrizi, a seguire il «cliché»

della commedia brillante senza poi possederne le qualità di ritmo e di racconto. Doti queste che non mancano certo a «Moglie per una notte» (1952), con cui un regista un tempo significativo e oggi superato, Mario Camerini, ci offre un'inglese e superficiale riduzione di una commedia della Bonacossi («L'ora della fantasia»), già nota al pubblico ferrarese nell'ottima esecuzione del «Carrozzone» di Piccoli).

Ben altro interesse ha offerto la proiezione, organizzata dal Circolo di Cultura Cinematografica, di «L'angelo azzurro» («Der blonde Engel») (1929-'30): film a carattere formalista, legato in parte a un gusto espressionistico, ma certo il più significativo

Da
"La nuova
Scintilla"
A uno IX
N. 51
Nov. 52

Guido Fink

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Il "Commissario Viaggiatore," vittima di una società

I sogni e le fantastiche illusioni di Willy nemico della realtà - I "doni," di una educazione sbagliata - Suicida per ventimila dollari

Tecnicamente la cosa più sbagliata di Arthur Miller, la «Tragedia moderna», «Morte di un commesso viaggiatore» (Death of a salesman), rappresenta inoltre l'opera più matura di questo giovane autore drammatico newyorkese, certo uno dei migliori viventi; un uomo che è passato, superandola, per un'esperienza romantica, ed è pervenuto in seguito, formandosela con significative opere minori quali «Erano tutti miei figli» e «Il gatto parlante che incontrò un vero uomo», a una coscienza critica di lucida e spietata obiettività.

Il commesso viaggiatore, Willy Loman, uomo finito «che ha

soggiato tutta la vita per farsi gettare nel cestino come gli altri», è infatti presentato come vittima di una società meccanizzata: «Un uomo non è un frutto! Non puoi gettarlo via dopo avermi spremuto!» Spremuto e gettato via, Willy realisce con sogni, illusioni fantastiche e improbabili col rifiuto ostinato di considerare la realtà: ma tutto questo finirà per rovinarlo del tutto. «Io non valgo una cicca, neanche tu, papà», gli guida, infatti, il figlio Biff, rovinato appunto dall'educazione sbagliata del padre, e da questa istigato a sopravvalutarsi, a non piegarsi, a conquistare il mondo: «Per amor di

Dio, perché non prendi quei sogni malefici e non li bruci prima che succeda qualcosa?»

E non a caso Miller pone in apertura al dramma una frase di Ibsen («L'anatra selvatica»): «Eccolo là, con lo sa mente credula, infantile, immerso nell'inganno fino al collo; senza supporre che quella che chiama la sua casa sia costruita sulla bugia». Riconoscendo dunque il fallimento di tutto un sistema, che poi è fallimento di tutta una mentalità, Miller pone il rimedio in un credo realistico, nella forza di riconoscere il proprio errore, e di ricominciare: al di fuori di questo non si trova salvezza; e non la trova Willy, che si uccide per i ventimila dollari dell'assicurazione.

Primo merito di questa riduzione cinematografica è di non avere addolcito l'anabconformismo del testo; e di questo va ringraziato Stanley Kramer, il produttore indipendente che non ha mai realizzato un film commerciale. Coraggioso e sincero, il film, attraverso la regia di un Laslo Benedek sprovvisto di capacità artistiche ma dotato di una non comune chiarezza di vedere, trova difatti un suo clima formale adeguato.

Centrando il film sulla figura di Willy Loman oggettivizzando nettamente i frequenti ricordi e allucinazioni, Benedek diminuisce peraltro la coralità dell'opera e non mette nel dovuto rilievo un aspetto fondamentale di essa, quello che per il Guerreri ne costituisce addirittura il nocciolo: «la confessione del fallimento di tutta una generazione: i favoriti dagli dei, i vigorosi atleti educati nei campi sportivi, supernutriti e «over-confident», educati a conquistare il mondo: il quale crolla su di essi come un «Walhalla piccolo Borghese».



Foto malvivo da ricercarsi nel

Guerra e miseria le cause di "Siamo tutti assassini,"

Il più significativo film dopo "Il cappotto." - Spietata polemica di un avvocato-regista - Jean Vigo al Circolo di Cultura cinematografica

Nonostante la crisi che da anni travaglia il cinema francese, non di rado da esso provengono opere di valore, com'è il caso di «Siamo tutti assassini» (*"Nous sommes tous des assassins"*, 1932) di André Cayatte: film di non poча importanza e con «Il cappotto», il più significativo presentato in questo inizio di stagione. Ex-avvocato, Cayatte ha continuato con questo film la «trilogia giudiziaria» da lui iniziata con «Giustizia è fatta» (1930) e che dovrebbe concludersi, se la censura lo permetterà alfine, con un film dedicato all'affare Seznec: una trilogia, dunque, volta a denunciare le incongruenze e i residui mediocri della procedura penale francese, e non soltanto francese.

Qui il tema è una crociata contro la pena di morte: rimedio, secondo Cayatte, peggiore del male, e a cui andrebbe sostituita una concreta opera preventiva o — ancora prima — un fondamentale rinnovamento della società, che rendesse meno frequenti condizioni come quelle che hanno spinto i protagonisti ad uccidere. La guerra, ad esempio, è la vera causa degli omicidi di Le Guen; e la miseria ha spinto l'operaio Bouchet all'infanticidio. Rispetto a «Giustizia è fatta», film abile ma evasivo, e quindi sopravvalutato, «Siamo tutti assassini» appare ben più approfondata: il nobile

e difficile assunto non viene sviluppato con deviazioni «psicologiche» più o meno felici, ma è costantemente alimentato da una carica di spietata polemica, affidata a una realizzazione di inconsueta forza patetica. E' peraltro in queste soluzioni, che pogliono su una comunicativa fisica più che razionale, che constano i limiti del film: e non nel fatto che «Cayatte sia più avvocato che regista», o magari che l'opera sia «poco cinematografica»: si vedano, al contrario, la perfetta coordinazione sintattica delle sequenze e, nelle scene-chia-

ve, le deformazioni sonore — voci e rumori ampliati — che sostituiscono efficacemente il commento musicale.
Le ultime mattinate del Circolo di Cultura Cinematografica sono state dedicate all'opera di Jean Vigo, il singolare regista che nella sua breve attività — diede, fra il '29 e il '34, due cortometraggi e due lungometraggi — influenzò, e poco poco, il miglior cinema francese del primo decennio del sonoro. Figlio dell'anarchico Almereyda, ucciso in carcere, ed anarchico egli stesso, Vigo trasfusa nei suoi film il senso d'amarezza e di disperazione di cui fu certamente preda: violentissima satira sociale, in quel breve e scattante «A propos de Nice» (1929) che contrappone la Nizza dei miserabili alla Nizza dei turisti oziosi; ricordo non meno violentemente sentito delle costrizioni subite in un «collège» in «Zéro de conduite» (1933), film aspro e polemico, denso di umori satirici e di punzecchi cattiveria. Storicamente giustificabile, tale intonazione risulta placata nel miracoloso «L'Albatros» (1934), opera umana e calorosa, tutta pervasa da un particolare concetto dell'amore inteso come riscatto da un mondo che gli appariva «narcotistico e crudele».

Il brigante di Tacca del lupo.

Regia: Pietro Germi; interpreti: Amedeo Nazzari, Fausto Tozzi, Cosetta Greco, Saro Urzì. Una specie di «western» risorgimentale; un episodio della lotta contro il brigantaggio nel Meridione, e — forse — una delle prove più impegnative del regista del «Cammino della speranza».

Da

"La Nuova

Scintilla

Anno IX

N. 53

27 - Novembre

1952

Tale motivo, da ricercarsi nel personaggio di Biff, non è facilmente rinvenibile nel film: per definire Biff e la sua crisi, Benedek insiste invece su quello che era stato l'unico errore di Miller: il freudiano episodio di Boston, dove il figlio sorprende il padre con un amante.

Il film di Benedek va comunque accettato e meditato, proprio nel senso in cui lo presenta il regista stesso («Noi abbiamo preso una grande commedia, ci siamo accostati a essa con rispetto e con amore, e siamo convinti d'averne ricavato un film sincero e onesto»): intendendo con quel «noi» sé stesso e Kramer, il riduttore Roberts e l'operatore Planer, il musicista North e gli attori tutti.

Bravissimi infatti, anche se non «divi», sono Mc Carthy e la Dunne, Cameron Mitchell e Howard Smith: e soprattutto lo impegnatissimo Fredric March (Willy), meritatamente premiato a Venezia.

Un premio a Venezia, ma immeritato, ha ottenuto un altro film americano, «Telefonata a tre mogli» (*"Phone call from a stranger"*, 1952): artificiose e convenzionale, degno tutt'al più di una mostra mercato, questo film di Negulesco punta esclusivamente su una sceneggiatura abilmente congegnata e su una recitazione affilata e disinvolta (Shelly Winters, Gary Merrill, Michael Rennie, Keenan Wynn ecc.); c'è anche la grande Davis, ma in una partincolla, e non certo strabiliante).

Sempre di Negulesco, un mestierante che tuttavia prometteva di meglio, abbiamo visto questa settimana un mediocre polpettone (*"La rivolta di Haiti"*): e di Henry Hathaway un «Corriere diplomatico» (*"Diplomatic courier"*, 1952: improbabile giallo di sapore antisovietico) che conferma la vera natura del sopravvalutato autore di «Quattordicesima ora»: cioè la mediocrità. Lewis Milestone ha infine diretto, ma non certo come avrebbe voluto, un'ennesima edizione de «I miserabili». V

Guido Fink

Da "La Nuova

Anno IX

4 Dicembre

Scintilla

N. 54

1952

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Molti banditi e pochi uomini fra rigidi e maneschi poliziotti

"Il brigante di Tacca del Lupo," e "Pietà per i giusti," discutibili prove di Germi e Wyler - Una "Carabina Williams," che nasconde invano la propria origine

Le ultime prove di William Wyler e di Ettore Germi — «Pietà per i giusti» («Detective story», 1951-52), e il brigante di Tacca del Lupo» (1952) — affrontano entrambi il tema dei rapporti fra uomini e leggi: in un'epoca di ambigui diversi ma con risultati egualmente discutibili. William Wyler è un regista della «scuola guarda» che rimane ancora tra più interessati d'oltreocceano, al cinema. «Stromboli, volpi e...» (1941), e altri minori, ma anche ricchi di interessi psicologici e sociali. Questo «Pietà per i giusti» non convince però che in parola: non più, comunque, del esemplare lavoro teatrale di Kingsley da cui è tratto. Kingsley ha avuto il merito di non imbastardire criticamente la crisi dei protagonisti — un pericoloso manesco e rigido — anche praticamente di non glorificare nempiere e nel tentativo di portare alla luce il messaggio di umanità e misericordia commedendo allo stesso tempo ironie e ironie, senza invecchiare. Wyler non va oltre una retorica comune, quella concreta ed esplosiva.

È rimango molto degli eredi della «scuola guarda» di Kingsley. L'analoga natura di Germi e Tacca del Lupo, esemplificata nel «gangster», apollitico (nel film, Joseph Wiseman) e la ladra un po' osé (Les Grange, premiata a Cannes); e rimango il brutto finale, che soffia nelle

ultime trame dell'erosismo genetico risolvere gran che. Anche una volta, persino Wyler — da un angolo di baviera (e non soltanto formale) — ha avuto la mano felice nella direzione degli attori al centro dei quali sta il sempre efficace Kirk Douglas.

