

BIGGER THAN LIFE: VIAGGIO NEL CINEMASCOPE EUROPEO

Bigger than Life: a Journey through European CinemaScope

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh



Il gigantesco schermo del cinema Arlecchino è una sfida: dobbiamo riempirlo con qualcosa di speciale e, nei casi migliori, con qualcosa che esisteva quando quel paesaggio da sogno è stato costruito: il CinemaScope, la meraviglia degli anni Cinquanta (e il tentativo più imponente di 'salvare il cinema' dalla televisione). Per dieci anni ci siamo soffermati soprattutto sui film americani (ostinandoci sui tre o quattro anni estremamente creativi prima della stagnazione), ed è dunque ora di dare un'occhiata allo 'scope' europeo e alla varietà dei sistemi *widescreen* sviluppati nel nostro continente (franscope, agascope, ovscope...).

Il nostro viaggio nello 'scope' europeo comprenderà mirabili film dell'Europa orientale e occidentale. L'Unione Sovietica e i paesi socialisti contribuirono enormemente ad arricchire il cinema di quel decennio, costruendo una cartografia – perché l'ampiezza dello schermo permetteva di ampliare i livelli nascosti – delle promesse e delle devastazioni del socialismo. Lo schermo rese tangibili i grandi ideali e la quotidianità prosaica del real-socialismo, e tra le più belle storie d'avventura di quel decennio vi furono film polacchi, cechi, ungheresi. Mi addolora che questa edizione non riesca a presentare film polacchi, ma in compenso la serie dedicata alla Orwo comprende vari 'scope' cechi: *Až přijde kocour*, *Ikárie XB 1*, *Limonádový Joe aneb Koňská Opera* e *Údolí včel*.

Mostreremo due splendidi film sovietici, *Ijul'skij Dožd'* di Marlen Chuciev, grande film della 'nouvelle vague' russa, e una delle migliori opere di Vasilij Šukšin, *Pečki-lavočki*: le strade urbane (Chuciev) e il treno (Šukšin) come solo il formato panoramico può mostrarli. Accanto a questi felicissimi risultati, un capolavoro ungherese: *I desperati di Sandor*, spietata analisi della macchina del terrore che portò Miklós Jancsó alla ribalta del cinema mondiale. L'Occidente è presentato con lo stesso spirito di stupore e scoperta: *Lo sciacallo*, di Jean-Pierre Melville, singolare adattamento di Simenon; *La grande guerra* di Mario Monicelli, che diede un rivoluzionario scossone al film di guerra; *Sammy Going South* di Alexander Mackendrick, straordinaria esplorazione dell'animo infantile. Film, questi, resi possibili proprio dall'uso visionario del formato 'scope'.

Peter von Bagh

The huge screen of the Arlecchino cinema is a challenge: we must fill it with something special and, in the best case, with something that existed when the dreamscape of that specific screen was built. That was, of course, CinemaScope: the 50s wonder (and the mightiest effort 'to save cinema' from television). We've lingered a decade mostly with the American achievements (and very stubbornly in the three or four highly creative years before the relative stagnation of the format), so it is high time to take a look at European 'scope', under whatever name, given that widescreen systems varied on our continent (franscope, agascope, ovscope...).

*Admirable achievements from both Eastern and Western Europe will be screened. By east, we mean the Soviet Union and the socialist countries, which enriched the decade's cinema to an unimaginable degree: it was a cartograph – yes, scope enlarged the secret levels – of things happening during socialism's promises and destruction. The great idea and the sometimes less wonderful state of everyday life – 'Realsozialismus' – were both palpable on screen, making Polish, Czech, Hungarian, etc. films the best adventure stories of the decade. It breaks my heart that we cannot show any Polish films this time, but as compensation the series dedicated to Orwo includes several Czech scope films: *Až přijde kocour*, *Ikárie XB 1*, *Limonádový Joe aneb Koňská Opera* e *Údolí včel*.*

*We will show two splendid Soviet films: *Ijul'skij Dožd'*, one of the greatest 'new wave' Russian films, from Marlen Chuciev, and one of Vasilij Šukšin's finest, *Pečki-lavočki*, examples of city streets (Chuciev) and the train (Šukšin) as only the scope format can project them. Along with these happy films, a Hungarian masterpiece, *The Round-Up*, is a merciless analysis of the machinery of terror that brought Miklós Jancsó into the front line of modern cinema.*

*We present 'the West' with the same sense of amazement. No other Simenon adaptation is like Jean-Pierre Melville's *L'Aîné des Ferchaux*; Mario Monicelli's *La grande guerra* gave the war genre a revolutionary start; Alexander Mackendrick's *Sammy Going South* is a great study of a child's soul: all these cases – literature as intricate cinema, the epic and the intimate – became possible through a visionary use of the scope format.*

Peter von Bagh

BEATRICE CENCI

Italia-Francia, 1956

Regia: Riccardo Freda

■ Sog.: Attilio Riccio. Scen.: Jacques Remy, Filippo Sanjust. F.: Gabor Pogany. M.: Riccardo Freda, Giuliana Taucher. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Franco Mannino. Su.: Ennio Sensi. Int.: Mireille Granelli (Beatrice Cenci), Micheline Presle (Lucrezia), Gino Cervi (Francesco Cenci), Fausto Tozzi (Olimpio Calvetti), Frank Villard (giudice Ranieri), Antonio De Teffé (Giacomo Cenci), Emilio Petacci (Marzio Catalano), Guido Barbarisi (giudice), Claudine Dupuis (Martina). Prod.: Electra Compagnia Cinematografica, Franco London Film. Pri. pro.: 6 settembre 1956 ■ 35mm. D.: 90'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato da CSC - Cineteca Nazionale con la collaborazione della Compass Film Srl. Prima mondiale / *Restored by CSC - Cineteca Nazionale in collaboration with Compass Film Srl. World Premiere*

Io e i miei sceneggiatori eravamo d'accordo: l'eroina doveva essere innocente perché il dramma si sviluppasse e l'emozione dominasse il film dall'inizio alla fine. La prima scena è un piano-sequenza. Esterno notte, tempesta, una ragazza corre nella foresta. Lo spettatore può leggere la paura nei suoi occhi. La tempesta e la *Sinfonia n. 6* di Beethoven accrescono questa paura. Dei cavalieri muniti di fiaccole sono alle sue calcagna. Viene ricondotta al castello di suo padre dal futuro amante. L'eroina è innocente e, anche se disonorata dal padre, sarà condannata a morte. Se fosse stata colpevole, il mio film sarebbe diventato un poliziesco. Dato che invece è innocente, diviene una storia di cronaca nera... In un secondo tempo bisogna infondere lirismo a questo episodio di 'nera' e ho trovato gli ingredienti: adulterio, incesto, avvelenamento, processo, torture, patibolo. [...] *Beatrice Cenci* è un peplum moderno. Un dramma senza via d'uscita come le tragedie greche. Non si può lottare contro il destino. E io filmo questa fatalità diabolica in CinemaScope... anche se non ho partecipato direttamente alla stesura, ho dato le mie idee e ho seguito scrupolosamente l'elaborazione della sceneggiatura. [...] Gabor Pogany, il direttore della fotografia, era in grado di tradurre in termini



