

spiega da sé, a ogni buon intenditore, l'indole delle canzoni e ne giustifica insieme il tanto discusso rivestimento ritmico moderno.

Da nessuna « canzone popolare » pretendiamo la grande ispirazione e la compiuta espressione, purchè essa riveli sufficientemente — come è del suo genere — estro e gioco popolare. Perché espressione dell'anima popolare, possono essere validi, anche artisticamente, tutti i sentimenti originari e sinceri del popolo; per l'opposto, nessun orpello di lanci mondani e di « arrangiamenti » salva il dubbio buon gusto e la povertà inventiva dei moltissimi monologhi di amore, passione, gelosia sfornati dai festival e che opprimono le trasmissioni di tutte le ore. La « canzone nova » non intende convertire il lamento amoroso in sacra laude, nè sostituire un dubbio introversismo esistenzialistico con un tortuoso spiritualismo. I parolieri italiani (bene o male?) non sono nè teologi nè psicologi; hanno semplicemente fatto attenzione alla vasta gamma dei sentimenti umani: Don Giovanni Rossi ha loro suggerito che il Vangelo è, di quei sentimenti, una miniera, un libro purtroppo sigillato. Ed essi lo hanno aperto, ne hanno attinto, ma non per una pedante trasposizione in versi. L'insegnamento o la parabola è spunto, talora solo verbale, per uno sviluppo che del Vangelo ha solo le impronte: novelline e apologhi che concludono al buon senso, all'ottimismo, anche alla bontà e alla speranza: tutti sentimenti vivissimi e profondi nell'anima del nostro popolo.

Così, per fare qualche esempio, la parabola del seminatore suggerisce a Pieper-Filibello-Fanciulli una leggendina sulla varia fioritura dei bambini, mentre Pino Mendes ne fa un motivo per un cordiale complimento alla provvidenza; la « Pecorella nera nera, nera nera » di Viezzoli-Beretta è qualcosa tra il lupo e il ranocchio, e la sua avventura finisce in una bella fonte rintracciabile anche da chi fischietterà il motivetto « swing » della canzone. « Le comari di Borgorotondo » di Petrucci-Pirozzi-Palmieri è uno spiritoso acquerello sul pettegolezzo (che il Vangelo condanna, in qualche parte), « L'avaro di Borgopicchio » è una filastrocca buttata « là per là » ai tanti che hanno denaro ma sono sprovvoluti di buon cuore.

Altre canzoni hanno piegato su motivi di disagio intimo (« Il vento sa la canzone le nuvole - ma ascolta - i cuori semplici che pregano »), sui ricordi della fanciullezza (« Madonnina di casa mia, ... ») sulle suggestioni de l'Angelus o del Natale.

Varietà di invenzione e libertà di fantasia, anche se, talora, motivi di buona ispirazione, forse per la schiavitù delle assonanze verbali, decadono inattesa nel convenzionale. Vari i generi musicali: una migliore originalità di composizione e di effetto nei ritmi movimentati, alternati tra solista e coro. Tra le canzoni lente, va ricordata a nostro giudizio, « Il vento sa » di E. Lazzaro; ma i più caldi applausi ha riscosso « Jerusalem », di Bixio Cherubini con musica di C. Concina, che più si accosta allo « spiritual » e che l'A, ha felicemente impostato sul motivo gregoriano della « Lamentatio Jeremiae » sviluppandolo in un movimento lirico che sale a intensità drammatica.

Interpretarono le canzoni Natalino Otto, Flo Sandos, Nilla Pizzi, Nuccia Bongiovanni, Nunzio Gallo, Paolo Bacilieri, presentati da Mario Riva. La loro esecuzione impegnata, quasi commossa e certamente spoglia del consueto esibizionismo dei festival, ha presentato anche questi artisti in una luce di autentica sincerità umana.