Il racconto di Bacchelli «Il brigante di Tacca del Lupo» (il luglio di Tacca del Lupo) — è servito a Germi come spunto per il suo ultimo film, seguito di questo. Risparmiamo la difficile lotta dell'eroe picciotto per strappare alla scuderia omerta per il brigandaggio di cui sono alleati i classi popolari meridionali. La questione più numerosa di marginale interesse storico, ma al contrario avrebbe potuto fornire un quadro realistico e originale di quei problemi dell'antiecclesiastico manesco e rigido — anche praticamente di non glorificare nempiere e nel tentativo di portare alla luce il messaggio di umanità e misericordia — commedendo allo stesso «1860» (1933) di Basiletti.

Strutturalmente «Il brigante di Tacca del Lupo» è un buon film, ricco di segnali credibili, ed efficaci; ma la implicazione sociali rimangono inferte da Germi, in modo molto esteriori (ma prettamente). È pretesto a un'avventura di stile romanzesco e di superficiale imitazione, e non di buona e non di buona. E difatti il film ci giunge proceduto da un'ottima formula, che tutta una critica fermata ha invece emodamente ignorato.

Guido Fink

Film da vedere

La Regino d'Africa

Regia: John Huston. Sceneggiatura: James Agee e John Huston, dal romanzo «African Queen» di C.S. Forester. Techniciani: Interpreti:

Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley. Produzione: Horizon. 1951-52 (film anglo-americano). Questo film si raccomanda esenzialmente per la firma del suo autore, John Huston, un giovane regista che si è affermato rapidamente tra le personalità più coraggiose e impegnate di Hollywood, e se il soggetto — un avventuroso racconto africano — non è staccato dall'altezza della possibilità dell'autore, e può sempre ledere attendersi da quest'ultimo qualche sfida di buona e non di buona. E difatti il film ci giunge proceduto da un'ottima formula,

— e di buona — tranne che in alcuni modi degli eredi della «scuola guarda» di Kingsley, e poi, soprattutto, come il «gangster», apollitico (nel film, Joseph Wiseman) e la ladra un po' osé (Les Grange, premiata a Cannes); e rimango il brutto finale, che soffia nelle

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

Da Martedì all'Apollino



Calvero, l'eroe dell'ultimo capolavoro di Chaplin, l'attore «che non riesce più a far ridere», protagonista di «Limelight» («Luci della ribalta»).

Una "regina d'Africa," senza falso esotismo

Il miglior film appreso in settimana e senza dubbio «La regina d'Africa» («African Queen», 1952), tratto dal romanzo di C.S. Forester e diretto da John Huston: il più sdraiato, e più coraggioso fra i registi di recente ammirati in America.

Lontano in questo film dai suoi interessi prevalenti, Huston ha avuto il merito di sottoporre la mediocre materna esotico-patriottica offerta dal romanzo di Forester ad una interpretazione ironica e divulgativa, che supera peraltro i limiti del «divertimento». Strutturalmente fedele al racconto dello scrittore, il regista si disinteressa molto di tale racconto, ed anche delle conseguenze storiche e politiche del continuo travaglio africano: «Non mi interessa lo sfondo, mi serve solo il personaggio», dichiarò lo stesso Huston all'operatore, Jack Cardiff: a questo titolo, ritenuto un «magro del colore» e «orribile che tra le sue

fatiche si contano un «Narciso nero», un «Scarpetta rosso», un «Pandora»), ha zittito la sua vicenda per centrare invece l'obiettivo sul personaggio, sul suo problema, anzi, sulla vita di Calvero, l'eroe dell'ultimo capolavoro di Chaplin, l'attore «che non riesce più a far ridere», protagonista di «Luci della ribalta».

Guido Fink

STENTATA APOLOGIA D'INVASIONI con una "carica," di bolsa retorica

E' giunto Chaplin con "Luci della Ribalta," a rischiare il cielo della nostra umanità

Mentre si attendono l'ultima prova di Chaplin, «Luci della Ribalta» («Limelight», 1952), è stato interrotto uno dei registi ormai facenti parte della storia del cinema — «Le belle donne della notte» («Clair», «La carrozza d'oro» («Renzi»), «Europa '31» («Rossellini») — le ultime settimane non ci hanno portato che delusioni: e delusioni offerte proprio dal nostro cinema: i film americani che abbiamo visto — dai superficialissimi gialli-rosa «Lettere amatoriali» («Cousin, forza!»), a «1950» di The Gravenstein, a «L'uomo profondo» («Winter meeting»), a «Piccolo, discutibile» cornice di Bretaigne Windust per una splendida Davis — non si sono infatti distaccati dal consueto piano di facile mestiere e di facile smacco.

Quanto rattrista è invece vedere un Germi ormai finito far luce sui doppi sensi di una commedia «piccante» («La presidente», di Hernequin e Weber), nonché sugli ammessi e consentiti di cui «maggiori» («Salvo Pannini»).

Ha detto anche su un piano di mestiere Alessandro Blasetti, con il roboante e familiare «La fiammata» (1952). Blasetti afferma di essersi rivolto a questo polveroso «pazzo forte» del teatro borghese (autore Kistermackes) per dimostrare che «il cinema è anzitutto spettacolo». Sarà una non è comunque c'è spettacolo e spettacolo; questo, ad es-

empio, è soltanto uno spettacolo avvincente, dove naufragano, con la regia del Blasetti, tutti i tori del suo molti collaboratori. Su Blasetti, regista-concertante e discontinuo quant'altri mai, con tutti i suoi errori e i suoi entusiasmi militanti e contrastanti — io si potrebbe definire — mutatis mutandis, e una specie di Vincenzo Monti del '900 — siamo però costretti a una revisione critica, approfondata: ed è quando tenteremo.

Dopo le delusioni di Germi e Blasetti, un temo centina di sogni spaventosamente militaristi, lo ha offerto Franco e De Robertis con «Carica eroica» (1952). Il difetto più evidente del film del comandante-regista, oltre a quelli di mestiere (e qui ve ne sono più dei consentiti: frammentarietà retorica, scadimenti di stile), è che la storia di questi dei soldati viene esposta, ma senza alcun accento critico alle cause vere o suppose della guerra, la quale, in genere, è ben lungi dall'essere condannata. Volendo narrare un episodio dell'avanzata fascista in Russia (la carica di cavalleria di Izbushensky), indipendentemente dalla realtà storica, ma soltanto come operazione militare, e De Robertis accosta come giusta, puramente non discute l'invasione nazifascista dell'URSS; vero è che le prime a riflettere sono le donne russe che (nel film non fanno che cantare e ballare («Volga Volga» naturalmente), e innamorarsi degli invasori.

Guido Fink

«Luci della Ribalta»: grande avvenimento culturale per Ferrara

Amore e fiducia nell'umanità l'ultimo grande film di "Charlot,"

Chaplin: Poeta della cinematografia mondiale

Per Eisenstein, che ci lasciò un «Charlie - The - Kid» suggestivo come tutti i suoi scritti (lo si può leggere in «La figura e l'arte di Charlie Chaplin», Torino, Einaudi 1950), un film come «Luci della ribalta» («Limelight», 1952) sarebbe la testimonianza di un Chaplin «vecchio», dopo il Chaplin «Kid» (bambino) del muto e il Chaplin grown-up (adulto) di «The Great Dictator» e «Il Dittatore», 1940). Ed inverno nella rievocazione della Londra del 1914, la Londra dei teatrini di varietà delle camere mobili e dei marciapiedi, in cui sappiamo che Chaplin trascinò la sua infanzia nella raffigurazione dell'eroe di «Limelight». Calvero, l'«chow», vecchio e finito che non riesce più a far ridere, molto vi potrebbe essere di autobiografico, molto storia, indicio del tempo, al di là del primo Chaplin, ma non per questo si deve considerare «Limelight» una confessione dell'auora solennità di «Monsieur Verdoux».

In simili contrapposizioni è diffatto necessario procedere con cautela: anche quelle condotte con rigore critico (quelle di Chiarini ad esempio, nel suo «Il film nei problemi dell'arte»), Nessuno più di Chaplin è attratto quasi da una legge di gravità verso la vita, nessuno più di lui ha pietà, resiste ai male, fiducia di ri-

Moralmente poetica, dunque. Mentre quale la morale di Chaplin nel «Verdoux»? La

condanna di una società che vive di grosse speculazioni che gettano sul lastriaco migliaia di esseri umani colpiti solo di vivere col proprio lavoro; di una società che nelle crisi non sa fare di meglio che provocare le immuni stragi della guerra... Moltre negativa, dunque, finiscono, nonostante il rigore critico accennato, per fare inconsciamente il gioco di coloro che non sono pochi che di fronte a un «Monsieur Verdoux» (il film più importante di Chaplin e uno dei più grandi di tutti i tempi) rimangono tendenziosamente il vecchio Chaplin, mostrando di sapere accettare certe verità solo e soltanto dal «chow».

Ma nessuno ha saputo, al pari di Chaplin, far scaturire da questa vicenda — smesso anzi indirizzata in senso fatalistico e romantico — una morale così altamente positiva: Chaplin ci dà un Calvero lieito del suo sacrificio, felice di rientrare nell'ombra, di lasciare il posto a Terry, perché possa vivere, danzare, essere libero. Che cos'è la Terry delle ultime inquadrature — e l'ha notato il Saoul — se non è un vivente domani che danza? Ed il film è tutto un colloquio in chiave dialettica (Calvero, fallito e alcolizzato, che si salva salvando Terry dal suicidio; Terry che vince la propria paralisi nervosa cercando di infondere coraggio a Calvero fischiato dal pubblico di Middle-sex, e così via): dialettismo che riconferma la natura antimatista e materialista di Chaplin («Nulla finisce. Si cambia soltanto»). La vita non ha principio o fine: è «desiderio», esigenza di superamento intrinseco: «Che cosa che spinge una rossa a sbuciare, una pietra a restare pietra?»

E l'amore: un grande, immenso amore per l'uomo è alla base del film. Amore, si badi, per la forza e la razionalità dell'uomo, per ciò che lo rende superiore al sole, alle stelle, alla natura che Calvero evoca poeticamente in una delle prime sequenze; amore, quindi, dalle basi più scientifiche e meno sentimentali di quanto potesse interpretare un poeta come Hart Crane (Chaplinesque). E alla luce di questo ottimismo, che è speranza e fiducia, dovrebbero tacere coloro che ancor oggi faticano Chaplin di essere un intellettuale sovversivo: sovversivo sì, ma nei riguardi del nazismo, delle guerre, dei riamori e delle ingiustizie sociali (il dittatore), «Monsieur Verdoux» è al di fuori di questo Chaplin ha ancora fiducia nell'uomo, e quindi nella vita.



a Chaplin: poeta della cinematografia mondiale, et ha portato con i luci della ribalta, un film in cui base a l'amore, per l'uomo.

Cade così anche l'asserrone che Chaplin non abbia «ben digerito la lezione di Schopenhauer», che, se molti indissi del filosofo tedesco e degli altri idealisti a lui contemporanei sono riscontrabili in Chaplin, essi risultano superati, sovrattutto al trascendente e cieco pessimismo che ne costituiva lo sfogo; e questo, del resto, anche nei primi capolavori, in due rulli e nei grandi lungometraggi d'anteguerra («City Lights», «The Gold Rush», «Modern Times»).

Accanto ai film citati «Limelight» non appare forse di maggior statura artistica, ma non costituisce neppure un passo indietro: bensì una nuova tappa di un lungo e fecondo cammino il cui bambinato del primo cimimento del cinema. Si veda l'inizio del film, l'esterno londinese, l'osannetto, i monelli; poi la carrellata, che ci introduce nel desolato corridoio della signora Alsen, fino a scoprire il volto di Terry (la bravissima Claire Bloom), riversa sul guanciale, suicida. È sublime. È un poeta che parla.