Beatrice Cenci

luministici ogni mia idea. Ha subito compreso la mia volontà che il film somigliasse ad un affresco, ma un affresco malsano. Ha saputo conferire la luce giusta agli innamorati e al bambino sul fiume, ha saputo illuminare il banchetto anche in profondità di campo. Ma ha anche saputo illuminare il clima incestuoso di Cenci che osserva sua figlia mentre si spoglia. Ho riflettuto anche sui costumi, gli abiti di Beatrice fanno parte del dramma. Sono una mescolanza di colori violenti che incitano Cenci a commettere il suo crimine e il pudore di Beatrice. Le scenografie di Arrigo Equini e i trucchi di Mario Bava sono molto importanti. Bava non è citato ma ha collaborato alle scenografie e agli effetti speciali. Questi trucchi rivelano un artista autentico. Il CinemaScope, per me, è un formato magnifico e mi ci sento a mio agio. Ho cercato più che mai di ottenere delle composizioni nello stile di Carpaccio, che non esitava a usare tele di venti metri di larghezza. Ma nessun critico ha mai visto questo mio rapporto diretto con la pittura italiana. Fin dalle prime inquadrature della 'caccia alla donna' notturna, adotto il formato in tutta la sua potenza. Quando Beatrice ritrova il suo amante sul ponte che conduce al castello avito e il fratello piccolo li osserva, soltanto il CinemaScope può consentire questo tipo di composizione. Non mi interessava servirmi del Cine-

maScope per ridurlo alle dimensioni di un francobollo. Ho pensato al Tintoretto, a Veronese e al Leonardo della *Cena*.

Riccardo Freda, in Eric Poindron, *Riccardo Freda un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière - Actes Sud, Arles 1994

My scriptwriters and I agreed: the heroine had to be innocent so that the drama would develop and emotion would dominate the film from beginning to end. The first scene is a long tracking shot. Exterior night, in a storm, a girl is running in the forest. The viewer can see the fear in her eyes. The storm and Beethoven's 6th Symphony add to the fear. Some knights are hot on her heels in pursuit. She is taken back to her father's castle by her future lover. The heroine is innocent and even if she has been disgraced by her father, she will be sentenced to death. If she had been guilty, it would have become a detective film. However, as she is innocent, it becomes a crime news story. Then there was the need to infuse the criminal episode with lyricism and I tracked down the ingredients: adultery, incest, poisoning, trial, torture and the gallows. Beatrice Cenci is a modern sword-and-sandal, a drama with no way out, like the Greek tragedies. You cannot fight destiny. And I filmed this diabolical fatality in CinemaScope, even if I did not participate directly in the writing, I contributed with

my ideas and scrupulously followed the development of the screenplay.

[...] The director of photography, Gabor Pogány, was able to transform every one of my ideas, in terms of light. He immediately understood that film should look like a fresco, but a morbid fresco. He knew the right light for the lovers, the child on the river; and he knew how to light the feast, even in depth of field. But he also knew how to light the incestuous atmosphere of Cenci as he watches his own daughter undressing.

I also thought about the costumes, Beatrice's clothing is part of the drama. They are a mixture of violent colours which incite Cenci to commit his crime and pastels which evoke Beatrice's modesty and innocence. Arrigo Equini's set design and Mario Bava's effects are both very important. Bava is not mentioned but he participated in the set design and the special effects. These effects prove that he is a genuine artist. I think CinemaScope is a magnificent format and I feel at ease with it. More than ever before, I tried to get Carpaccio's style into the picture; he never hesitated in using canvases that were sixty feet wide. But no critic has ever noticed the Italian painters influence in my work. From the first nighttime shot "the woman hunt", I exploited the format in all its power. When Beatrice finds her lover on the bridge that leads to the ancestral castle and her little brother is watching them, only CinemaScope allows for this type of composition. I was not interested in using CinemaScope to reduce it to the size of a stamp. I was thinking about Tintoretto, Veronese and Da Vinci's The Last Supper.

Riccardo Freda, in *Eric Poindron*, Riccardo Freda un pirate à la caméra. Entretiens, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

LA GRANDE GUERRA

Italia, 1959 Regia: Mario Monicelli

■ T. int.: *The Great War*. Sog., Scen.: Agenore Incrocci [Age], Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli. F.: Giuseppe Rotunno, Roberto Gerardi, Leonida Barboni. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Nino Rota. Su.: Roy Mangano, Bruno Moreal. Int.: Alberto Sordi

(Oreste Jacovacci), Vittorio Gassman (Giovanni Busacca), Silvana Mangano (Costantina), Folco Lulli (Bordin), Bernard Blier (capitano Castelli, detto Bollotondo), Romolo Valli (tenente Gallina), Livio Lorenzon (sergente Battiferri), Nicola Arigliano (Giardino), Tiberio Murgia (Rosario Nicotra), Mario Valdemanin (tenente Loquenzi), Achille Compagnoni (cappellano). Prod.: Dino De Laurentiis Cinematografica, Gray Films. Pri. pro.: 28 ottobre 1959 ■ 35mm. D.: 138'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Filmaura

La Prima guerra mondiale – combattuta per porre la parola fine a tutte le guerre – è ancora, dopo più d'un paio di altre guerre, la più memorabile guerra cinematografica: per la sua grandezza, per l'insensata mattanza che sembrò togliere ogni significato alla vita umana, per la novità delle tecnologie militari. Dopo Vidor, Wellmann, Barnet, Renoir, Hawks, Pabst, Milestone e qualche altro, tutto sembrava essere stato detto. Tranne quel che una trinità composta da Mario Monicelli, dalla commedia italiana e dal CinemaScope poteva portare di nuovo alle immagini, e dunque al tema.

La grande guerra è, tra le altre cose, un film impossibile da classificare. È un tardo fratello di *Shoulder Arms*; l'immediatezza chapliniana sostituita da una visione sorprendentemente oggettiva, che riesce a evocare tutto quel che film più cupi e analitici ci avevano mostrato – restando allo stesso tempo una grande farsa, e una ribalta per il genio di Sordi e Gassman. (Gli spettatori stranieri hanno purtroppo un'idea incompleta degli straordinari film che in questi anni affrontano trasversalmente la storia italiana, da *Una vita difficile* di Risi a *Tutti a casa* di Comencini, portatori della stessa felice combinazione di racconto epico e di ironia). La più grande, la più sublime prova d'ironia arriva nel finale della *Grande guerra*, quando gli antieroi sono catturati, viene loro offerta la possibilità di salvarsi se passeranno informazioni al nemico, e i due rifiutano. Nel poco tempo che rimane loro, diventano persone nuove, e veri cittadini, per la prima volta; capaci d'un gesto di nobiltà e coraggio. Monicelli ha sempre sostenuto che il suo film è antieroi, non antipatriottico – un

film contro la retorica ufficiale del paese che ha combattuto eroicamente riportando vittorie immortali. Mentre quella guerra aveva spazzato via milioni di individui, senza che nulla restasse dei loro volti e dei loro nomi, qui troviamo – al di là degli snodi farseschi – gli esseri umani e il loro valore. Nelle parole del regista: "Ho raccontato la Grande guerra dal punto di vista dei soldati semplici – quei poveri diavoli che venivano trascinati sui campi di battaglia. [...] Portavano con sé, in una situazione eccezionale e perlopiù incomprensibile, un bagaglio di vita difficilmente alienabile. Non c'era in loro niente di retorico, facevano una guerra e combattevano, come avrebbero fatto qualsiasi altra cosa. Insomma, il film è l'avventura di una massa amorfa di uomini che per quattro anni va avanti a combattere una guerra assurda".