Degna corona alla settimana di studio dedicata al mistero della Trinità fu l'oratorio « In Festivitate Sanctae Trinitatis » composto da Adriano Lualdi su libretto di Marco Farina. Impegno arduo per il librettista trovare espressioni liriche per un « mistero » formulato in termini tanto astratti. Mons. Farina alternò motivi tolti dalla inologia e dall'azione liturgica ai brani scritturistici che si riferiscono alla rivelazione storica del mistero: la creazione, la incarnazione, il battesimo. Ne risultò una composizione in due parti, contemplativa la prima, narrativa-lirica la seconda. Adriano Lualdi, preparato da vasti studi sull'innodia sacra, ha innestato la originalità moderna su formule dell'antica melopea cristiana, ha sfruttato l'orchestrazione per armonie imitative, ha impennato i cori in trasfigurazioni mistiche della preghiera e della lode, particolarmente negli originalissimi finali che riecheggiavano con risonanza di cori fuori orchestra.

La stagione estiva 1958 si è dunque chiusa, per lo spettacolo, con un più convinto interesse da parte dei cattolici italiani; buon auspicio a tutti coloro che lavorano ad elevarlo perchè sia « arte, a Dio quasi nepote ».

ACHILLE COLOMBO

Cinema

VENEZIA 1958: FESTIVAL DELL'AMORE IMPOSSIBILE

Cose liete e cose tristi a questa XIX edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

Cose liete perchè la Mostra ha avuto notevole successo nonostante i gravi punti neri: successo per i vari aspetti dell'organizzazione, per la straordinaria frequenza di critica e di pubblico, per la presenza di numerose e alte personalità del cinema e della cultura; e aggiungiamo pure anche per la cornice di mondanità che accanto a tante prerogative deprecabili ne ha una pregevole: quella di accendere l'interesse del grosso pubblico per una manifestazione di cultura che altrimenti resterebbe limitata a pochi intenditori. E il portare il pubblico al cinema su un piano di cultura è già opera di educazione o quanto meno di profilassi.

Cose tristi perchè s'è dovuto assistere a film, fatti, scritti e parole che dimostrano a volta a volta quanta povertà morale, o superficialità mentale, o impreparazione critica, o anche scarsità di dignità alligni in questo nostro mondo contemporaneo; pur accanto a film, fatti, scritti e parole che dimostrano quanta ricchezza umana, morale e spirituale, quanta sensibilità, quanto bisogno di serietà e di elevazione ci sia in questo stesso nostro mondo.

Ci riferiamo — e non intendiamo certo ripetere la cronaca o dare la lista completa — a pietosi scontri e vani pettegolezzi di personalità, a sciocche esibizioni e stravaganze di divi e di non divi, a umilianti fanatismi che fanno pensare alle nicchie o agli altari della rivoluzione francese, a inutili e offensivi sprechi di ricchezze; ma soprattutto ci riferiamo a quegli incaricati della stampa (pochi per fortuna) che scrivevano dei film avendoli visti solo in parte o non avendoli visti affatto, che si preoccupavano più di compiacere che di essere obbiettivi, che in qualche circostanza anche diversa da quella dell'articolo mostravano di sfruttare più una piacevole occasione che di compiere una missione.

Per contro non possiamo dimenticare quei giornalisti e quei critici, giovani e non più giovani, che s'inchiodavano alla poltrona della sala o delle salette di proiezione dalle dieci del mattino a mezzanotte e talvolta fino alle due di notte, prendendo appunti nel crepuscolare riflesso dello schermo e riempiendo i pochi spazi liberi dalla proiezione discutendo, informandosi, approfondendo, scrivendo, mangiando in fretta e dormendo poco, per non perdere nulla di quanto d'interessante, culturalmente, la Mostra offriva. Non tutti i nomi più brillanti della stampa presente a Venezia figuravano nel gruppo di costoro; ma è di questi e non di quelli che la stampa e la società hanno soprattutto bisogno.

Abbiamo parlato di successo. Questa XIX edizione della Mostra infatti ha portato sullo schermo 14 film nella Sezione Concorso e 26 nella Sezione Informativa;

essi rappresentano quanto di meglio — sotto il profilo dell'impegno — il mondo ha prodotto quest'anno nel settore cinematografico.