Guido Fink

Da

«La Nuova Scintilla»

Auro X-N.53

31 Dicembre

1952

Guido Fink

CINEMA

♦ CINEMA ♦

CINEMA

Da
"La Nuova Scintilla"
Anno X-N.3

22 Gennaio
1953.

Guido Fink

L'«Europa», di Rossellini in un... vicolo cieco

Anche De Filippo ha segnato, quest'anno, il passo con Germi, Blasetti e tanti altri

Vacati e ambizioni — ma falliti — gli scopi di «Europa '51» (1952); film con il quale Rossellini — finché qui il nostro cinema aveva le sue opere più importanti, dopo quelle di Visconti e di De Sica — perseguiva nell'involuzione cominciata dopo il già discutibile «Germania, anno zero» (1948), e continuata con una confusa e immediatamente «ritratta di Dio» («Stromboli», Francesco Ghilani di Dio), finisce ora sottomenato alle leggi di questa società che la giudica pazzia.

Il film abbandona Irene in un caoscchio; e in questo ultimo sequenza che forma il film sul Delta), ma per ora si lascia condurre in vicoli ciechi. Si veda «Europa '51». Il film vuol essere un atto di accusa contro tutti i conformismi e tutte le ipocrisie del nostro tempo, ma l'accusa è puramente schematica e generica che non permettono un discorso approfondito; se non all'inizio, davvero bellissimo, dove il problema è chiaramente impostato e molte convenzioni di certa calta sociologica di certa calta sociologica vengono rifiutate in

sottovuotati; è Eduardo de Filippo: questione però anche il singolare critore-attore-regista ha segnato il passo sfiancandosi in questo alle medocie prove di Germi e di Blasetti, di Gentile e di Rossellini, di Roberto e di Alessandrini che hanno caratterizzato una stagione poco felice per il cinema italiano. «Ragazzo di marito» (1952), che non manca tuttavia di spunti interessanti, è un film decisamente minore e realizzato senza impegno alcuno. La pellicola più bella della sputa ultimamente, anche se per molti versi mancante, è nettamente «Gli occhi che non sorridono» («Carrie», 1951) di William Wyler. Di Wyler il Circolo di Cultura Cinematografico dell'A.P.U. ha protetto domenica riprendendo la sua attività, il capolavoro «Strade, strade» («Dead End», 1937), film che va letto insieme, al più grande «Vedere di Ford (1940), come espressione più avanzata dei frutti distensivi della politica del «New Deal».

Guido Fink

CINEMA ♦ CINEMA ♦ CINEMA

DAI DORMITORI DELLA BOWERY ALL'EROICA LOTTA DEI "MAQUIS",

Abbiniamo, accennando la svolta — se si vuole — al valore di «Gli occhi che non sorridono» («Carrie», 1951), al valore notevole anche se il paragone di Dreiser, polemico e materialista, meritava di contrapporre il Wyler danno e sofferto incrementato di «Strade, strade» e più che il Wyler radicato, d'altra parte nei limiti accennati, psicologico ed ambienti di un'America prima novcento.

Tutto sommato «Carrie» è comunque la più riuscita fra le trasformazioni cinematografiche di Dreiser, anche se sia nella maggiore di R. e A. Costa, l'imperiale e generale «La romanza americana» (1950), più inoltre romantismo e crudo orroratto in cui quella della protagonista Carrie è a più non come in Dreiser, in quanto indotta dalla miseria e dalla fame, agli eventi allora avvenuti, i quali si rivelano allora però per quel che è il terrore non più civile, ma politico, generale e conservazionista di certa raca borghese nostrana e non nel semplice sbattimento di Genina («Tre storie proibite») o in un Rossellini («Europa '51»), ma piuttosto — anche se la figura di Liliana Roman (l'interessante scordino, May Britt) in qualche punto ci contatto con la Irene di Rossellini — nella direzione più aperta e ferocia più attuata da Antonioni («Cronaca di un amore») e da Zampa («Processo alla cittadella»). E dal film di Zampa Steno e Monicelli, intendendo però di una situazione, più che portaroppi fervore di terminare dove a sarebbe dovuto concludere.

Piùi programma il Circolo di Cultura cinematografico dell'A.P.U. ha presentato un vecchio e inutile filmato nascosto avvenuto nel «Lo avvenne di San Bartolomeo» (1913) di M. Fabre; e un'epica viva e attuale di Renzo Clementi («La battaglia dei sali» (1947)), un lungo e avvincente documentario sull'onta jolla del «Maquis francese» e che può stare alla pari dei maggiori film europei sulla Resistenza, come «Roma città aperta» e il ocecoslovacco «Bartolata» nato a Varya.

Guido Fink

SPETTACOLI

Al Circolo del Cinema

"La Corazzata Potemkin"

di Serghei Eisenstein

Nel 1925, dodici anni prima della Rivoluzione d'Octobre, i marinai della corazzata Potemkin si rivoltarono alle inumane condizioni in cui venivano tenuti a bordo e mantenute. L'episodio non è che uno dei tanti tentativi sanguinosi che caratterizzarono la rivoluzione russa del 1905; e come tale fu ignorato dal cinema sovietico, storico avversario del cinema mafioso sovietico, riconosciuto da regista Serghei Mikhailovitch Eisenstein, in collaborazione con Nino Ferdinandovs, per 80 sec. vent'anni un film non più realizzato e intitolato oppure Nel 1905.

Dovendo comprendere l'enorme materiale nei limiti di un normale spettacolo, Eisenstein, che aveva già realizzato il suo primo lungometraggio e la prima formulazione della sua personalissima concezione artistica, comprese che anche un singolo episodio, se inquadrato nel secondo criteri opportuni, po-

teva comprendere tutta la cronistoria e tutto il significato del film. E così si è verificato. Il film si apre su un quadro di inconsueta tensione; i primi accordi, sogni e sogni dei marinai nelle loro cappelle, e l'eccitante sorveglianza del nostro e degli altri.

Il ritratto dei marinai di mangiare la carne pugna a forzare per loro le dichiarazioni loro stessa in una istrione «ufficiale» del direttore di bordo — pronuncia una crudele punizione — la decadenza: ma il potente e astuto attore — il capitano — si difende, si difende, si difende, si difende di sparare ai condannati. E il segnale della rivolta, inconfondibile: liberatasi del capitano astorioso del dottore e degli ufficiali riusciti a salvare la corazzata, l'equipaggio Potemkin muore sul porto più vicino, Odessa, dove disfondersi la vena rivoluzionaria e riceverà la benedizione dei fratelli: le accoppiate delle donne, le accoppiate delle popolazioni.

La polizia zarista, autorizzata raggiunge il porto pochi minuti dopo che la corazzata è salpata per un'impresa sulla costiera del mar, tra le più belle di tutta la storia del cinema, la solita accorsa a salutare le navi giungere massacrata dalle guardie, ma il Potemkin oltrepasserà triunfal-

mente la squadra zarista, proseguendo il suo vittorioso e simbolico nella pancia della vecchia corazzata. Qualcosa della loro storia, questo passo nel scherzo, è stato ripetuto nel Potemkin. L'immagine del capitano ribelle deve poi tentarsi ai canzoni e alle polizie di numerosi Paesi d'Europa. E sconsigliata la proiezione profonda della storia cinematografica.

Vice

Da
"L'Unità"
(5 febbraio)
→ 10 febbraio)

Cinema - Cinema

I "Marines" di Ford e i Mille di Garibaldi

di GUIDO FINK

Pur rimanendo una figura di grande piano nel gruppo dei registi americani più interessanti, John Ford sembra ormai incapace di ritornare ai valori artistici di "Furore" (1940) o all'alto artigianato di "Il traditore" (1935) e di "Ombre rosse" (1939), molto discutibili, anche se formalmente ricco con intelligenza, è diffusa questo suo ultimo "Gommali alla ventura" (What Price Glory?) 1953, che pur si distacca dalla sua numerosissima e intranscrivibile serie di westerns.

A parte "Ombre rosse", che del resto è avvenuta solo per modo di dire, Ford non ha davvero compreso il grande che, a modo suo, a tale "Gommali" non ha mai concepito con criteri moderni (come recentemente una Zinnemann) né vi ha dato prova di possedere il senso dell'avventura nella misura di un Wellman, ma si è sempre limitato a una ricerca del tempo perdutiose e nostalgico e sentimentale quanto osé. La ricerca del tempo perduto (alla base anche di "Un uomo tranquillo", il recente e limitato tentativo di rinnovamento) manca del tutto in questo "Uomini alla ventura", che si atteggia piuttosto a toni umoristici e volutamente ironici: ma non nel senso funzionale e valido di "Bill the grand" (1950), acuta satira del militarismo e del culto dell'eroe, raffinatamente che costituisce la migliore delle ultime prove di Ford.

Ironia e umorismo sono intradotti, in questo drammatico squarcio della guerra 1918, del tutto gratuitamente: e si fatte irruzione nelle atmosfere più seriose del francese "Peclo di Gernsain", la servetta ligure innamorata indiscriminatamente di tutti i marinai. La parte più viva di "Uomini alla ventura" risulta pertanto quella centrale, dove, a contatto con la bruciante realtà della prima linea, Ford abbandona civetterie e calcolità e si chiede, secondo il titolo originale del film, "non sia troppo alto il prezzo della gloria"; in questa scena (dove, fra l'altro, il tecnicolor raggiunge valori insoliti), si fa strada un concetto critico della guerra che però il finale tralascia.

Lungo il discorso che meriterebbe "1860" (1933), il capolavoro di Blasetti, presentato domenica dal Circolo di Cultura Cinematografica dell'A.F.U. finito, tra i tanti film sul Risorgimento che possiede un valore storico nazionale e popolare, paragonabile ai migliori esempi sovietici. Storia della spedizione dei Mille a Capitanata nel 1860, non ha mai potenziato Garibaldi, ma il popolo sogni, che vengono disincantati dai politici, gibertiani ecc., su ogni uno dei quali è espresso un preludio giudizio storico. E l'entusiasmo di Blasetti — spesso applicato a violenze — risulta qui giustificato, si risolve in una foga stupenda, in un piglio epico e comunitoso che culmina in quel grido finale del « picciotto ». « Garibaldi ha detto che è fatto d'Italia ».

Unico fra i personaggi femminili che si trovano già nel teatro, quello della moglie nica di cui il più trascurato — Susan Hayward — la sola fra i molti divi del « cast » che potesse davvero dar vita a un personaggio.

LE PRIME AL CINEMA

Le nevi del Chilimangiaro

di HENRY KING

A partire i primi dieci minuti del « Gengarzo » di Seddick, e certi riflessi in "Gello del Mexico" di Curtis, Hemingway è uno degli scrittori più maltrattati da Hollywood: « Il cinema — scrive Tullio Kezich — che ha macchiarato molte opere del romanzo, si è fatta una strana immagine di questo « Gengarzo del nostro tempo »: lo ha voluto scrittore, educato, patologico, ottimista, avvincente e smarrito, senza la sua numerosissima e intranscrivibile serie di westerns ».

Henry King (il King musicista di "Bermuda" e di "David e Betabea") ci dà anche un Hemingway ridigitore, interpretando come chiave di volta per un'astiosa elaborazione la semplice idea che lo scrittore aveva posto in apertura al racconto: « Il Chilimangiaro è un monte coperto di neve alto 18.110 piedi, e si dice che sia la più alta montagna africana. La vetta occidentale è detta "Ngaje Ngaj", Casa di Dio. Prezio la verità c'è la carcassa stecchita e congelata di un leopardo. Nessuno ha saputo spiegare chi cosa cercasse il leopardo a quell'altitudine ».

Nella raccolta dei "Quarantasei racconti", « Le nevi del Chilimangiaro » è il secondo (dopo "La breve via di François Macomber") del splendido racconto uscito da Korda di "Passare selvagge", e il secondo in ordine di bellezza secondo i gusti dell'autore: storia e inquietante storia della morte di un uomo che ha scopato la vita, ma non più di tanti altri.