Dato il successo immediato (Leone d'Oro a Venezia, ex aequo con *Il generale Della Rovere* di Rossellini), è facile perdere di vista il rischio e la scommessa che la produzione del film rappresentò all'epoca. La commedia italiana era già nel pieno del suo vigore, con il suo rifiuto delle regole di gusto e dei tabù; tuttavia, un film antieroi sulla Guerra delle Guerre era ancora un atto oltraggioso. Fare *La Grande guerra* fu un poderoso gesto civile; farlo in modo così ispirato (lo stesso uso del CinemaScope e del suono sono assolutamente inventivi) sollevò Monicelli fino all'olimpico dei grandi registi italiani.

Peter von Bagh

The first World War – fought to end all wars – remains, after more than a couple of later wars, still the most memorable cinematographic war, due to its scale, the senseless butchery that didn't seem to attach the slightest importance to human lives, the shock of the new military technologies... After Vidor, Wellman, Barnet, Renoir, Hawks, Pabst, Milestone and others, everything seemed to have been said. Except what the trinity composed of Mario Monicelli, 'commedia all'italiana', and the scale of CinemaScope could bring to the images and thus also to the theme.

The first wonderful thing about La grande guerra is that it is a film impossible to classify. It is, among other things, a late kindred film to Chaplin's Shoulder Arms; its immediacy replaced by an amazingly



La grande guerra

objective vision that amounts to whatever the most haunting and analytical films have reflected, yet it is also a great farce and even a vehicle for the genius of Sordi and Gassman. (Foreign spectators have a sadly feeble idea of the amazing crop of historical films made around the same time in Italian cinema: *Una vita difficile* by Dino Risi and *Tutti a casa* by Luigi Comencini are contemporary examples that combine the epic and subtle irony). The greatest and most sublime of these ironies comes at the end of *La grande guerra*, when the antiheroes are caught and offered an opportunity if they would become informers. But they refuse. In the short moment they have left, they become new personalities and real citizens for the first time, capable of gestures of grace and courage.

Monicelli always insisted that his film was antiheroic, not antipatriotic – and thus against the official version of a country that fought heroically and achieved immortal victories. While the war did wipe millions into non-existence, with nothing remaining of their names or faces, there were – behind the coarse farcical turn-about – humans and their values. In the words of the director: “I’ve shown the Great War from the point of view of ordinary soldiers – those poor devils who were dragged to the battlefields. [...] The protagonists of the war, the soldiers carried with them, into an exceptional and most often incomprehensible situation, a life experience difficult to get rid of. In them, there was nothing rhetorical, they made war and they fought just like they would have done something else. In a word, the film is the adventure of

a mass of amorphous men who fought an absurd war for four years”. Because *La grande guerra* was immediately successful in film festivals (winning the Gold Lion at Venice ex aequo with Rossellini’s *Il generale Della Rovere*), it is easy to miss how risky a gamble it must have been to produce. ‘*Commedia all’italiana*’ was well on its way, with its total refusal to respect taste or taboos; still it was outrageous to make such a film about the war to end all wars. To make the film was an impressive act of citizenship; to make it in such an inspired way (e.g. the original use of *CinemaScope* and the inventive use of sound) raised Monicelli up to the ranks of the great Italian directors.