Parliamo d'impegno; e la Mostra di Venezia è una Mostra d'Arte. Non si può dire che tutti i film, per quanto impegnati, fossero capolavori; anzi forse nemmeno uno è risultato tale; per più d'uno poi si devono scrivere note molto severe. Ma di ciò sarebbe ingiusto attribuire la colpa alla Mostra. Perchè essa non fa i film, li presenta. Suo compito è di essere panorama oggettivo, sotto quel profilo che ne costituisce la ragione sociale. All'infuori di tale preciso profilo, la Mostra non può nè deve andare. E i limiti, nel proprio campo, le possono essere posti solo dalle esigenze della dignità umana.

Non si può pertanto mettere sullo stesso piano una Mostra internazionale d'Arte cinematografica e una gestione di sale pubbliche. Se questa ha a che fare con un grosso pubblico (quasi sempre impreparato e comunque suscettibile di avvelenamento o di ristorazione a seconda della qualità tematica e morale dei film) e perciò ha delle responsabilità gravissime, la Mostra ha a che fare con un pubblico specializzato, che viene non per bere ciecamente, ma per informarsi e giudicare, conoscere e meditare; pertanto le sue responsabilità riguardano soprattutto la completezza e l'oggettività dell'informazione affinché il giudizio possa essere valido e la meditazione efficace (1).

Questa posizione teorica del problema — che ci pare l'unica possibile e logica, a meno di violentare concetti e natura di cose — in qualche caso concreto può provocare situazioni difficili con conseguente disagio per tutti. Ma il fatto non costituisce ragione sufficiente per dimenticare i principi di base, così come l'imbarazzo provocato dalla gaffe di un ospite non è ragione sufficiente per denigrare i padroni di casa o per abolire i ricevimenti.

Nonostante la gaffe di qualche suo ospite, dunque, è nonostante qualche discutibile invito, la Mostra di quest'anno ha assolto con serietà e con dignità il suo compito. Il successo è tanto più notevole se si considera lo scarso livello della produzione corrente e l'insuccesso clamoroso degli altri festivals dell'annata.

Tuttavia ci pare che qualche appunto si possa e si debba muovere alla Mostra.

La selezione, per quanto attenta e quasi sempre precisa, non è stata sempre soddisfacente. Il caso de « La vedova di Otar » è certamente, dal punto di vista artistico, il più clamoroso. E' stata questa un'impuntatura della Mostra contro i

(1) Si potrà obiettare che anche il grosso pubblico è presente alla proiezione dell'Arena. L'obiezione non è del tutto infondata e proprio per questo la nuova Direzione, fin dal primo anno, abolì le proiezioni dei film della Mostra che si davano contemporaneamente a Mestre e in un cinema della città di Venezia, Quest'anno, purtroppo, per pressioni esterne le proiezioni di Mestre sono state riprese; ma è auspicabile che il problema venga riaffrontato dagli organi responsabili. Anche per l'Arena, a nostro avviso, il problema va affrontato. Non ci parrebbe auspicabile che queste proiezioni venissero abolite *tout court*. A parte considerazioni d'altro genere (come quelle economiche che devono cedere di fronte alla gravità della considerazione morale), è bene che anche il pubblico si avvicini ai problemi profondi della cultura e che dia il suo spontaneo verdetto. Il film di Malle per es. è stato molto più stroncato dalle reazioni del pubblico dell'Arena che da quanto possono aver scritto i critici. Tuttavia si potrebbe addvenire a una convenzione (quest'anno impossibile dato il regolamento della Mostra) in base alla quale sia data facoltà alla Direzione di riservare la proiezione di certi film al solo pubblico specializzato del Palazzo del Cinema. Per amore di oggettività, va anche notato che l'ingresso all'Arena è severamente ed effettivamente interdetto ai minori dei 16 anni e che la vigilanza è molto stretta perchè non ci siano spettatori abusivi sul piazzale e dintorni.

produttori russi che volevano mettere in concorso « L'idiota ». Poichè per contro-risposta quelli ritirarono il film anche dall'Informativa, « L'idiota » non s'è potuto vedere e quindi non è possibile dire di chi fosse la ragione; sta comunque il fatto che almeno « Il racconto di mia madre » (pure dell'Informativa) s'è dimostrato cinematograficamente assai più valido de « La vedova », anche se fanfaroso e a momenti risibile.