Gli slogan Riodi, le vuote frasi dei grandi del morbido Harry Street, diventano nei film ordinati e lucide credenze contenenti: ciascuna una storia d'amore bestiale e contraria allo spirito morale; e King, uomo religioso ma soprattutto bontempsiano, si disinteressa ben presto del leopardo simbolico e dal Ngaje Ngaj per occuparsi esclusivamente di queste. Ma le cose non vanno molto meglio.

Elaborando le vicende televisive, lo sceneggiatore Chester Robison ha spolpato le migliori opere di Hemingway, senza perdersi d'occhio la biografia dell'autore; ma questa volta comunque di Harry Street con Ernest Hemingway è un'altra ambizione sbagliata: Street, nel film, è insensibile. La blanda descrizione della vita "Scoperta degli americani a Parigi" nella quale certe quotidianità indimenticabili di "Fiesta" e la guerra partigiana in Spagna, per fare un altro esempio, non è certo visibile con gli occhi dell'Hemingway di "Per chi suona la campana", così come la corona dei film sono quelle di "Sangue e arena", con quelle del "Invito" o di "Morte nel pomergio".

Unico fra i personaggi femminili che si trovano già nel teatro, quello della moglie nica di cui il più trascurato — Susan Hayward — la sola fra i molti divi del « cast » che potesse davvero dar vita a un personaggio.

Vice

SPETTACOLI

PRIMA VISIONI

Perdonami, se mi ami

Uscita di carcere, Cristina Carrai, trema marito nella persona di un ricco industriali, al quale non ha detto il consenso di confessarsi il suo passato. Così impostato, il film avrebbe potuto risultare interessante se questo esaminato le concrete possibilità di riunirsi nella vita sociale che a ognuno ad una donna in simili condizioni: problema non certo nuovo, ma suscettibile di nuovi sviluppi. A buon diritto Eisenstein, contando di aver girato il film a bordo di una nave che, a insorguita della troupe, era piena di minine, poteva concludersi « non

saremo spettacolari, che lo fanno precipitare nel desolato cimitero delle tante pellicole inutili piuttosto fornite dal grosso della produzione statunitense ».

Onde buon momento ha Loretta Young, sensibilmente migliorata oggi ogni l'esperienza: ma non basta. Regista è l'ex attore Joseph Pevney, alla sua terza prova direttiva. Un artigiano senza velozezza, senza individualità, esclusivamente preoccupato di soddisfare i produttori.

Vice

Ironia e umorismo sono intradotti, in questo drammatico squarcio della guerra 1918, del tutto gratuitamente: e si fatte irruzione nelle atmosfere più seriose del francese "Peclo di Gernsain", la servetta ligure innamorata indiscriminatamente di tutti i marinai. La parte più viva di "Uomini alla ventura" risulta pertanto quella centrale, dove, a contatto con la bruciante realtà della prima linea, Ford abbandona civetterie e calcolità e si chiede, secondo il titolo originale del film, "non sia troppo alto il prezzo della gloria"; in questa scena (dove, fra l'altro, il tecnicolor raggiunge valori insoliti), si fa strada un concetto critico della guerra che però il finale tralascia.

Lungo il discorso che meriterebbe "1860" (1933), il capolavoro di Blasetti, presentato domenica dal Circolo di Cultura Cinematografica dell'A.F.U. finito, tra i tanti film sul Risorgimento che possiede un valore storico nazionale e popolare, paragonabile ai migliori esempi sovietici. Storia della spedizione dei Mille a Capitanata nel 1860, non ha mai potenziato Garibaldi, ma il popolo sogni, che vengono disincantati dai politici, gibertiani ecc., su ogni uno dei quali è espresso un preludio giudizio storico.

E l'entusiasmo di Blasetti — spesso applicato a violenze — risulta qui giustificato, si risolve in una foga stupenda, in un piglio epico e comunitoso che culmina in quel grido finale del « picciotto ». « Garibaldi ha detto che è fatto d'Italia ».

Vice

Da "Gazzetta Padana"

Da "L'Unità"

Prime a Ferrara

Contando sotto la pioggia

Unico, fra le innumerevoli personalità impostate da Hollywood nel campo del film-viaggio, ad offrire un certo interesse, Gene Kelly ha sempre cercato di rialzare i suoi numeri di ballo ad una tradizione di cultura, e non solo nei film da lui diretti, in collaborazione con Stanley Donen, com'è il caso di questo "Contando sotto la pioggia": un americano a Parigi, che, abilmente diretto da Mihaili, risultava peraltro sbagliato nei suoi tentativi di fondere la musica di Gershwin con le pitture di Renoir, Rousseau e Toulouse-Lautrec.

Pittorica è anche in "Contando sotto la pioggia", una commedia che vuol dare una sintesi impressionistica della Broadway 1926: il resto è ordinaria amministrativa, e più del consueto legato ad un insopportabile gusto dell'esposizione e del « sonno ». Cosa, questa, che appunto ancor più contraddittoria, se si pensa che il film è ambientato nella Hollywood del muto, e tale ambiente vorrebbe criticare, o, almeno, prendere in giro, riunendone anche a tratti al vedovo le caricature del regista, del « ditta » del charleston (Clara Bow), di quella « esotica » (Theba Bara) e della « grande » Lima Lamont. Quest'ultima risulta più che una macchietta, fatta per l'interpretazione di Jean Hagen: attrice intelligente — non ha fatto fortuna, e qui pare disposta a parodiarne la diva bella, ma...

Ma la forza critica si sbriciola nello spettacolo, e si rovina al finale: dove la brezza vagabonda, assunta dapprima come contrappunto al mondo faticoso e disonesto degli studios, soppianta Lima Lamont e diventa anche lei disonestamente — una star.

Vice

Man y la sordomuta fra peccati e peccatrici

Per Howard Hawks, un veterano della regia che fra una trentina di filmetti anonimi e inutili è riuscito a piazzare tre o quattro di interesse eccezionale, la rara e pittoresca materia del romanzo pionieristico «Il grande cielo» di A. B. Guthrie poteva essere una buona occasione per ritornare al livello dell'altro suo «western» «Il fiume rosso», (1948); ma di quest'ultimo «Il grande cielo» («The big sky», 1952) non possiede la forza critica e nemmeno la felicità di racconto. La storia di un gruppo di cacciatori del Missouri e dei loro rapporti con gli indiani (già oggetto del bel film di Wellman «Il cacciatore del Missouri») risulta qui sciatta e priva di interesse: né vengono sufficientemente sfruttate le doti del musicista Dimitri Tiomkin e dell'attore Kirk Douglas.

Due registi britannici recentemente affermati in film comici, Charles Crichton e Alexander Mackenreid, hanno tentato il genere drammatico con «Ragazze inquiete» (1951) e «Mandy» (1952), film che documentano il decoro della media produzione inglese anche se solo quello di Mackenreid convince: storia della educazione di una bambina sordomuta, «Mandy», riesce ad oltrepassare talvolta il sentimentalismo ed il melodramma e a darci qualche motivo d'interesse.

I pregiudizi della famiglia della bambina, il complesso di asocialità che ne deriva alla piccola sordomuta, la lotta della madre e i metodi di educazione l'appaiono lumeggiati con mezzi banali ma con chiarezza.

Nella sua ridicola geografia, nel suo erotismo volgare e spicciolo, «La peccatrice dell'isola» (1953) di Sergio Corbusi può invece esser assunto come caso limite di tutto un indirizzo spettacolare nel quale certi produttori (più che i vari registi) assommano i residui della peggiore letteratura ottocentesca con i moderni «fumetti», sperando così di farsi apprezzare dal pubblico. E ultimamente, di tali pellicole, ne sono comparse più del consentito:

Guido Fink

CINEMA - CINEMA - CINEMA

D.

«La Nuova Scintilla»

Anno X N 6

12 - 2 - 1953

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Fanciulle di lusso

Bernard Vorhaus, un regista europeo da tempo residente a Hollywood, si era fatto conoscere con il non spregevole «Belle, giovani e perverse», film che riscattava la banalità del suo soggetto con l'impostura una sincera requisitoria contro certi sistemi curcavari americani. Girato in Italia con attori e maestranze italiane, questo «Fanciulle di lusso» poteva risultare per Vorhaus l'occasione di chiarire la sua posizione e di dare un'opera veramente significativa. Ma se non mancano in questo film interessanti accenni critici sulla leggerezza di certi genitori dell'alta borghesia e sui metodi educativi dei colleghi alla moda (e questo Montefiore ne è davvero un sintomatico esempio), d'altra parte gli spunti più vivi dell'opera si perdono in un contesto mediocre ed insignificante che trascina fra crociere, feste da ballo e gare di sei le «fanciulle di lusso» protagoniste senza mai pronunciare un equilibrato giudizio, o comunque una parola sincera, sui loro veri problemi. Anche la decisione finale di Lorna di lasciare il collegio e di prepararsi più seriamente a una vita di sposa e di madre non giunge giustificata, non convince pienamente. Su un piano di mestiere il film lascia molto a desiderare: anche gli attori, fra i quali si trovano alcune giovani da cui è lecito attendersi qualcosa, recitano mediocrementi.

Vice

CINEMA • CINEMA • CINEMA

Le menzogne da salotto in un'ora della "verità,"

Sbagliati i tentativi polemici di «Il temerario» e di «Fanciulle di lusso». Il ritorno di Petrolini nell'importante «Nerone», fustigatore del malcostume fascista

Pur avendo al suo attivo alcune opere molto interessanti (in questi giorni è riapparso sui nostri schermi il suo suggestivo e profondo «Dio ha bisogno degli uomini»), Jean Delannoy non è regista su cui il cinema francese possa davvero contare: è più che altro un lettore amante del paradosso ed astuto manipolatore di ghirigori intellettualistici. Quando ha dato qualcosa di buono, aveva una solida base letteraria (Gino o Aurenche e Post). con questo «L'ora della verità» («La minute de la verità», 1952) si è accostato a una letteratura di lega medicina e ha dato un film di lega medicina, un'ennesima e inutile variazione sul tema «triangolare» moglie - marito - amante.

Pienamente e disperatamente banale, anche se il regista vuole lasciarlo in un'atmosfera di fintizio intellettualismo («lui» è solo un chirurgo, ma «lei» è una raffinata diva teatrale, che recita Andoll e dichiara «superato» Shakespeare, e l'«altro» è un pittore astrattista, seguace di Picasso e maniaco di Apollinaire), il film non si riscatta neanche per la presenza di uno sceneggiatore come Jeanson, e di attori come Jean Gatin, Michèle Morgan (la più grande attrice francese), e l'interessante

Daniel Gelin, sostituito del resto nella versione italiana con un Walter Chiari più dilettantesco del solito.

Jean Gabin riappaie, ancora più sacrificato rispetto al suo glorioso passato, in un ruolo analogo e in una situazione analoga (un chirurgo con moglie e amante) con «Bufere» (1953), del nostro mestierante Guido Brignone, e un confronto fra le due pellicole può essere interessante. Brignone non nasconde la povertà spirituale della sua materia, limitandosi a trarne effetti facilmente lacrimogeni o pornografici; Delannoy invece barca al gioco, ricamando sulla sua banale materia una sequela di arneschi frizzanti e saettanti. E sostanzialmente sono sullo stesso piano.

«Il temerario» («The lusty man», 1952) ci introduce invece nel mondo dei «rodeos» americani, mostrandone la seconda faccia: che è quella della fatica e del pericolo, e del disordine delle vite bruciate dal contatto quotidiano con la morte nell'arena. Intenzionalmente critico e polemico, il film cade però in un tranello assai consueto: finisce cioè per offrire al pubblico emozioni spettacolari e superficiali, tipiche di quella mentalità che avrebbe voluto — e dovuto — condannare. Pur non mancan-

do di pregi, il film risulta così disuguale, e contraddittorio la posizione del regista, Nicholas Ray.