Peter von Bagh

L'AÎNÉ DES FERCHAUX

Francia- Italia, 1963

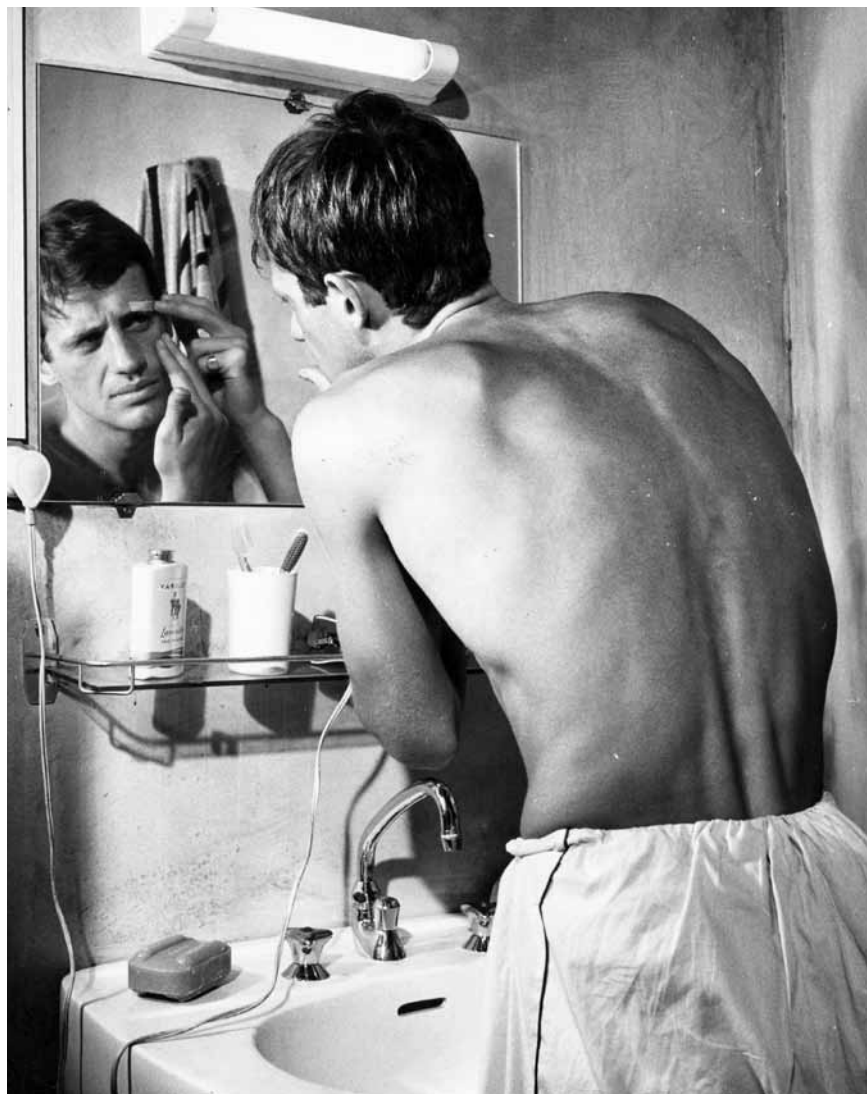
Regia: Jean-Pierre Melville

■ T. it.: *Lo sciacallo*. T. int.: *Magnet of Doom*. Sog.: dal romanzo omonimo di Georges Simenon. Scen., Dial.: Jean-Pierre Melville. F.: Henri Decaë. M.: Monique Bonnot, Claude Durand. Scgf.: Daniel Guéret. Mus.: Georges Delerue. Su.: Jean-Claude Marchetti, Julien Courtelier. Int.: Jean-Paul Belmondo (Michel Maudet), Charles Vanel (Dieudonné Ferchaux), Michèle Mercier (Lou), Malvina (Lina), Stefania Sandrelli (Angie), Barbara Somers (l'amica di Lou), Edouard F. Médard (Suska), Todd Martin (Jeff), André Certes (Émile Ferchaux). Prod.: Spectacles Lumbroso, Ultrafilm, Sicilia Cinematografica. Pri. pro.: 25 settembre 1963 ■ 35mm. D.: 96'. Col. Versione francese con sottotitoli svedesi / *French version with Swedish subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di René Chateau Films

L'Aîné des Ferchaux è uno dei Melville meno conosciuti, un film che si perde in lontananza tra le ombre alte di *Lo spione* (che lo precede) o di *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide* (che lo segue) – per non parlare di *Frank Costello – Faccia d'angelo*, o dei *Senza nome*. Non rientra nella categoria del gangster film, né nella categoria dei 'casi a parte' cui appartengono l'ironico *Bob il giocatore* o la trasferta americana di *Le jene del quarto potere*. È un film *da* Georges Simenon, e dunque ancora una volta un film su una fuga e su un'indagine nel profondo dell'identità.

Eppure anche all'interno della 'famiglia' simenoniana *L'Aîné des Ferchaux* è un film piuttosto trascurato, ed è da riscoprire quanto naturalmente si collochi tra i migliori (accanto ai film di Duvivier, Renoir, Decoin). Il film nasce sotto strani auspici; l'approccio di Melville non è esattamente devozionale, il primo trattamento è di fatto quasi una sceneggiatura originale. Allo stesso tempo, insiste sul fatto di essersi mantenuto "fedele allo *spirito* del romanzo". Sia come sia, questo è un Simenon divorato da un regista che modella il film sulla sua agenda personale, a cominciare dal proprio intenso *love affair* con l'America.

Ci sono riferimenti apparentemente casuali a fatti recenti o dell'ultima ora, la morte di Edith Piaf (nello stesso 1963),



L'Aîné des Ferchaux

i Kennedy e la crisi cubana (novembre 1962), una canzone di Frank Sinatra dal film di Capra *Un uomo da vendere* (1959); altri hanno un valore più chiaramente emotivo, come la visita alla casa natale di Sinatra (quel sussurro quasi in apnea, "Frankie boy..." è memorabile quanto il "Bogey..." di *Fino all'ultimo respiro*), o le citazioni dai film di boxe di Robert Wise. *L'Aîné des Ferchaux* è un road movie che afferra l'essenziale con un uso vivido e prodigioso del colore, con uno Scope che ci fa sentire palpabilmente proprio là – mentre per questo film nessuno, né Charles Vanel né Belmondo, mise realmente

pie in America: già questa un'impresa di per sé, visto che l'America di Melville risultò abbastanza vera (nello spirito) da guadagnarsi i complimenti dell'ambasciatrice americana per la sua 'autenticità', e da ispirare commenti come "le immagini di questo Sud falkneriano resteranno nella nostra memoria per molto tempo ancora, dopo che la storia ne sarà scivolata via" (Henri Chapier).

Il cuore del film è la storia del vecchio Ferchaux, che si lega d'affetto al giovane Maudet ("Non dimentichiamo che Maudet è un eroe melvilliano", suggeriva lo stesso regista): un caleidoscopio sul potere,

sul rapporto padre-figlio, sul denaro, sulla gelosia, sulla scommessa dei sentimenti; sembra esserci anche un'inedita corrente omosessuale, ma tutto è in realtà molto più complicato. Più in generale *L'Aîné des Ferchaux* è un film sull'amore impossibile, e per questo forse il più tenero, il più crudele, il più personale film di Melville. Uno strano film, dove una torsione molto simenoniana (o se preferite, melvillianiana) ci dice che l'assenza del delitto può essere narrativamente intensa quanto il delitto. L'intensità dell'incompiuto.

Un indizio proviene dallo stesso Melville: il vecchio Ferchaux sarebbe un velato ritratto di Howard Hughes (si aggiunge così un altro tassello al quadro delle rappresentazioni cinematografiche di quest'uomo misterioso, il più essenziale, probabilmente, insieme al personaggio di Robert Ryan in *Nella morsa* di Max Ophüls). Hughes è un'altra traccia che lega *L'Aîné des Ferchaux* al tempo presente: spari per sempre dalla vita pubblica proprio mentre si girava il film. La sua assenza, e il vecchio Ferchaux come suo possibile specchio, aggiungono un ultimo tocco conturbante al melvillianiano gioco di ombre.

Peter von Bagh

L'Aîné des Ferchaux is a seldom-seen Melville film, definitively enclosed by the deep shadows of Le Doulos (that preceded it) or Le Deuxième souffle (that followed), not to mention Le Samouraï or Le Cercle rouge. True enough, it doesn't fit the category of the gangster film, as it doesn't fit the improvised ironies of Bob le flambeur or Melville's earlier 'American trip', Two Men in Manhattan. And that is of course all due to Georges Simenon, meaning that once again it is a film about escape and an investigation that goes to the depths of identities, a search for something neither of the two men in the story knows.

Even within the Simenon category L'Aîné des Ferchaux is pretty much forgotten, but we estimate that it is essentially situated among the finest, including films from Duvivier, Renoir, Decoin. In any case the film was born under strange signs, as Melville's approach was not entirely kindly oriented, starting with a first draft that was practically an original script. At the same time he insisted on "being faithful to the spirit" of the novel. Be that as it may, it's a "Simenon" devoured by a film-

maker who filled the film with his personal agenda, above all his profound love relationship with "America".

First and more innocently, there are the references, some timely like Piaf's death, Kennedy and the Cuban crisis (November 1962), a Sinatra song from Capra's last film, A Hole in the Head; some emotional associations, like the visit to the street where Sinatra was born (Belmondo's gasp, "Frankie Boy...", is as memorable as his "Bogey..." in Breathless) or citations from films of Robert Wise (boxing).