A proposito di impuntature, vale la pena di ricordare quella fortunata contro Bonn che ha portato a Venezia « Rosemarie », per noi (e non solo per noi) il film più completo di tutto il concorso; e quella — meno clamorosa e meno felice benchè molto interessante per ragioni extracinematografiche — relativa a « L'ottavo giorno della settimana ». La Polonia ha mostrato con questo film un volto materiale e morale non certo conforme a quello datoci dagli incensieri del paradiso rosso; e questi non possono nemmeno citarlo a prova della libertà d'espressione o di critica, poichè il film era sempre stato ritirato d'autorità da tutti i festivals ai quali s'era presentato.

Tornando alla selezione, diremo d'aver dovuto notare una certa imprecisione di criteri di base, soprattutto dal punto di vista critico; difetto che ha portato a sopravvalutare gli aspetti tematici e culturali da una parte e la bontà formale dall'altra, senza preoccuparsi a sufficienza che tutto ciò fosse soprattutto cinema. Vorremmo dire che, pur esigendo la bontà formale (la quale non è ancora cinema), si è badato più alla cosa rappresentata che alla rappresentazione della cosa.

Anche dal punto di vista morale, pur non dimenticando quanto abbiamo detto più sopra, si potrebbe discutere se fosse proprio indispensabile a un panorama completo la presenza di un film come quello di Malle: sotto una indubbia abilità espressiva, esso nasconde un gran vuoto umano e, in certi momenti o per certi aspetti, perfino cinematografico; nel complesso quindi le sue qualità artistiche sono sembrate insufficienti a controbilanciare — pur in sede di Mostra d'Arte — le sue gravi pecche tematiche e morali.

Per concludere queste considerazioni generali ricordiamo la « Mostra Retrospettiva » dedicata a due grandi nomi scomparsi: l'attrice Asta Nielsen e l'attore-regista Stroheim. Nel curarla, G. C. Castello ha dimostrato doti di grande diligenza filologica, arrivando alla raffinatezza di portare al pianoforte (per il commento dei film muti) il musicista amico di Stroheim che aveva commentato ai suoi tempi le visioni de « La vedova allegra »; di proiettare, per un interessante confronto, accanto a questo film quello omonimo di Lubitch, di esporre in vetrina il costume che Stroheim aveva indossato per la realizzazione di certi suoi film.

Altro grande merito di questa Retrospettiva, la proiezione del materiale girato da Eisenstein per il non mai montato film « Que viva Mexico! ». Proiezione d'un interesse unico per gli studiosi.

I 14 GRANDI

Se si volesse dare un titolo al Festival di quest'anno, lo si potrebbe chiamare il « Festival dell'amore impossibile ». Tutti i film, meno uno in cui l'amore diviene possibile grazie a circostanze fiabesche, mettono sullo schermo degli amori che non si realizzeranno perchè qualcosa di più forte lo impedirà.

A seconda che i film vengono dall'oriente o dall'occidente, l'amore si presenta con caratteristiche di maggiore o minore ampiezza, di maggiore o minore pro-

fondità; e ciò che lo rende impossibile sono ragioni di ben diversa dignità e di ben diversa consistenza. C'è forse un messaggio segreto nel fatto che il cinema di genti tanto disparate scelga tra i problemi di vita viva, di cui è testimonianza, proprio l'impossibilità dell'amore? Ma prima di passare alle osservazioni, diamo uno sguardo ai film, considerandoli sotto questa prospettiva.

L'Estremo Oriente (il Giappone) ci ha dato « *La Leggenda di Narayama* » e « *L'uomo del rikscio* ».

La Leggenda di Narayama è un film che si potrebbe chiamare religioso. E' legge della religione di Shnitsu che a 70 anni i vecchi vengano portati sulla montagna Narayama a morire. La vecchia Orin aspira a questa immolazione, ora che ha trovato una buona moglie (Tamayan) per il figlio Tatsuhei rimasto vedovo. Questi non può sopportare l'idea della dipartita, ma sacrifica il suo affetto, perchè la madre possa seguire la sua chiamata alla sacra montagna.