Shagliato nello stesso senso è «Fanciulle di lusso» (1953), diretto in Italia dal regista ormai hollywoodiano Bernard Vorhaus: il quale avrebbe potuto approfittare di questa sua «vacanza europea» per chiarire la sua posizione, come la lasciava intravedere ad esempio in «Belle, giovani e perverse» (1950). Ma se anche qui le intenzioni erano buone (una crociata contro l'educazione scagliata impartita nei collegi alla moda alle ragazze dell'alta borghesia), il risultato è penoso ed inconsistente: un guazzabuglio frantumato nei termini ipocriti di un psicologismo da romanzo rosa. E stupisce il nome di Ennio Flaiano quale firma della sceneggiatura: notevole, per contro, la fotografia di Portalupi.

Mancato l'arrivo dell'«Alexander Nevskij» (1938) di S. M. Eisenstein (e progettato in sua vece «Le Infedeli», il bel film di Steno e Monicelli), il Circolo Cinem dell'A.F.U. ha presentato la mattinata seguente un'interessantissima retrospettiva, dedicata a Ettore Petrolini, e composta di due film: «Medico per forza» (1930) di Carlo Campogalliani, e «Nerone» (1930) di Alessan-

dro Blasetti. L'importanza della riesumazione non consiste soltanto nella riscoperta davvero sorprendente del genio del mimo, grande rappresentante di una tradizione italiana culturale popolare che si può far risalire alla Commedia dell'Arte e ancor prima alle «Atellane» oscure del III sec. (e che continua oggi, più che con comici come Totò o Rascel, che pur Petrolini ricopre minutamente, con attori come Fabrizi e la Magnani e come Giulietta Masina).

Il valore della ripresa consiste anche, a nostro avviso, nel singolare significato del «Nerone» di Blasetti: satira acutissima del malcostume fascista, e che il fascismo attaccava nelle sue manifestazioni dittatoriali, e in quella «Romantica» di cui si glorificava a ogni più sospinto. Anche per il «Nerone» il merito è, tuttavia, solo di Petrolini o quasi: Blasetti infatti ancor oggi non lo considera gran che, liquidandolo con la superata formula che «il cinema non è la fotografia del teatro». Ciò conferma una nostra ipotesi: che Blasetti, più che un artista sia soltanto un istintivo: le sue cose migliori, incluso «1860» (1933), sono nate per caso.

Guido Fink

Da «La Nuova Scintilla», (19-2-53)
Anno X N 7

Da «L'Unità»

MARZO

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Penne nere

La versione «ufficiale» è conforme della storia ha già portato a numerose confusioni in certi film italiani ispirati all'ultima guerra; che pure è cronaca bruciante di terrore non storia sepolta nei libri. *Penne nere* segna l'estremo limite di questo voluto e tendenzioso confusione, volta a rovesciare il significato del fascismo e della Resistenza nell'ambito della formazione della nostra società.

In questo senso, *Penne nere*, è ancor più pericoloso del recente *«Carica erotica»*; dove De Robertis, se non altro, non nascondeva le proprie idee e «nostalgie», lasciando così che esse venissero giudicate per quelle che valevano (cioè, niente).

Oreste Biancoli, regista del film in esame, si accosta invece alla storia con falsa umiltà, sembra proporsi di narrarla da un punto di vista popolare, quotidiano, insistendo sulle vicende familiari di un gruppo di valigiani, e lasciando sullo sfondo le guerre e le sconfitte: ma questa limitazione nasce proprio dall'intenzione di dipingere a modo suo tale «sfondo», di fissarlo e di rimangiare le esperienze belliche italiane di soli otto anni fa.

Gli alpini sono gli esclusivi eroi della vicenda, i partigiani non esistono: e — praticamente — non esistono nemmeno i fascisti e i tedeschi. Al posto di questi ci sono i cosacchi (?), alleati con i tedeschi e unici responsabili delle atrocità commesse dalle SS. da noi: e se tedeschi sono, a esempio, i due soldati che tengono i fucili puntati contro i guastatori, questi non vengono mai nominati. *«Cosacchi»* (selvaggi che vengono dalla Russia) definisce il prete e basta. Questo marchingegno rovescia le nozioni

e — praticamente — non esistono nemmeno i fascisti e i tedeschi. Al posto di questi ci sono i cosacchi (?), alleati con i tedeschi e unici responsabili delle atrocità commesse dalle SS. da noi: e se tedeschi sono, a esempio, i due soldati che tengono i fucili puntati contro i guastatori, questi non vengono mai nominati. *«Cosacchi»* (selvaggi che vengono dalla Russia) definisce il prete e basta. Questo marchingegno rovescia le nozioni

Vice

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

La voce del silenzio

Tre giorni sono pochi, è uno dei più interessanti soggetti che fornisce il folto archivio di Zavattini: una divertita introspezione di un gruppo di fedeli radunati in un monastero per compiere gli esercizi spirituali.

Quanti di questi — si chiede Zavattini — sono sinceri con gli altri e con sé stessi? E perché si trovano qui? Fede o superstizione, ansia di ritrovarsi o ipocrisia? Nessuno di questi interrogativi è posto in *La voce del silenzio*. L'azione liberamente adattata al soggetto di Zavattini è piegata alle strette di un cattolicesimo ufficiale e dogmatico quanto spiritualmente vuoto e, mancando una impostazione sincera, manca anche di una sincerità nel finale, che in Zavattini

era più umano e semplice ed anche più cristiano.

I «liberi adattatori» eliminano l'umorismo di Zavattini, che per altro sbuca fuori involontariamente, e lo sostituiscono con piglio solenne e messianico da *«Propaganda fidei»*.

Regista sopravvissuto a sé stesso, il Pabst dei pacifisti *Westfront 1918* e *«La tragedia della miniera* cerca qui di fondere la compromessa e contraddittoria materia di una visione unitaria; nella *«Inquadratura»* in cui predomina il «pecato», il «male», tutto è visto obliquamente o tra «relatini»; quando i protagonisti sono vicini al «vero» un crocifisso è sempre in primo piano.

Questi intendimenti restano sul piano del simbolismo più sorpassato e volgare e non salvano il film, pessimò e mal costruito, nemmeno su un piano di spettacolo, come non lo salva la presenza di molti attori internazionali. Fa eccezione Paolo Stoppa, in una incarnazione aggiornata del Demonio.

Sono casi singolari, alcuni addirittura clinici. La loro soluzione non può valere che per loro e del resto non si ha neppure questo: unica soluzione definita — e non poteva essere altrimenti — è la rinuncia. Rinuncia il tisico alla moglie, ri-

Vice

Da "Nuova Scintilla" N. 11. 18-3-1953 -

PRIME VISIONI

Edouard e Caroline

Jacques Becker, ex assistente di Renoir, è attualmente una delle voci nuove del cinema francese, si è fatto conoscere in Italia con il pregevole e simpatico *«Amore e fortuna»*, un film al quale non era estranea l'influenza del realismo italiano (quello, se non altro, di un Castellani); e al tono di quel film questo di oggi si rifa direttamente, anche se l'operaio Antoine e la commessa Antoinette diventano — per esigenze di imitazione hollywoodiana — il pianista Edouard e la ragazza di buona famiglia Caroline, e se la Parigi delle case popolari cede il posto a quella anonima dei salotti.

Non manca nel film un certo vigore satirico della pittura dell'alta società: si veda la sequenza della festa, che dà modo al regista di caratterizzare qualche personaggio: il raffinato megalomane, l'affarista, le donne di mondo (Eléonore Labourdette ne interpreta il tipo più riuscito).

Ma, in definitiva, gli unici momenti in cui il film — film, peraltro, scorrevole e di buon gusto — ricorda il calore di *«Amore e fortuna»*, sono le scene a due, fra marito e moglie, ben dialogate e spiritosamente recitate da Anne Vernon e — soprattutto — da Daniel Gelin.

Contro tutte le bandiere

Un condensato di avventurose piratesche tipo «comics», vi si combatte contro tutte le bandiere e contro tutte le regole del buon gusto e della credibilità. Non mancano però le solite emozioni straccamente spettacolari, offerte per l'occasione da Errol Flynn e dalla compassata bellezza di Maureen O'Hara. E, nell'esecuzione materiale, George Sherman vale quanto un altro.

Vice

CINEMA - CINEMA - CINEMA

PABST ESCE DAL SILENZIO CON UNA "VOCE", UFFICIALE

Bel film di Bresson e divagazioni "geometriche" di Soldati ai margini della provincia

Travisando un felice spunto di Zavattini (lo studio diverso delle vere ragioni che spingono un gruppo di fedeli a compiere gli «esercizi spirituali»), G. W. Pabst, un regista importante ma ormai sopravvissuto a se stesso, si è piegato con *«La voce del silenzio»* (1952) a un saggio piuttosto goffo di cattolicesimo «ufficiale» quanto spiritualmente vuoto.

Il film vorrebbe proporre, attraverso alcuni discutibili casi singoli, una soluzione mistica per tutti i problemi del mondo contemporaneo, (quel mondo che il regista tanto disprezza: si veda l'inaccettabile sequenza di apertura): ma in *«La voce del silenzio»* tutto è detto e non spiegato, imposto e non approfonditto; e il simbolismo avanguardistico (in ritardo), della regia dà alla pellicola il colpo di grazia.

Se pensiamo al prete di *«La voce del silenzio»*, che vuol gestire l'abito non si sa perché e vi rinuncia per un expediente indegno di un Pabst, appariranno più chiarì i valori (davvero inconsueti) del *«Diario di un curato di campagna»* (Le Jurnal d'un curé de campagne, 1950), di Robert Bresson: nelle oziose polemiche sul «Cinema letterario» e sul «Cinema puro», questo film, limpida mente fedele al testo di Georges Bernanos, varrà certo a dipanare molti equivoci.

Non tutti potranno accettare la soluzione data alla crisi del curato di Ambrocourt, fino a quel «tutto è Grazia» pronunciato da lui, morente, nella squallida stanza di Dufréty: ma nessuno può negare che Bresson abbia costruito mirabilmente, e senza cadere nelle astrazioni dell'autore, il suo film religioso (*«Les anges du péché»*, 1943) la figura del parroco protagonista, grazie anche alla sensibile recitazione del giovane Claude Laydu.

Sempre in tema di recitazione vanno ricordati il Fernandau del *«Frutto proibito»*, *«Le fruit défendu»*, 1951) di H. Vernuil, e il Daniel Gelin di *«Edouard e Caroline»* (1951), opera minore dell'interessante Jacques Becker: altre due pellicole francesi, ma di scarse pretese, che tuttavia contengono alcuni pregi di dialogo e di osservazione ambientale.

Un buon livello medio raggiunge anche *«La provinciale»* (1952), dignitosa riabilitazione di Mario Soldati, che da anni indugava la critica scrivendo sui libri e firmando films sfacciatalemente commerciali.

Ragioni commerciali sono alla base anche di quest'ultima fatica di Soldati, se, per impersonare la dimessa provinciale di Moravia, è stato scelto il divisivo della Lollobrigida: la quale peraltro ha finalmente alcuni momenti da attrice, se non da buona attrice.

Ed il film si vale di psicologie spesso esatte, di punzutte osservazioni, di una narrazione geometricamente precisa: che limitano però in senso romantico il moralismo moraviano, d'altronde discutibile: nel film, ad esempio, esiste la provinciale ma non la provincia, e nulla viene detto di quele Roma che la protagonista tanto sogna; anche se al finale (che supera quello del racconto), Gemma si pente dell'umiliante esperienza col Vitoni e vede «come per la prima volta» il marito professore (l'ottimo Ferzetti).