This is a road movie that catches the essentials with masterful, brightly-lit color and a Scope camera that is almost palpably there, and yet neither Charles Vanel nor Jean-Paul Belmondo ever set foot in the States (an amazing feat). It's an America that seemed true enough (in spirit) to have been congratulated by the American Embassy for its authenticity, and inspired the comment that "the images of the very 'Faulknerian' South will stay in our memory long after the story has faded" (Henri Chapier).

Yet, the poignant part of the film relates to the story of an old man, Ferchaux, becoming emotionally attached to a young man, Maudet ("Don't forget that Maudet is a Melvillean hero", the director himself pointed out): it's a kaleidoscope about power, the father-son theme, money, jealousy, emotional gambling, a newly found penchant for homosexuality, and yet never anything as simple as that. Really, it's a film about impossible love, and as such perhaps Melville's most tender, cruel and personal film. This is a strange film with a very Simenonian (or, as you like it, Melvillian) twist: something as poignant as a crime might be the absence of crime – something left undone.

One strange lead comes from Melville himself: the old man Ferchaux is a veiled portrait of Howard Hughes, thereby providing another angle on the cinematographic reflections of the strange man, perhaps his most essential portrait along with Robert Ryan's character in Ophüls's Caught. Hughes is one more contemporary reference, given that he disappeared from public life exactly when Melville's film was being made. His absence, with Ferchaux as his indirect reflection, adds an intriguing touch to Melville's shadow play.

Peter von Bagh

SAMMY GOING SOUTH

GB, 1963

Regia: Alexander Mackendrick

■ T. it.: *Sammy va al sud*. T. alt.: *A Boy Ten Feet Tall*. Sog.: dal romanzo omonimo di W.H. Canaway. Scen.: Denis Cannan. F.: Erwin Hillier. M.: Jack Harris. Scgf.: Edward Tester. Mus.: Tristram Cary. Su.: H.L. Bird. Int.: Edward G. Robinson (Cocky Wainwright), Fergus McClelland (Sammy), Constance Cummings (Gloria van Imhoff), Harry H. Corbett (Lem), Paul Stassino (Spyros Dracandopolous), Zia Mohyeddin (la siriana), Orlando Martins (Abu Lubaba), John Turner (Heneker), Zena Walker (zia Jane). Prod.: Michael Balcon per Greatshows, Bryanston Seven Arts. Pri. pro.: 18 marzo 1963 ■ 35mm. D.: 118'. Col. Versione inglese / *English version*

■ Da: Studiocanal

Diretto da Alexander Mackendrick e suo primo film dopo sette anni di silenzio, *Sammy* è spesso un film serio che finge di essere semplice. Probabilmente un regista meno capace avrebbe raccontato questa storia in maniera molto diversa. Per fortuna, sviluppando la situazione centrale del lungo viaggio di un ragazzino rimasto solo al mondo, Mackendrick ha fatto piazza pulita di tutto il sentimentalismo artificioso che poteva condannare il film alla rovina. Il giovane Sammy, invece, è solo un piccolo essere brutale pronto a usare tutti coloro che incrociano il suo cammino. La visione del regista è chiarissima: ci viene chiesto di accettare Sammy non come un personaggio idealizzato, tutto saggezza e simpatia, ma come un tipetto scaltro che merita il nostro rispetto in quanto essere umano. Pur respingendo ogni sentimentalismo, Mackendrick gestisce la tematica senza austerità.

Va riconosciuto che ci vuole un po' per entrare in sintonia con il ritmo del film, e le scene di gran lunga migliori arrivano verso la fine. Ma si può ben dire che la lentezza iniziale è importante in rapporto alle ultime scene, e che dobbiamo prima vedere Sammy come un ragazzo scontento e indurito per poterne apprezzare la trasformazione sotto la protezione del vecchio. Le scene finali sono arricchite dalla magnifica interpretazione di Edward G. Robinson. Burbero nei toni e d'aspetto coriaceo, Robinson sa donare al film il



Sammy Going South

nucleo emotivo di cui ha bisogno. Anche l'interpretazione di Fergus McClelland è degna di nota: non sappiamo quanto sia merito del regista, ma il risultato è perfetto. La sceneggiatura di Denis Cannan è un po' debole, e insieme ad alcune scene prolisse tra il ragazzo e l'ambulante è il maggiore ostacolo del film. Ma forse la virtù principale di *Sammy Going South* è che si tratta del primo film firmato da Sandy Mackendrick dopo sette lunghi anni, cioè dall'aspro ma splendido *Piombo rovente*. Pur non essendo del tutto soddisfacente, *Sammy* dimostra che Mackendrick è ancora il migliore regista britannico. Speriamo solo che non passino altri sette anni prima che si rimetta al lavoro.

John Cutts, *Sammy Going South*, "Films and Filming", n. 8, maggio 1963

As directed by Alexander Mackendrick, whose first picture this is in seven years, Sammy is often a serious film posing as a simple one. And one can imagine that in less capable hands the tale would have been quite differently told. Thankfully, in developing the central situation of the wandering child all alone in the world, Mackendrick has steered clear of the kind of synthetic sentimentality that might have well damned one's acceptance of it. Really, wee Sammy is no more than a little brute who uses everyone who crosses his path. The director's view is quite clear on this and we are asked to accept Sammy not as a romanticised figure, all cute tricks and grave wisdom, but as a sharp little cookie who deserves our respect as a person entirely in his own right. But although synthetic sentimentality is

shunned in this key figure, there's nothing austere about Mackendrick's handling of the picture generally.

Admittedly the piece takes not a little while to get into its stride, and by far the best scenes come toward the end. But it might well be argued that the slow opening is important in relationship to the last scenes, and that we must first see Sammy as an uncommunicative vagrant before we can appreciate the extent of his blossoming-out under the old man's guidance. A wonderfully grizzled performance by Edward G. Robinson adds great value to these final scenes. Gruff in tone and leathery of appearance, his deeply-charged playing gives the film a warm-hearted centre which it is greatly in need of. Fergus McClelland's own performance as Sammy is not lightly to be dismissed either. How

much of it came from the director working through him can only be guessed at, but the result is exactly right. Denis Cannan's script is a bit on the limp side and, along with some drawn-out scenes between the boy and the pedlar, is the film's biggest stumbling block. But perhaps, when all is said and done, the main virtue of the piece is that it's Sandy Mackendrick's first film in seven long years, since, in fact, the bitter but marvellous Sweet Smell of Success. Whilst not wholly pleasing, Sammy bears enough evidence that Mackendrick is still the best of British directors. One only hopes it won't be another seven years before he is at work again.