C'è nei personaggi un duplice amore: quello per la divinità e quello che lega genitori e figli. Il concetto di amore raggiunge la sua più profonda realtà, cioè la dedizione. Inoltre viene offerta la possibilità della distinzione tra gli aspetti puramente sensibili e quelli essenziali dell'amore: l'amore è tanto più vero e più profondo, quanto più sa affrontare lo straziante superamento della parte sensibile in favore della persona amata.

In contrappunto con questa duplice e sublime pietà amorosa c'è il comportamento degli altri personaggi del film. Kesakichi, nipote di Orin, e Ito, figlio d'un vecchio vicino di casa, vogliono che la nonna e rispettivamente il padre salgano la montagna; ma non c'è pietà in questo loro volere: essi vogliono eliminare l'onere della loro presenza e delle loro bocche. E' l'egoismo, il contrapposto dell'amore. Di fronte alla pietà di Tatsuhei che vorrebbe trattenere la vecchia madre, sta l'empietà di Kesakichi e di Ito che intendono spedire i propri vecchi alla montagna. Il gioco di psicologie e di concetti è sottile e benchè fuori dalla religione cattolica, mette a fuoco fino al nocciolo i principi basilari d'amore che Dio ha scolpito nei cuori, e la rispettiva piaga dell'egoismo che li ha intaccati col peccato.

Ne « *La Leggenda di Narayama* » l'amore è dunque impossibile per Kesakichi, per Ito e perfino per il suo vecchio padre aspramente riluttante al Narayama, poichè in essi c'è troppo radicato l'egoismo. E' impossibile anche per Tatsuhei e Tamayan e anche per Orin nei riguardi del figlio, a causa degli impegni di religione e di pietà, se dell'amore si considerano gli aspetti puramente sensibili. Ma il film non si ferma a questi. Con l'intensa poesia del personaggio di Orin, della salita al monte e con la marcatura sdegnosa dei personaggi in contrappunto fa chiaramente intendere che l'amore è qualcosa di più pieno e di più ricco; non solo non è impossibile, bensì si realizza proprio nel sacrificio di questi aspetti sensibili.

L'altro film giapponese, « *L'uomo del rikscio* », affronta il soggetto dell'amore in un senso molto più ristretto, per quanto ancora molto spaziente e alto. Matsu (l'uomo del rikscio) è entrato nella vita di una piccola famiglia borghese che presto resta senza padre. La madre allora lo prega di aiutarla a educare il figlioletto. Ed egli si mette all'opera con tutto l'impegno e con tutto l'entusiasmo, rinunciando alle bettole e alla vita scapestrata. Lentamente nasce nel suo cuore, per la giovane vedova, un intenso affetto che egli conserva nel segreto. La donna non l'avverte o non lo vuole avvertire, perchè troppa è la distanza sociale che

li separa; e Matsu lo sa. Quando il figlioletto divenuto grande si seccherà nel sentirsi chiamare « ragazzino mio » dal vecchio e la madre lo compiacerà, Matsu si sentirà ormai tagliato fuori da quel mondo di affetti, riprenderà la strada delle bettole e finirà assiderato nei pressi della scuola dove aveva raccolto e accompagnato per tanto tempo il ragazzino. Ma dopo la sua morte, si troveranno intatti due libretti di banca intestati rispettivamente alla madre e al figlio nei quali Matsu aveva raccolto i suoi effettuosi risparmi. La vedova s'accorgerà di quanto amore le era passato accanto senza ch'ella l'avesse saputo raccogliere.

Un amore spazioso e per certi aspetti sublime: non è solo il desiderio — sia pur nobile — di unione coniugale, non è solo amore di uomo per la donna, ma è amore che si allarga a tutto quello che alla donna appartiene e vi si abbarbica profondamente, disinteressatamente, completamente. Anche qui l'amore si manifesta e vorrei dire si realizza con la dedizione più piena. Anche qui, come per « *La leggenda di Narayama* », l'amore è impossibile solo se dell'amore si considerano gli aspetti puramente sensibili. Ma il film avverte che al di là di questi c'è tutta quella vastità dove il vero amore si realizza proprio sacrificandosi.

I paesi d'oltre cortina ci hanno dato « *L'ottavo giorno della settimana* » (polacco, coproduzione germanica), « *La vedova di Otar* » (russo), « *La tana del lupo* » (cecoslovacco). Tre film, tre diversi piani di considerazione di un unico tipo d'amore, quello tra uomo e donna. Da qui in avanti, nella nostra rassegna, dovremo ormai dimenticare le spaziosità d'orizzonte dell'Estremo Oriente.