Guido Fink

CINEMA • CINEMA • CINEMA

Giocano alla morte gli orfani di guerra

Dmytryk, De Mille e "Luci della ribalta... premi, politica e censura

«Per me il primo gioco-problema è la guerra». In queste parole c'è già tutta la posizione dell'autore di «Giochi proibiti» («Jesus Christ», 1952), Benj Clemente: gli amore, prima di dover fare compromessi commerciali, di un «la battaglia sul salnitro» (1946), che può stare accanto ai maggiori film europei sulla resistenza; e «Giochi proibiti» si apre (o meglio si apriva nella prima astensione, con una sequenza di protughi mitraglieri dagli studi sovietici che vale cento pagine di Sartre) sull'assurda della guerra. Il tema dell'infelicità non viene dimenticato né negato dai film, che pur così, tra la follia dei morti, l'orribile沉静 (silenzio) del massacro silenzio delle croci e delle bare circondato dalla morte, la morte stemperata e ingenua. Punto, con il piccolo antico Michel, ragionando davanti al «gioco» della società, osservando un cammino di animali e molti animali acciuffati: «Non sono io, a sì guerra».

All'ultimo scorcio nasce il non aveva trovato un realizzatore di maggiori possibilità: Visconti per esempio («Clemente infatti, se ci va oggi spettacolo del mondo») non sempre crede nei tempi difficili del «gioco» ma calvo in punta di denti); ma non ha più più fiducia nei suoi fratelli del film (che restano però disponibili) la necessaria dedica dalla statura fronte-sole tutto sovietico, con un assurdo spicchio, expediente per cui il film vero e proprio sarebbe solo una storia, letta dal piccolo protagonista, in un libro. Presso poco come Decima Divisione rimaneva la leggenda «Capo di bombola».

Mentre il «convenzione» di

sciacolare, Di alli più grande spettacolo del mondo» («The greatest Show on earth», 1932) non avremmo tuttavia occupati se non fosse giunta la notizia che l'accademia hollywoodiana lo ha premiato come il più bel film dell'anno, davanti a «Mese di fuoco», e ai pochi non medii, ma certo più interessanti: «The Member of the Wedge» o «Come back, Little Sheba», oltre che a «Luci della ribalta»: ma questo era scattato in partenza per ragioni spettacolari.

Guido Fink

Da
"La Nuova
Scintilla"
Anno X
N. 14.
2 - 4 - 53

Da
"La Nuova
Scintilla"
Anno X
N. 15
3 - 4 - 53

CINEMA • CINEMA • CINEMA

"Giuramento," ha fatto giustizia della melensaggine settimanale

La polemica di Lizzani - L'opera di un Ford "moderno" - Il turistico fiume di Renoir - Il film "Giuramento," primo della serie dei film sovietici al Boldini

La voce più interessante di queste ultime settimane cinematografiche è stata quella, volatilmente polemica, del Carlo Lizzani: «Ai margini della metropoli» (1953), che riassume le speranze poste nel regista di «Achtung! Banditi», pur senza costituire, per ragioni ovvie, un passo avanzato: ragioni che investono tutto un sistema di produzione e di censura. «Ai margini della metropoli» non è però un «giallo», e dietro il mille della macchina vicenda (ispirata con cautela, al «caso Egidio»), nel film, la scoperta della borgata e del sottopatriarca di Rivaforte (Primalavoro), dove la miseria non ha spento la solidarietà, la diseguità umane: e se ne convince l'avvocato protagonista (Massimo Girotti) che si rifiuta dappresso di credere a un «miserevole» come il disoccupato Mario Iha. Né ritolo della moglie di quest'ultimo, Giulia, Macina si riconferma attore di grande sensibilità. «La bambina nel pozzo» («The well», 1952), film diretto da due registi anticonformisti (de Popkin e Russell Rouse), ripropone il problema del razismo antinero in America, e con una certa serietà: purtroppo i rapporti fra bianchi e neri vengono illustrati in due opposti casi-limiti: l'odio che dilaga alla notizia dell'uccisione di una bimba nera, e il fervore del comune lavoro quando la bimba viene ritrovata in un pozzo, ma non nel loro aspetto quotidiani.

Se il film di Lizzani è quello dei due Popkin-Rouse cercano, nel loro limite, di risolvere due diversi problemi sociali, nella cui proposta d'aggiungere alle rispettive opere di Ford dell'attrattiva ma falso: «Il sole splende alto» («The sun shines bright», 1953), e il Jean Renoir di «Il fiume» («The river», 1951); girato in India

e quindi in condizioni di libertà rispetto al suo periodo hollywoodiano, questo film rimediabilmente mediocre, costituisce l'ultimo gradino della discesa di Renoir. Nel primi anni della sua attività cinematografica, erano il sovversivo intellettualismo e la complicità cattiviera a vivare le opere del regista, sia legato all'avanguardia, sia veda in «Madame Bovary» (1933), l'eccesiva freddezza che gli impediva di penetrare il capolavoro di Flaubert; e si veda l'interessantissimo «Les bas fonds» (1936), presentato come il precedente in questi giorni dal Circolo del Cinema dell'AFI.

In questi giorni si è d'altronde visto nell'ambito di mediocri opere antieguistiche, come «I sette dell'ora maggiore» (1953) di Coletti, e l'antisovietico «L'altra bandiera» di Seller: o esercitabili pastici colatori come il nuovo «Scarborough» (1952) di Sidney, o «Le navi del Chillingaro» («Snows of Kilimangiaro» 1952), dove Henry King da il copo di grazia a uno degli scrittori più martirizzati da Hollywood, Ernest Hemingway. Più innocuo, ma non certo molto superiore, il tono «brillante» di «Era lei che lo voleva» (1953), film di Girolami e Simonelli poggianti sulla distinibile comicità di Chiari e sull'indiscutibile bellezza di Lucia Bosé: una «miss Italia» ormai matura — e lo ha già dimostrato — per ruoli di impegno.

Segnaliamo infine che un

gruppo di film sovietici viene ripresentato in questi giorni di cui fanno parte opere di Pustko e di Pirayev, abbia visto l'ottimo «Giuramento» («Kliava», 1946) di Chailani, e il delicato «Education dei sentimenti» («Sel'skaja uchitel'nitsa», 1947), di Donakot, Guido Fink

Intervista con MASSIMO GIROTTI del nostro critico Guido Fink

Bisogna nazionalizzare il nostro cinema

Il popolare attore si prepara ad interpretare "Senso," nuovo film del grande regista Visconti

Massimo Girotti non ha certo bisogno di presentazioni. Attore serio e sempre efficace, il nome resta particolarmente legato all'indimenticabile Gino di «Ossessione» (1943). Ma anche dopo il felicissimo incontro con Luchino Visconti, altri ne vennero non meno positivi per l'attore: ricordiamo quelli con Germi, con De Santis, con Antonioni, con Zampi, con Lizzani.

Il personaggio di Girotti è spesso un operai («Molti sogni per le strade», «Roma ore 11»), e se è un uomo di legge è tale senza esteriori dinamismi, ma con il coraggio morale di chi vuole affrontare i suoi problemi. («Giovanni perduto», «In nome della legge»), «Ai margini della metropoli»: un personaggio attuale, dunque, «moderno»; ed è per questo che Girotti è uno dei pochi attori di professione su cui il cinema realista possa contare.

Abbiamo incontrato Massimo Girotti nel teatro n. 2 degli stabilimenti Titania, durante la lavorazione di «Non posso amarti» (regia



Massimo Girotti e Lucia Bosé in «Cronaca d'un amore».

R. Matarazzo; altri interpreti la Pampanini e Santuccio), e gli abbiamo subito chiesto di parlaci di «Un marito per Anna Zaccaria», il film di Giuseppe De Santis, da lui interpretato e che si annuncia come uno dei nostri «grossi calibri» per il 1954. Girotti non sostiene in questo film il ruolo di protagonista, tuttavia ne è soddisfatto: «È un film su cui conta molto: un film che spero di poter aggiungere ai miei ricordi cinematografici migliori».

Chiediamo a Girotti: Quali pensi siano i maggiori problemi del cinema italiano?

«Bisogna cercare di nazionalizzare il nostro cinema, nel senso di dargli un omogeneo carattere nazionale, un nucleo più preciso, nel senso di evitare le contaminazioni. Bisognerebbe far sì che l'impronta dei nostri registi maggiori fosse seguita dagli altri registi, e ancor prima dai produttori».

«Lei, Girotti, sebbene giovane, è nel cinema da molti anni. Avrà notato che al giorno d'oggi molte cose sono cambiate, nel cinema, da allora, e che altre sono rimaste come negli «anni difficili». Che cosa può direci in proposito?».

«La reazione immediata al fascismo ha dato eccellenti risultati artistici, ha dato vita a una forza, a una corrente che oggi nel cinema si è allentata. Film come «Sciavola», «Roma città aperta», «Ladri di biciclette» sono evidentemente legati a quella forza».

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Vivere insieme

E' cosa certa risultata, nelle commedie familiari hollywoodiane, il riferimento ai problemi concreti. Vivere insieme, coi diritti e le immagini credibili della vita di una famiglia americana tipo, ben diversi dalle faccenderie dei propagandisti.

La mancanza di sangue, la mancanza delle loro quotidianità minano progressivamente il matrimonio di Florence e Chet Keefer, e proprio perché impediscono loro di vivere insieme, di «pensare», «vogliere» e «fare» insieme, i protagonisti, allo scopo del distorsione, si rincastellano e giungono ad un certo fine una volta fatto questo sacrificio.

Ha diretto questo noleggiatissimo film, basandosi anche su un dialogo intelligente senza essere inatturato, George Cukor, un regista che, insieme a molti altri, ha compreso e risposto a chiudere una sua personalità, a dar prova anche di coraggio nella scelta dei temi.

Nel medesimo giorno alle 8, «Vivere insieme», tre diverse forme della stessa storia sbagliata, risulta in modo sempre più convincente, secondo un'incredibile evoluzione.

La valvola ed epoca Kitty, lo manteneva dell'affarista in «Primo alle 2», dopo simbolicamente un momento di tensione, da William Street, è diventata prima Billie Dwan, un'altra manteneva che, per quanto «nata ieri», si formava una coscienza, aspirava a distinguersi e a meritare di unirmi a questo ed ogni altro film.

«Non vedo», dice a «Vivere insieme», tre diverse forme della stessa storia sbagliata, risulta in modo sempre più convincente, secondo un'incredibile evoluzione.

Judy Holliday non è, come la Jean Marais o Prance alle 8, una vera e sobria attrice, ma è di rado rispettabile, nella nostra versione, dal doppiaggio di Rita Moreno; è un'altra cornigliana, che opera un nuovo colpo nello stile della donna. «Non vedo», dice a «Vivere insieme», che osserva John H. Lowson, «sono ridigitizzate per mostrare che il loro posto è la cucina ed il letto».

Vice

PRIME VISIONI

Da quando sei mia

A modo suo, anche il divino marco M.G.M. vuole andare verso il popolo: al contenitore è succeduta la nuona ricetta del cantante uomo qualunque, Mario Lanza ha fatto il componista, il pescatore della Louisiana e qui il soldato semplice: ma in ogni caso — e questo non è eccezione — il soggetto non tiene conto che delle possibilità onore del attore, e si riduce a «pretesto».

Quelche tentativo di ironizzare sulle T.S., Army rimasta, infatti, sul piano delle vittorie umoristiche, senza comunque che sbancare i protagonisti.

«Quando anticipo sul suo programma?».

«Dopo questo film di Matarazzo, interpreterò «L'amore di una donna» a Grimaldi, «Noi cannibali» di Leon Viola, e il prossimo film di Visconti, «Senso».

«Del Teatro ne farà ancora?».

«La stagione prossima. Ma quello del Teatro in Italia, oggi, è un altro punto interrogativo».

«Lei, Girotti, sebbene giovane, è nel cinema da molti anni. Avrà notato che al giorno d'oggi molte cose sono cambiate, nel cinema, da allora, e che altre sono rimaste come negli «anni difficili». Che cosa può direci in proposito?».