John Cutts, Sammy Going South, "Films and Filming", n. 8, maggio 1963

SZEGÉNYLEGÉNYEK

Ungheria, 1966 Regia: Miklós Jancsó

■ T. it.: *I disperati di Sandor*. T. int.: *The Round-Up*. Scen.: Gyula Hernádi. F.: Tamás Somló. M.: Zoltán Farkas. Scgf.: Tamás Bánovich. Su.: Zoltán Toldy. Int.: János Görbe (János Gajdar), Zoltán Latinovits (Imre Veszelka), Tibor Molnár (Kabai), Gábor Agárdy (Torma), András Kozák (Kabai figlio), Béla Barsi (Foglár), József Madaras (Magyardolmányos), János Koltai (Béla Varjú). Prod.: MAFILM IV. Játékfilmstúdió. Pri. pro.: 6 gennaio 1966 ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione ungherese / Hungarian version ■ Da: Hungarian National Digital Archive and Film Institute

Anni intorno al 1860: il governo austro-ungarico si appresta a sterminare quel che resta dei ribelli di Kossuth, i combattenti della libertà, gli uomini di Sandor. È il punto di partenza di un gioco crudele tra gatto e topo, una lezione sulla soppressione dell'identità (e il finale del film una delle più agghiaccianti rappresentazioni della Storia che si compie). Allo spettatore non vengono forniti facili soggetti d'identificazione; la psicologia è spazzata via (pur essendo allo stesso tempo spietatamente presente) – tutto si concentra sul sistema e sulla storia, sulla burocrazia e sull'opportunismo, sulle utopie che non hanno avuto futuro.

Passato o presente. È questo il cuore del cinema ungherese degli anni Sessanta.

Gli eventi di *I disperati di Sandor* hanno luogo nel decennio che si apre con il 1860, ma, nelle parole di Jancsó, "tutti sapevano che si stava parlando degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento" – semplicemente, per rispondere a un'interrogazione proveniente da Mosca o da Berlino Est, era più facile obiettare che si trattava "di un film storico, non riferito ai nostri tempi"...

La corrispondenza tra passato e presente, d'altra parte, poggia su solide basi: prima di tutte la *puszta* che si estende immensa, fuori dal tempo, fino all'eternità. *I disperati di Sandor* fu la prima manifestazione di un 'metodo' destinato a diventare leggenda del cinema moderno. Ancora nelle parole di Jancsó: "Girare scene di dodici minuti con una cinepresa a 35mm significava mettere insieme una complessa struttura di binari; si cominciava la scena la mattina presto e si finiva che faceva buio". Un lavoro da virtuosi: "Il nostro metodo implicava un certo grado di follia, e la sua riuscita dipendeva dal fatto che tutti, attori e tecnici, fossimo amici – diversamente non sarebbe stato possibile" (un bel paradosso, dunque: *camaraderie* dietro le macchine da presa, e davanti la Storia, *homo homini lupus*).

Il metodo significava un rinnovamento del montaggio, trasferito all'interno del pianosequenza – quello che Marcel Martin ha definito 'montaggio virtuale'. In questo magnifico Scope in bianco e nero, è la storia nuda e brutale che abbiamo davanti, e l'uomo intrappolato nella Storia. Scrive Michel Estève: "Spezzando il corso della narrazione lineare, contraendo la durata, le ellissi restituiscono il clima d'angoscia soffocante della prigionia. I contrasti fotografici dei neri e dei bianchi, molto duri, molto freddi, sia nel décor sia nei costumi, sottolineano la crudeltà dei boia. Nessuna partitura musicale, ma una colonna sonora di evidente realismo: il vento, la pioggia, gli zoccoli dei cavalli, le catene dei prigionieri. Tutto è uno spazio-prigione che si chiude intorno ai prigionieri. Lo spazio esterno sembra dilatarsi, aprirsi nei piani d'insieme e nella profondità di campo della *puszta* ungherese: ma non offre in realtà che un sogno, un'illusione di libertà: lo spazio (la pianura) si spalanca solo sulla morte".

Se chiediamo al cinema di dispiegare davanti ai nostri occhi visioni della Storia,

i kolossal storici alla *Quo Vadis?* sono la risposta 'leggera', mentre *I disperati di Sandor* rappresenta probabilmente la risposta più profonda e coinvolgente alla nostra domanda: un momento alto nell'arte di Miklós Jancsó e nel cinema moderno, dove forma, metodo e oggetto diventano una cosa sola.

Peter von Bagh

1860s: the government of the Austro-Hungarian empire is about to finish off the last remnants of Kossuth's rebellion, the freedom fighters, the men of Sandor. This is the point of departure for a cruel cat and mouse game and a lesson about crushing identities (the ending is one of the most chilling moments of History fulfilled). The spectator is not given easy targets for identification; psychology is swept away (although at the same time it is impeccable) – so the film operates with absolute concentration on the system and History, bureaucracy and opportunism, and thus also of utopias that didn't have much of a chance.

Then or now. We are at the core of the specialty of Hungarian film of the 1960s. While the events of The Round-Up take place in the historical period of the 1860s, according to Jancsó, "everybody in the audience knew that the real story was about the 1950s and 1960s"; it was simply convenient to point out to an interrogator from Moscow or East Berlin that it was "a historical film, not about our time"...

There are good grounds for the sameness: the puszta that stretches almost into eternity is timeless. The Round-Up was the first instance of a "method" that would become the legend of modern cinema. In the words of the director: "Nowadays even a child can film a long scene. Not then. We shot 12-minute scenes with a 35mm camera, we needed a complicated set of tracks; we started shooting early in the morning and shot until the day was darkening". It was virtuosic: "Our method meant some kind of madness, and depended of all of us, technicians and actors alike, being friends – otherwise what we did wouldn't have been possible." (This is a nice paradox: camaraderie behind cameras, homo homini lupus – History – In front of them).

It meant the renewal of montage, which was now performed within the single-shot



Szegénylegények

sequence – an act Marcel Martin has called “virtual montage”. The magnificent black and white Scope image shows us plain History, and man trapped by History: film as a prison space. Michel Estève writes: “Breaking up the linear narrative, contracting duration, the ellipses impose the suffocating, agonizing climate of the prison. The contrast established by the photography, of sets and costumes alike, between the blacks and whites, very hard, very cold, emphasize the executioner’s cruelty. No musical score, but self-evident realism from the sound track: wind, rain, horses’ hooves, prisoners’ irons. The fort’s triangular court, the hallway where the first partisan who will be shot enlisted, the interrogation room, the suspects’ cells – a prison-space tightens around the prisoners. Conversely the space could dilate, with wide shots and depth of field opening up the Hungarian puszta, but that view offers only a dream, an illusion of liberty: the space (the plain) opens only onto death”.

If a cinema spectator wants to watch History as film can reveal it, Quo Vadis? (et al.) is the light answer while The Round-Up is probably the most engrossing: a key moment in the art of Miklós Jancsó, and especially in modern cinema, when form, method and theme are totally one.