L'ottavo giorno della settimana tratta di due giovani studenti che cercano disperatamente un tetto per potersi amare o meglio per poter fare all'amore indisturbati. In preda dello sconforto e dell'alcool la ragazza farà la sua esperienza amorosa con un primo venuto. E proprio allora il ragazzo verrà trionfante ad annunciarle che ha trovato il tetto. Bastano questi pochi accenni al soggetto, per capire quale pauroso equivoco sul concetto d'amore ci sia in questo film: l'amore inteso solo come completo appagamento dei sensi. Gli autori hanno creduto di dare qualcosina di più a questo amore mettendo la speciosa patina dell'ansiosa ricerca di un tetto, fosse pure quello d'una casa diroccata o d'un palazzo in costruzione o la camera presa a prestito purchè non ci siano testimoni e inventando la sequenza a colori del magazzino (oltretutto riuscita di cattivo gusto estetico); ma di fatto non sono riusciti altro che ad accentuare la materialità di quell'amore. Nessuno può dare quello che non possiede.

Amore impossibile, dunque, nelle intenzioni del film, perchè quel tetto non si trova e perchè, quando si trova, la ragazza è già stata d'altri; ma ben più impossibile — possiamo osservare — perchè l'amore è qualcosa di più profondo e di più nobile e non si può raggiungere per quella strada.¹

L'immoralità di base di questo film e la sua caliginosità d'orizzonti è quanto di più triste si è visto al festival di quest'anno e c'è veramente da stupire che parecchi critici, anche tra quelli che dicono « io, come cattolico », siano rimasti vittime dell'equivoco, sentendosi al massimo in dovere di deplorare certi aspetti marginali.

« *La vedova di Otar* », è un brutto film russo, di cui si salvano solo alcuni momenti per la plasticità del colore e l'armonia della figurazione. Si tratta dell'amore di un giovane contadino per la sua bella principessa. Solo morendo egli

potrà farle capire i suoi sentimenti e godrà delle sue lacrime. Amore impossibile per il pudore del protagonista e più ancora per la troppa distanza sociale: come ne « *L'uomo del riksciò* ». Ma quanta differenza! Nel giapponese tutto è credibile, spontaneo, profondo; nel russo tutto è melodrammatico, voluto, gratuito. In quello si sente un fondo spirituale che prepara la strada a una religione che è la religione dell'amore; in questo si sente un fondo di macerie spirituali e religiose. Lì c'è il senso di dedizione che sboccia spontaneo poichè l'amore è vero, e sboccia su una psicologia di uomo vero anche se rude e ubriacone; qui c'è il senso dell'infatuazione egoistica: il giovane protagonista non si cura della vecchia madre che resterà disperatamente sola, si dà con ogni forza al servizio della principessa per farsi notare, e — a differenza dell'uomo del riksciò — non saprà morire nel suo silenzio. Si aggiungano gli squilli di fanfara progressista — peraltro con sordina — con cui gli autori hanno cercato di coronare il loro eroe.

« *La tana del lupo* », invece, è un film pregevolissimo per tematica e per fattura. Anche qui un amore impossibile. Uno scienziato s'innamora d'una giovane orfana, ospite della sua casa e ne è corrisposto. Ma quando per la morte della moglie l'amore potrebbe realizzarsi, la giovane se ne andrà, perchè ha scoperto che si tratta di un uomo dai sentimenti incompleti e incerti. Un sottile gioco di psicologie permea tutto lo sviluppo del film; i concetti dell'amore e della sua impossibilità nel caso specifico, affiorano attraverso sfumature di episodi e di dialoghi. E' la ragazza soprattutto che ha capito cos'è l'amore: da una prima inebriante esperienza sensibile e affettiva essa si eleva a poco a poco a una concezione più ampia, più profonda, più spirituale. Ma siamo ancor lontani dal concetto pieno dell'amore: la ragazza non ha capito interamente l'aspetto della comprensione e della dedizione. Anche qui a volte si ha l'impressione di camminare sulle macerie della religione dell'amore, anche se queste macerie conservano l'impronta dello splendore e dell'imponenza di un tempo.