«La reazione immediata al fascismo ha dato eccellenti risultati artistici, ha dato vita a una forza, a una corrente che oggi nel cinema si è allentata. Film come «Sciavola», «Roma città aperta», «Ladri di biciclette» sono evidentemente legati a quella forza».

Vice

CINEMA • CINEMA • CINEMA

Fermo per sempre De Sica in stazione?

In «Vivere insieme» l'America senza dollari

Un film che si presterrebbe alla figlia, non ha il significato di quello della Laura di Lean o «Breve incontro», ma è soltanto il risultato di un ennesimo compromesso.

Più che a «Breve incontro», il film si rifa, in effetti, alla banale geografia sentimentale di «Accade in settembre»: gli stessi appunti di Zavattini ai margini della stazione romana, non possono avere, per la debolezza del racconto, una funzione autentica, ma sono un «riempitivo», e non disturbano la visione «unica» che il film dà dell'Italia. La bravura tecnica e il buon gusto di De Sica hanno recentemente dichiarato eseguiti materialmente impossibile dirigere, alcuno per ora, altre opere impegnative, mentre i vari Simoni, Gienna e De Sica continuano ad instaurare la loro serena anche se cogitata di faschi filo-americani. Il discorso di De Sica, Garavini devrà tornarci, con il finale di «Umberto D». «Stazione Termini» non ha infatti una vera importanza nella filmografia di De Sica: la storia d'amore che vi si narra, oltre a pagare tutti i tributi possibili all'opercosità hollywoodiana (e hollywoodiani sono i divi e i capitoli impegnati) è rovinata da un cincio («Capote o Schmitz») falso, da film d'avventura: anche la decisione finale di Mastroianni, cioè al marito e

ressanti, «due anche rischia: l'inglese e Ali del futuro», che dire del Lean di «Breve incontro», affronta seriamente e scientificamente un tema spesso strutturato a fini fumettistici, e l'americano «Vivere insieme» («The marrying Kind», 1953), terzo (dopo «Piranha») dei stessi appunti di Zavattini alla fine di «Nata ieri» tentativo di George Cukor di evadere dalla mediocrità commerciale in cui è solitamente avvilito, e di dare coraggiosamente alcuni aspetti di una società sbagliata. La mancanza di denaro, le necessità della lotta quotidiana per il dollaro minacciano il matrimonio dei protagonisti di «Vivere insieme»; e proprio perché impediscono la vita, il resto è augurabile che il film costituisca un grande successo commerciale, tale da permettere a De Sica di continuare il discorso. Con gran dispiacere di quei critici ufficiali che hanno plaudito questo De Sica senza miseria e panni sporchi.

Fra i vari «più grandi spiccioli del mondo» con i loro criteri di inseguimento programmatica («Jwanhoe», «Modeste di lusso» ecc.), e fra i vari imitatori di tali criteri (il Roccards di «Africa sotto i mari», e anche il Salvador del sognato avvallato film filippino «Gengis Khan»), sono apparse ultimamente alcune opere inter-

Guido Fink

PRIME VISIONI

"C'è posto per tutti"
Inviate dalli Stati Uniti al ultimo festival veneziano del film per ragazzi, questo film costituisce invece il tipico esempio di un equivoco largamente diffuso: la presentazione a un pubblico infantile di un film non - per ragazzi, ma soltanto - con - ragazzi.

Nulle può interessare un ragazzo in questo film, nulla è rappresentato da un punto di vista infantile; e neanche come spettacolo normale per adulti. «C'è posto per tutti», pur dovuto a una vecchia volpe del commercio (Norman Taurog), si può dire accettabile. Ricompari, però, a buoni e lodevoli intendimenti, questa storia di una coppia americana - tipica - (ben diversa da quella di «Vivere insieme») che oltre ai propri tre figli alleva anche un'orfana e un poliomielitico, oscilli infatti nella realizzazione su un tono sentimentaloido e un americanismo tipo - Reader's Digest - entrambe facilmente smontabili. Né lo riscatta la recitazione - a cliché - di Gary Grant e Betty Drake, da ricordare quest'ultima per aver dato al suo debutto, in un mediocre film di Hartman-Maté («Ogni ragazza vuole marito»), un personaggio non privo di significato.

Vice

PRIME VISIONI

Da "L'Unità" →
maggio 1953

PRIME VISIONI

Mia cugina Rachèle
Scrittrice di media levatura, Daphne Du Maurier ha cercato di ripetere, con «Mia cugina Rachèle», l'eccellenza colpo di «Rebecca». (La prima moglie), romanzo inviso troppo fortunato per i suoi ineguagliabili sostanziosi valori. Il tentativo non è riuscito, anche a ricreare un'equivalente trascrizione cinematografica che non rispetti certo il succoso della «Rebecca». H. Hitchcock.

La realtà è che i castelli di Cornovaglia, con misteriosi contesti vedove e coniugi assassinati o - forse - no, hanno fatto il loro tempo: coi suoi molti trucchi, compresa il finale interrogativo, «Mia cugina Rachèle» non riesce a catturare l'interesse dello spettatore che nel senso più esteriore del termine.

Henry Koster, il regista, non ha nemmeno i sapienti accorgimenti tecnici di Hitchcock: e fa rimangiare «Rebecca» anche la recitazione, che può contare solo su una De Havilland, perfettamente assai arretrata rispetto a quella di «La fossa dei serpenti».

Vice

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Il mondo le condanna

E' riapparso che la censura italiana, bocciò l'anno scorso, in sede provvisoria, un soggetto del titolo - «Casa aperta» - dopo aver saputo che regista ne sarebbe stato Giuseppe De Santis.

- Il mondo le condanna - preioso compagno d'ipocrisia, dimostra ora praticamente come l'Italia «ufficiale» debba e possa trattare il problema della prostituzione: scavalcandolo in tutti i suoi aspetti, seppellendolo sotto la voce del silenzio. In perfetto seguito alla politica cinematografica dei «panni sporchi», questo soggetto di Fabri e Vassile non sfiora il problema delle donne perdute, ne presenta un «mondo» che le «condanna», si arriva così all'assurdo che, nel film prostituite non ne appaiono. C'è solo una ex prostitute che attraverso situazioni romantiche-fumettistiche ritira verso il finale in contenuto per togliere ogni ulteriore equivoco.

Trasformare le prostitute in suore non ci sembra, tutto sommato, una possibile soluzione del problema; né, crediamo, sembrerà tale a Gianni Franciolini, chi ha diretto il film. Dignitoso artigiano e nulla più. Franciolini aveva dato prova, se non altro, di coraggio nei film «Borg, giorno di rivincita» (dei no - Sabi, principe ladro) - polemica-fabba sventatamente sul problema economico dei maestri; qui è a posto tutt'alt più su un piano tecnico, che nelle sequenze iniziali presenta soluzioni interessanti: i rumors del sottocampo che caratterizzano l'atmosfera del quartiere Rivedi.

R.S.

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Carmen proibita

Non abbiamo grande fiducia nelle «co-produzioni» internazionali che, se assicurano più mercato da un punto di vista mercantile, costituiscono regolari angherie, determinanti in opere che, per la parte di caratteristiche nazionali, si rendono l'utilità d'inastare tale connubio con il cinema spagnolo, forse il peiopole del mondo proprio perché soggetto a quella censura clericale che si vorrebbe imporre anche a noi.

Inutile ci sembra, passando al caso particolare, questa riduzione moderna della «Carmen» di Mérimée: opera che, nonostante i vari registi che si sono cimentati da De Miller a Jeanne à Vidor, quella di Chaplin (che ne ha fatto tutt'altri nel 1926) aspetta ancora un suo equivalente cinematografico. Non poterà darlo Scorsese, ormai ingolato in film tipo «I pirati di Capri».

La trasposizione del romanzo ai nostri giorni non poteva dare certo ad una riedizione così attuale, e ressa della storia, ma Scorsese si limita a riasfissare un tono morbordeggia te fatalistico, e da tutti più errori che Mastroianni aveva sa-

puto evitare: il fumettismo e il folclorismo.

Un'orgia di balli, corridoi, duelli rustici, che fanno Spagna come una guida ENIT, per un film formalista.

Vice

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

I lupi mannari

Il fenomeno del risorgere del nazismo nella Germania occidentale costituirebbe uno spunto di preoccupante attualità: chi volesse studiarlo, non nei suoi effetti, ma anche nelle sue cause,

Il soggetto di «I lupi mannari», scritto da Jerry Davis con accentuante legerità, non rappresenta né le cause né gli effetti del neo-nazismo: ci racconta solo di una rete di dellaquisti (ai veri) il finale che loro scopo è la fondazione del quarto Reich); immediatamente stroncato dalla polizia italiana e tedesca nel giro di due ore di spettacolo.

Che dire allora dei nazisti ufficialmente riportato agli onori della politica internazionale, dei casi Reder e Kesselring?

Tutto sommato, la zeta dei «lupi mannari» non è un pretesto, in questo film, per le avventure e per il romantismo umoroso (un simpaticissimo capitano americano che - rediamo - «lanciaventura indipendenza» e di questo passo il regista Marion, specializzato in centoni esotico-geografici, sia africani che polari, in presta a confondere gli imitatori dei nazisti con altri elementi presi per dare alla banalissima storia un po' di «colore locale»: come i moniti delle Berievra e la scenografia del «cabaret»).

Vice

Da "L'Unità"

maggio 1953

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

Il pirata yankee

Naturalmente, si tratta di un falso pirata: Frederik De Cordova si è guardato bene dai sospettare che possono esistere pannee realmente pirati; e se a volte possono sembrarlo, si tratta solo di un travestimento atto a ingannare gli astutissimi predoni.

Storellina ingenua, scalabrandamente avventurosa e colorata.

Pa "La Nuova

Sciattilla

Anno X - N. 27

maggio 1953

Il regista Carlo Lizzani sta attuando un interessante programma

«Cronache di poveri amanti» e «L'Agnese va a morire»

Lucia Bosè, Andrea Checchi, Gasetta Greco, Marcello Mastroianni, Annamaria Ferrero fra i maggiori interpreti - Un po' di sole sul desolato panorama cinematografico

La quasi assoluta desolazione del panorama cinematografico italiano nella stagione 1952-53, da la misura della crisi del nostro cinema: crisi non di uomini o di ideali, ma di libertà, di ambiente. Recentemente Ugo Casiraghi ha tracciato a puntate sulla terza pagina dell'«Unità» a un malinconico quadro delle forme ufficiose e sotterranee che soffocano il nostro realismo: e altre voci non certo sospettabili del «criminale» di comunitismo si sono affiancate a quella di Casiraghi: via già per tutti, quella di Hitchcock, via per tutti, quella di Chaplin, via per tutti, quella di Scorsese, via per tutti, quella di Mastroianni, via per tutti, quella di Visconti, via per tutti, quella di Lattuada, Antonioni, De Santis, Zampa, Lizzani, Germi, Muccolini.

L'unico modo di sopravvivere alla reazione imperiale e ultrà sui anni (censura preventiva e blocco dei capitali, che risparmiano gli speculatori di immoralità e combattono chi difende la missione del cinema realista) resta forse la produzione libera: la Cooperativa Spettacoli può essere proprio questo, frustrato il tentativo di un film sul Delta, la Cooperativa riprende quest'anno la sua attività con un programma quanto mai impegnativo: «L'Agnese va a morire» (che, tratto dal bel romanziere partigiano della Vigano, sarà diretto, in parte, a Comacchio, dal giovane Massimo Mida) e «Cronache di poveri amanti» che avrà il primo giro di maggio il 1° luglio.