Peter von Bagh

IJUL'SKIJ DOŽD'

URSS, 1966 Regia: Marlen Chuciev

[Pioggia di luglio] ■ T. int.: *July Rain*. Scen.: Anatolij Grebnev, Marlen Chuciev. F.: German Lavrov. M.: Bulat Okudžava. Scgf.: Georgi Kolganov. Mus.: Jurij Vizbor. Su.: Boris Vengerovskij. Int.: Evgenija Uralova (Lena), Aleksandr Beljavskij (Volodja), Jurij Vizbor, Aleksandr Mitta, Alla Pokrovskaja. Prod.: Mosfilm ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto

I personaggi di Chuciev amano il loro paese e continuano a crederlo unico, nella convinzione di vivere in un'utopia realizzata, malgrado le ferite ancora aperte: il terrore staliniano, la guerra, che talvolta la loro mente confonde. Ma a risaltare è prima di tutto il loro movimento, che si tratti di *Dva Fëdora* (I due Fjodor), di *Mne dvadcat' let* (Ho vent'anni) o di quest'ultimo film. Potranno sapere o meno dove stanno andando, come la protagonista di *Pioggia di luglio*, ma comunque si muovono, cambiano: a riprova di un'insoddisfazione, di una ricerca. Sono agli antipodi dei personaggi del cinema dei 'grandi eroi'. Il loro movimento si incrocia con quello della macchina da presa. Sui titoli di testa, un lungo carrello laterale segue con insistenza la donna nelle vie di Mosca, e lei si volta verso l'obiettivo con infastidita curiosità. Il cinema del disgelo fu anche una liberazione della macchina da presa, a lungo immobilizzata all'altezza dei protagonisti. Le capitava di spiccare il volo, a volte con magniloquenza, ma qui lo fa in modo ben più deciso.

Film apparentemente gemello di *Ho vent'anni*, *Pioggia di luglio* è segnato dal disincanto, come ricorda lo sceneggiatore Anatolij Grebnev: "Alla fine degli anni Sessanta, sentivamo il rischio dell'indifferenza. Parole che pochi anni prima erano ancora vive e nuove stavano perdendo valore, andavano scomparendo. Gli ideali per i quali alcuni avevano sofferto si stavano tramutando in moneta di scambio nella vita quotidiana di altri. Insomma, ciò in cui credevamo si cancellava da sé davanti ai nostri occhi".

Nelle ultime immagini, quando i personaggi del film sono già scomparsi, alcuni giovanotti restano ammutoliti davanti a una riunione di veterani. I reduci cantano la marcia verso Berlino dell'Armata rossa. Chuciev ne parlò con Giovanni Buttafava: "Amo particolarmente il finale con il raduno dei veterani della guerra vicino al Teatro Bol'šoj. Avevo notato quasi per caso quegli incontri periodici, che nessuno aveva pensato di filmare. Decisi di non dare ciak, di girare quasi all'impronta: le comparse raccolte non sapevano quando la macchina di presa li riprendeva e quando no. Ho deciso, visto il risultato, di non mescolare quel materiale nella storia, ma di lasciarlo così, integro, come una digressione lirica" (Giovanni Buttafava, *Al dilà del disgelo*, Ubulibri, Milano 1987). Forse è stato per il peso della storia che Chuciev ha preferito allontanarsi dalla creazione e dedicarsi all'insegnamento. Ma i suoi film restano.

Bernard Eisenschitz

Chuciev's characters love their country and continue believing it is unique, in the conviction that they live in utopia, despite the still open wound: the Stalinist terror, the war, at times are confusing. But standing out above everything else is the fact that they move around, whether it is Dva Fëdora (The Two Fedors), Mne dvadcat' let (I Am Twenty) or this latest film. They might know or not know where they are going, like the woman who is the main character of July Rain, but they move around anyway, they change, proof of dissatisfaction and of searching. They are the antithesis of cinema's big heroes. Their movement is matched by that of the camera. On the opening credits, a long dolly shot insistently follows the woman down the Moscow streets and she turns

towards the camera with irritated curiosity. The cinema of the thaw also liberated the film camera, which for a long time had been fixed on the actors. The camera would take flight, at times pompously, but here it does so much more deliberately.

Seemingly the twin film of I Am Twenty, July Rain is marked by disenchantment, as remembered by the scriptwriter Anatolij Grebnev: "At the end of the Sixties we felt the risk of indifference. Words which a few years before were alive and new were now losing their meaning and disappearing. The ideals that people had suffered for were being converted into money in the daily life of others. So, everything we believed in was being wiped out in front of our eyes".

*In the final frames, when the characters of the film have already disappeared, some young people remain, speechless, in front of a meeting of veterans, who are singing the Red Army's march towards Berlin. Chuciev spoke about it with Gianni Buttafava: "I particularly love the ending with the gathering of veterans near the Bolshoi Theatre. Almost by chance, I noticed those periodical meetings, which nobody had thought to film. I decided not to start the action but to film it in the moment: the extras did not know when they were being filmed. On seeing the results, I decided not to mix that material with the story, but to leave it as it was, intact, a poetic digression" (Giovanni Buttafava, *Al dilà del disgelo*, Ubulibri, Milano 1987). *Maybe it was because of the weight of history that Chuciev preferred to distance himself from creation and dedicate himself to teaching. But his films remain.**

Bernard Eisenschitz

PEČKI-LAVOČKI

URSS, 1972 Regia: Vasilij Šukšin

■ T. it.: *Il viaggio di Ivan Sergeevič*. T. int.: *Happy Go Lucky*. Scen.: Vasilij Šukšin. F.: Anatolij Zabolockij. M.: Natal'ja Loginova. Scgf.: Pëtr Paškevič. Mus.: Pavel Čekalov. Su.: Aleksandr Matveenko. Int.: Vasilij Šukšin (Ivan Rastorguev), Lidija Fedoseeva-Šukšin (Njura Rastorgueva), Vsevolod Sanaev (il professore), Georgij Burkov (Viktor, il costruttore), Zinovij Gerdt (secondo professore), Ivan Ryžov

(il controllore), Stanislav Ljubšin (Ivan Stepanov), Vadim Zacharčenko. Prod.: Gorky Film Studios ■ 35mm. D.: 100'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Nel suo quarto film, *Il viaggio di Ivan Sergeevič*, lo stesso Šukšin interpreta il ruolo principale, Ivan, affiancato dalla moglie, l'attrice Lidija Fedoseeva-Šukšin. I due sono diretti a un albergo sul mar Nero in cui trascorrere le vacanze e il loro lungo viaggio è segnato da incontri inattesi: fra gli altri, un simpatico compagno di strada che si rivela essere un ladro e un professore universitario che, ammirando la ricchezza del vocabolario di Ivan, lo invita a tenere una conferenza ai suoi studenti. Dopo un breve soggiorno a Mosca, la coppia riprende il treno e arriva all'albergo per apprendere soltanto in quel momento che non c'è posto per la sposa perché il suo arrivo non era previsto: una mancia all'occorrenza sistemerà le cose. [...]

Vasilij Šukšin gira da lungo tempo film che si possono considerare commedie a tutti gli effetti. Nelle sue affettuose annotazioni sui russi, si insinua sempre un sorriso, talvolta lieve o triste, ma spesso beffardo. Molti interpretarono il suo primo lungometraggio *Così vive un uomo* come una commedia. Lui protestò.