Il panorama dei film d'Oltre Cortina dal punto di vista che stiamo trattando non è dunque tra i più consolanti, benchè immensa sia la distanza tra « *L'ottavo giorno della settimana* » e « *La tana del lupo* ». L'aspetto religioso dell'amore è volutamente bandito; la sua nobiltà — quando essa appare, come nel cecoslovacco — resta su un piano esclusivamente umano e vorremmo dire egoistico.

Questa areligiosità del concetto dell'amore e questa sua essenziale limitazione appare ancor più evidente nell'altro film russo (presentato alla sezione Informativa) « *Il racconto di mia madre* ». Cinematograficamente assai più valido de « *La vedova di Otar* », esso è anche tematicamente più esplicito. A parte la breve disquizione in termini marxisti che vien fatta dai due membri del partito, il racconto stesso mostra come per il comunista i limiti naturali e religiosi dell'amore perdano ogni loro valore di fronte a quelli — assoluti — dell'idea bolscevica.

Il protagonista del film, un eroe sovietico, porta via la bella moglie a un pover'uomo più preoccupato di vivere che di servire il partito. Quando l'eroe perirà tragicamente (tra parentesi diciamo che la sequenza dell'assassinio è tra le più belle del film) e quel pover'uomo cercherà di riavere — perchè l'ama veramente — i relitti di una moglie, questa non ne vorrà sapere e se n'andrà verso i liberi orizzonti di Zagora. Il film non si pronuncia sul problema dell'amore, ma si pronuncia sui suoi protagonisti. L'amore è un mezzo per sottolineare un'ideologia. Vassilli è un'eroe; Aniuta, la moglie, passa al partito per amore di Vas-

silli: potrebbe dunque tornare all'amore di un reazionario, anche se sempre innamorato, anche se ha rischiato tutto per procurarle vitto e vestito?

Dall'Oriente passiamo all'Occidente, e anzitutto all'Europa. Anche qui l'amore è impossibile; ma a mano a mano che si passa dal sud al nord, profondamente diversi sono i motivi che lo rendono tale.

« *La sfida* » (Italia) ha un'« amore impossibile » per le crude circostanze della vita. L'amore, ne « *La sfida* » c'entra come spunto narrativo e spettacolare. Sotto questo aspetto, il fatto di cronaca che ha ispirato il film aveva ben altra potenza: in certo senso il film è finito dove il fatto di cronaca è cominciato e ha perso l'occasione di un approfondimento psicologico di grande interesse. Comunque un amore c'è e c'è una religione che lo consacra. Molto di quell'amore — per la verità — c'è già stato prima del matrimonio in chiesa; tuttavia l'amore, almeno legittimo, deve cominciare quel giorno. Invece, proprio quel giorno scoppia la tragedia. Vito Polara passa la prima notte dopo le nozze caricando legumi e la mattina dopo viene freddato ai Mercati Generali di Napoli.

Prescindendo dalla valutazione artistica (di cui si parlerà a parte) questo film rispecchia lo spirito del cinema e anche del popolo italiano: fatti di vita, senza troppi ragionamenti, senza troppe introspezioni. L'amore è visto in questa luce. In Italia ci si sposa in chiesa, i fidanzati si comportano in un certo modo... e i ricettatori di ortofrutticoli pure. Nel caso concreto, l'amore è impossibile per le tragiche leggi che dominano, in certe zone, certi giochi d'interesse. Questi i fatti, questo il film. Nessuna scoperta, nessun approfondimento.

C'è stato chi ha attribuito a merito di Rosi l'essersi limitato alla secchezza della cronaca. Ma — posto e non concesso che questo sia un merito nel caso specifico di un film di questo genere — non sappiamo quanto questa lode colpisca nel vero. Per il fatto che c'è un obiettivo e una macchina da presa, c'è già un'interpretazione, il che potrebbe significare scarsa ricchezza umana di fronte ai fatti della vita e ai suoi problemi. Conclusione logica, ma non certo entusiasmante.

Anche la Francia è realista, ma nel realismo scava e ama divenire concettuale.