Il romanzo di Vasco Pratolini, forse il più del romanzo italiano di questi ultimi anni, è la cronaca di un anno ben noto al pubblico ferrese,

Primo peccato

Il «Primo peccato» del professore Platone Sayre, austero docente universitario, a questo di essere stato ai tempi del mito di «dina» di Hollywood: quando una compagnia pubblicitaria decide di «sfornare» per televisione i vecchi «film del grande mestiere», scopri uno scandalo nell'ambiente universitario con stracchifora il professore e una sua unica compagna di lavoro.

Anche se la regia di Claude Binyon non oltrepassa mai i limiti di una generica distinzione e non raggiunge mai colori estetici, le sequenze intercalate dei piccoli film sui hanno na loro umorismo, suggeriscono alcune considerazioni sulla Hollywood di allora e non solo di allora: la stessa recitazione di Clifton Webb e di Ginger Rogers, nel complesso chiuso nel «clique», dimostra, riferito ai Valentini e alle Clara Bow di un tempo, davvero acuta e spiccosa.

Ma evidentemente i magnati di Hollywood non tollerano la parodia, sia pure così modesta e indiretta: la parodia è messa in atto al servizio di una propaganda, quella contro la televisione e pro cinema. Se il professore raccolta la televisione di «organo di anticulturali», Hollywood viene da lui definita al finale - un luogo di cui si può veramente parlare, ignorare qualcosa - e a Hollywood il professore ritorna, senza che il film dica se dopo qualche confronto avrà ancora l'ingenuità di definirsi così.

Vice



Lucia Bosè sarà «Milena» in «Cronache di poveri amanti» e «Milena» in «Cronache di poveri amanti» della fiorentina via dei Capponi: è una cronaca — ambientata nel 1952, 1953, tra le prime gesta delle squadre fasciste e il primo diffondersi del comunismo — che raggiunge il piano della storia. La suggestione del romanzo, con simpatia popolare e di genitinità, interessava Luchino Visconti, che non riuscì a realizzarlo nel 1950. Oggi a riprenderlo è Carlo Lizzani, un giovane regista ben noto al pubblico ferrese,

Guido Fink

SPETTACOLI

PRIME VISIONI

La carrozza d'oro

Sono lontani i tempi, noto Vissari, in cui Renzo diricherebbe: «Capisco che debbo lavorare in senso del tutto nazionale. Solo così posso comunicare con la gente di altre nazioni e costruire opere internazionali». Dopo le parentesi belliche di Hollywood e la penosa esperienza indiana di L'Home, La carrozza d'oro è l'ultima delusione che ci riserva il regista di L'angelo del male, di La grande illusione, di La marina.

Certo Vissari, che avrebbe dovuto dirigere il film se non fossero sorte le solite «difficolte», avrebbe dato ben altro rilievo ai molti motivi attuali che contiene la modesta ma significativa commedia di Mérillet. La carrozza del santissimo sacramento: la soffra della nobiltà e dell'alto clero, la glorificazione tutta settecentesca della nascita nella figura della protagonista, l'attrice peruviana (effettivamente esistita) Carril de Perichó.

Tentativo di Renzo in questo senso vanno forse considerati alcuni sporadici momenti come l'accostamento tra la tracotante del papa e la tollerante del sacerdote. Pironi di Camilla nei confronti dei quattro («l'ambula, la nostra contessa, non ascolta alle porte»), o l'accenno alle condizioni degli Incas prima dell'arrivo degli spagnoli.

Ma la sostanza del film è invece del tutto conformista: tanto è vero che il gesto finale di Camilla (il dono della carrozza al vescovo) appare nel film, a differenza che nella commedia, quasi un atto religioso.

Renzo si è occupato soltanto di costruire una «fantasia sull'italiana», tipico il finale, con Camilla che rimbalza a scapito dei tre uomini che l'amano, perché «il vero amore di una attrice è il teatro: ma dove' che finisce la vita e comincia il teatro?». E altre frasi degne della filosofia pseudo indiana del film.

La «fantasia» si riduce, tuttavia sommato, a spettacolo: spettacolo che «è interessante, ad esempio, per la storia della televisione, della commedia dell'arte, in cui si sente l'apporto di uno studio come il Pandolf, nel colorito, nelle splendide musiche di Vivaldi, che accompagnano il film, non si sa perché, o in qualche espressione della Magnani, una Magnani comunque non adatta al ruolo e ben diversa da quella di Visconti.

Fuggiaschi

Diretto in collaborazione da Petroff e Franklin, questo film racconta uni e coutons di una tribù esquimese (che resterebbero interessanti se non fossero rovinati da un commento stile - paurovani d'America), infiammatrice di comunicazioni internazionali fra U.R.S.S. e gli Stati Uniti: vi si apprende, fra l'altro, che i sovietici sono soliti fare esplodere bombe atomiche sperimentali a ogni pie sopratto, mentre agli americani una simile idea non è mai passata per la testa.

Il film appartiene al consumo di propaganda americana, ma è notevole come questa propagandistica si sia trasposta in matrici più o meno ideali e umanitarie: l'odio e la violenza non sono neanche messi in discussione, come menage sportivo della guerra fredda.

E gli ultimi cinquanta metri della pellicola sono occupati da una squillante rivista aerea che rappresenta il massimo del controllo guida e del militarismo nazionalistico.

Vice

La caratteristica più significativa delle settimane precedenti è stata, nel campo del cinema, l'invasione di cortometraggi propagandistici tutti a favore del blocco governativo: una monotona e dogmatica esaltazione delle opere del regime, che raggiungeva un clima fascista nel frasario della. Incom a colori (il Mediterranean come «Mare nostrum, nel sognato «Sentimente della pace»), e una leggerezza davvero straordinaria in altri madrigali come il film di montaggio «10 anni dalla nostra vita», antologia curata da Marinucci, May, Macchelli, Sala eccetera, e che costituisce per il suo volgarità ridacchiare i fenomeni più gravi dei nostri giorni, un probante documento storico, sensibilmente opposto a quello voluto.

Tale invasioni non sono comunque raggiunto il suo scopo, che era quello di far scattare la legge della «maggioranza assoluta»: e questo dovrebbe far pensare molte cose ai «maghi» del nostro cinema: tra l'altro, che non è con le impostazioni dall'alto né col consenso o gli consigli che si può fare una buona politica, e tanto meno il bene del cinema italiano. Il quale ha esposto ultimamente opere ben mediocre, grazie al giro di vita dato dalla censura in vista delle elezioni; si distinguono per un loro non conformismo, anche se

unito a confusione, i soli «Artistic 51» («Codice Penale» e «Febbre di vivere»). Le analogie fra le due opere non si fermano qui, né nel fatto che portano la firma di due ex-attori (rispettivamente Leonardo Corra e Claudio Gora, seminato alla regia e perciò tenacemente immutati).

Entrambe vogliono infatti fissare alcuni aspetti della borghesia contemporanea: l'uno in riattrattiva di certa provocazione, l'altro soprattutto in discutibili teorie e al discutibile apporto di Francesco Carnefetti.

Da non dimenticare è infine il mondo le condannate: specie se messo in relazione con la proibizione della censura al film di De Santis sulla prostituzione, questo desolante lavoro diretto, e non si direbbe, da Gianni Franciolini, chiamato come l'Italia ufficiale debba trattare lo sottile problema: scavalciando cioè in tutti i suoi aspetti, seppellendo sotto la «voce del silenzio». Le preoccupazioni dell'elen. Andrebbe vorrebbero salvare, si dice, la qualità con la quantità, il valore con il «pool» delle co-produzioni. Ma tale sistema, instaurato con la Sogna, evanta il peggior effetto del mondo, e proprio perché soggetto a quella censura che si vuole imporre anche a noi».

Guido Fink

PRIME VISIONI

L'amore più grande

Quello di una madre inferier, che non erba a denunciare il figlio quando crede di scoprire in lui una tendenza di sinistra, o quello di un padre che impone al figlio stesso ripetuti giuramenti sulla Bibbia di non essere uno «sciacquoato sovversivo», salvo poi a picchiare in testa con la Bibbia medesima che i giuramenti non gli sembrano adeguatamente calorosi, sarebbe per Leo M. Carey «l'amore più grande»: ancor più grande deve essere però l'amore per la patria e per le norme formule dell'americano («I), messe in pericolo dal veleno del rivoluzionario, ma salvo grazie al costruttivo apporto dell'Americana Legion.

Il film sarebbe soltanto ridicolo, se non fosse preoccupato in quanto espressione di un clima di interramento collettivo e di «caccia alle streghe»: si vedano, in proposito, nei film, i commenti interratori. I suspetti, le minacce: tali e tanti che si tentano per costituire un documento in senso interno a quello voluto.

Lo stesso critico del New York Times, B. Couthures, ha messo in rilievo l'inconscia spudorosità del film: «Sembra neanche «vergognarsi». Mr. Carey ha permesso che una madre, l'ideale della devotissima e delle condannate, condanni e criticizzi il proprio figlio perché è figlio del comunista». Don José, nella storia del padre sostentatore dell'Americana Legion, cancella «Uncle Sammy», come un fastidio, contro il «bello e l'ombrino ventura».

Resta allora aperto il problema di «come» far ridere una volta chiusa la via della critica: a questo ci pensano — o dovrebbero pensare — Dean Martin e Jerry Lewis col formulare perfettamente o.k. (dimostravamo che il regista è Norman Taurog: ma non era una grande dimenticanza).

Vice

← Da "L'Unità" ↑
1° luglio 1953

La mancanza di soluzioni, più che la «Chiaroscuro e l'immaturità», incita a cercare, non tollerare però alle due opere molte qualità, sicché si possono attendere con fiducia le prossime prove dei due registi.

In un terzo film italiano invece, «Cronaca di un delitto» di Mario Segui, molte ambizioni precipitano nella più assurda retorica, magia soprattutto alle discutibili teorie e al discutibile apporto di Francesco Carnefetti.

Da non dimenticare è infine il mondo le condannate: specie se messo in relazione con la proibizione della censura al film di De Santis sulla prostituzione, questo desolante lavoro diretto, e non si direbbe, da Gianni Franciolini, chiamato come l'Italia ufficiale debba trattare lo sottile problema: scavalciando cioè in tutti i suoi aspetti, seppellendo sotto la «voce del silenzio». Le preoccupazioni dell'elen. Andrebbe vorrebbero salvare, si dice, la qualità con la quantità, il valore con il «pool» delle co-produzioni. Ma tale sistema, instaurato con la Sogna, evanta il peggior effetto del mondo, e proprio perché soggetto a quella censura che si vuole imporre anche a noi».

Guido Fink

Il caporale Sam

Si sperava che la televisione assorbiisse una parte dei tanti pseudo talenti comici di Hollywood: invece è avvenuto il contrario: Dean Martin e Jerry Lewis, piatti e fastidiosi protagonisti di piatte e fastidiose avventure, sono precisamente un regalo della televisione.

Anche questa volta le storie di Martin e Lewis si svolgono sotto le armi, ma senza le minuziose quotidianità, le più modeste battute attribuite ai confronti delle tradizioni militari, o degli atti papaveri dell'esercito. Non esistono più, in una Hollywood el la servizio della guerra fredda o calda, le condizioni di minima libertà che permettevano, qualche anno fa, a un filmetto come «Francis il pugnolo parlante» di prendere molto per sé.

Un confronto fra le simpatiche vignette di Mauldin e il film che ne è stato tratto recentemente («Marmitton al fronte») può dare idee di questa innovazione militare che ha toccato anche registi maggiori (Ford, per esempio, passato in due anni dal disastroso «Il segnale grande»), bellissimo «Omnia ventura»).

Resta allora aperto il problema di «come» far ridere una volta chiusa la via della critica: a questo ci pensano — o dovrebbero pensare — Dean Martin e Jerry Lewis col formulare perfettamente o.k. (dimostravamo che il regista è Norman Taurog: ma non era una grande dimenticanza).

Vice

Da

"La Nuova Scintilla"

Augosto

N. 28

2 luglio

1953

←

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→

→