Ed ecco Ivan, trattorista dell'Altai. Ivan agisce secondo le proprie regole, ancorché in modo sciocco nel vagone, nel negozio di Mosca e nell'ufficio del direttore della casa di cura. Queste regole sono la disponibilità, l'onore, la fiducia. E hanno torto tutti quelli che si sono assuefatti ai modi urbani, i piccolo-borghesi. Di questi, gli integri, i furbi, Šukšin si fa beffe e li affronta. E qui si pone un problema complesso e non chiaramente risolto, il rapporto tra la campagna e la città nell'autore. Šukšin ama la campagna e teme la città. Per questo è stato criticato *Vostro figlio e fratello*. Per la stessa ragione, in un'altra ottica – l'esaltazione dei marginali – hanno criticato *Gente strana*. Ed egli rimette di nuovo a confronto la campagna, con i suoi spazi liberi, i legami semplici fra la gente, il saggio amore per il lavoro e la civilizzazione urbana. Allora è proprio il caso di ripetere le solite critiche o non bisogna invece cercare di entrare nella sua logica? Šukšin preferisce la campagna perché la conosce meglio. Quanti conflitti, quanti

personaggi complessi del mondo contadino contemporaneo ha mostrato! I suoi cittadini non sono troppo imborghesiti, ma sono più primitivi.

Rostislav N. Jurenev, *Pečki-Lavočki*, "Iskusstvo Kino", n. 12, 1973

In his fourth film, Happy Go Lucky, the director Šukšin also plays the main part of Ivan, supported by his wife, the actress Lidija Fedoseeva-Šukšina. The two of them are heading for a hotel by the Black Sea where they are going to spend their holidays. Their long journey is one of unexpected encounters with, among others, a friendly travelling companion who turns out to be a thief and a university professor who is impressed by Ivan's rich vocabulary and invites him to give a lecture to his students. After a short break in Moscow, the couple catch the train again only to

find out at the last minute that there is no room for the bride because her arrival had not been foreseen: an adequate tip will settle everything. [...]

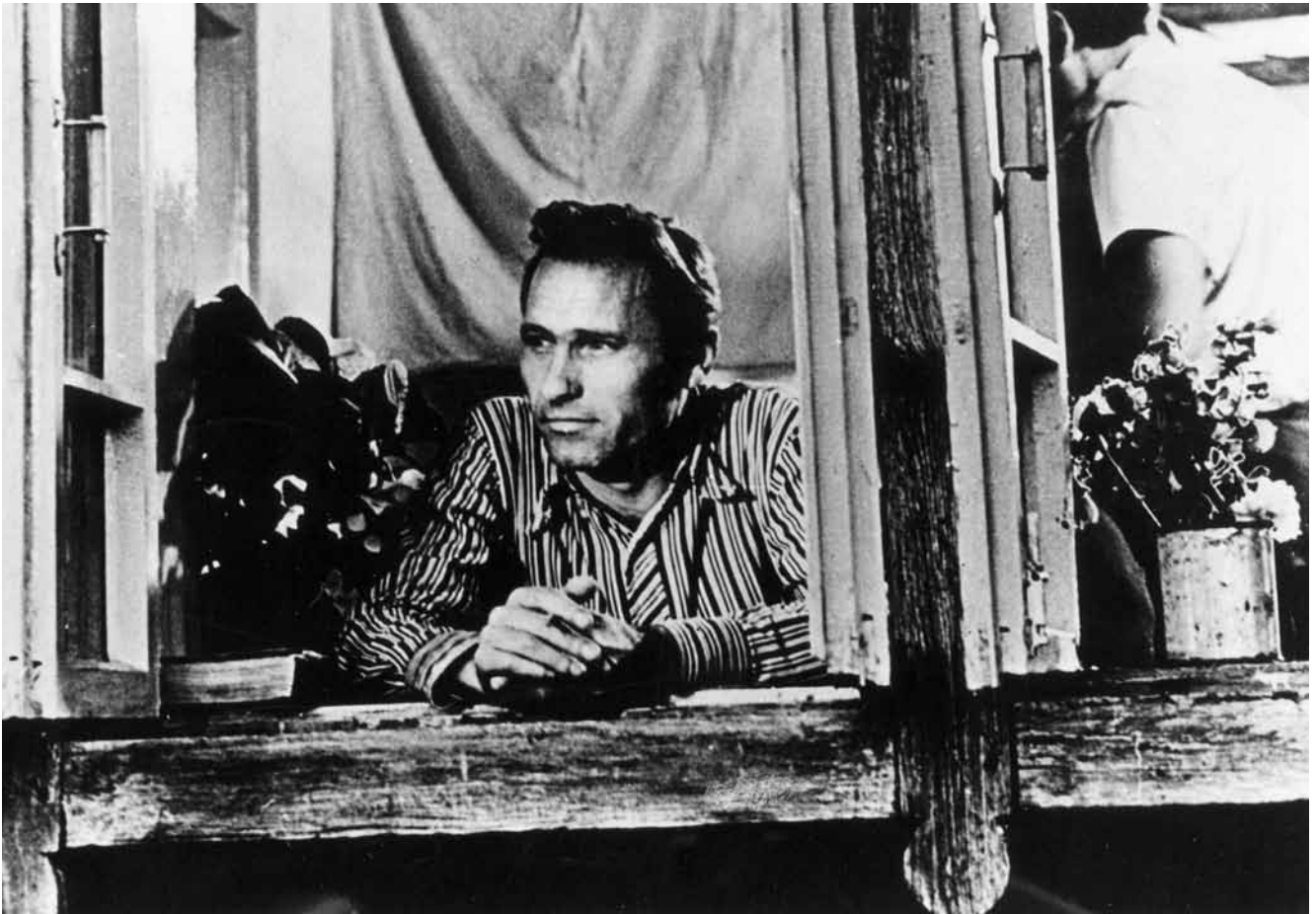
Vasilij Šukšin has long been making films which can be considered comedies in every respect. His affectionate notes on Russians always give rise to a smile, sometimes slight, sometimes sad, but often mocking. Many people have interpreted his first feature There is Such a Lad as a comedy. He did not agree.

Ivan is a tractor driver from Altai. He plays by his own rules, acting stupidly on the train, in the shop in Moscow and in the director's office at the care home. These rules are openness, honour and trust. The petite bourgeoisie and anyone who is accustomed to urban ways is wrong. Šukšin mocks and confronts the conformists and cunning people.

And here he raises a difficult issue, not easily resolved, the director's dichotomy between the city and the country. Šukšin loves the country and fears the city. Your Son and Brother was criticised for this. For the same reason, from another point of view, Strange People was criticised for being a celebration of outsiders. He compares once again the countryside, with its free space, the simple ties between the people, the wise love of work and urban civilization. So should he be criticised again for the same reasons, without trying to understand his work?

Šukšin prefers the countryside because he knows it better. He has shown us so many conflicts with complex personalities of the modern country world! His citizens have not become middle class, but they are more primitive.

Rostislav N. Jurenev, *Pečki-Lavočki*, "Iskusstvo Kino", n. 12, 1973



Pečki-Lavočki