« *Una vita* » è tratto da Maupassant. L'amore è impossibile perchè i signori borghesi sono marci. Marcio, veramente, è Julien che sposa Jeanne per calcolo e che passa dalla moglie alla servetta alla moglie di un amico; e qui si ferma solo perchè l'amico li scopre in una carretta e li scaraventa dall'alto d'una scarpata. L'amore è quello di Jeanne, che sogna e si estasia e non vuol vedere quello che teme, e quando l'ha visto ama ancora e spera e attende e tenta perfino di difendere il marito dall'ira dell'amico tradito e riprende in casa — unica affezionata compagna — la servetta che l'ha tradita.

Amore impossibile come felicità completa se non è reciproco; eppure amore pieno e vero quando sa essere rassegnato dolore. C'è una validità morale in questo amore che il film propone, simile a quello dell'uomo del riksciò; e l'obbrobrio della condotta di Julien che lo contrappunta non fa che tornirlo ed esaltarlo.

Anche l'aspetto religioso dell'amore c'entra e — pur non in primo piano — come qualcosa di radicale. E' perchè c'è una consacrazione indefettibile che Jeanne continua a considerare Julien come la realizzazione dei suoi sogni di giovinetta; ed è per questa consacrazione indefettibile che Julien non può più sopportare a un certo punto Jeanne. « Avremmo potuto essere felici », dice più volte alla moglie;

sì, se Jeanne avesse accettato di considerarsi amante, anche dopo il matrimonio, anziché sposa.

La positività tematica del soggetto dal punto di vista morale, non può tuttavia far dimenticare le eccessive insistenze nella presentazione del male. Inoltre si direbbe che Astruc si sia preoccupato meno di essere morale che realista, ma d'un realismo voluto, freddo e — vorremmo dire, se ci si perdonasse il pasticcio — amorale. Su un piano diverso, anche di lui si potrebbe ripetere quanto abbiamo detto di Rosi.

Resta più aderente alla realtà del film l'aspetto meno positivo; l'amore di Jeanne appare sostanzialmente come una cosa triste, rimasto incompleto per la mancanza di reciprocità; le luminosità ch'esso poteva offrire sono state pesantemente velate.

Con « **In caso di disgrazia** » (« *La donna del peccato* ») la positività del tema resta ancora più offuscata. L'amore impossibile è quello di tutti e tre o — se si vuole — di tutti e quattro i protagonisti. Gli orizzonti, per certi aspetti lucenti, di « *Una vita* », conservano qui solo qualche chiarore. E questo po' di luce lo dà proprio la figura di Yvette, la ragazzetta di strada, la quale sente nell'amore del giovane Mazetti il calore d'un amore spontaneo e non mercenario, e in quello del grande avvocato una possibilità di « vita pulita ». Gli equivoci sui concetti, sui sentimenti, sulle azioni, per gente di quella taglia, sono per lo meno comprensibili e non sminuiscono comunque la pulizia di fondo di quell'animuccia disgraziata. Per essa l'amore è impossibile, comunque, non perchè viene uccisa, ma perchè, come l'asino di Buridano, non sa decidere tra i due amori che le si offrono; e non sa decidere, perchè praticamente non sa capire.

E' questo il personaggio più tristemente vero del film, tratteggiato con spirito esistenzialista. Come Yvette, gran parte del mondo non riesce a trovare l'amore al quale pure, profondamente, aspira, perchè non sa cogliere e dimenticare gli equivoci; e quindi, dell'amore, anzichè vivere, si patulla.

Per Mazetti — quale appare dal film — l'amore è impossibile, perchè un altro uomo tiene avvinta la sua ragazza. Egli è convinto che solo lui può darle il vero amore, che l'amore per Gobillot è interessato e falso (e in certo senso lo è). Ma in realtà (al di fuori dell'interpretazione che di esso danno gli autori del film), l'amore per Mazetti è impossibile perchè anch'egli vive nell'equivoco: il suo amore è egoistico e l'assassinio che compie ne è la prova. Questo assassinio ritenuto da molti come un *deus ex machina* — prescindiamo da valutazioni artistiche — è forse l'unico o quanto meno il più esatto approfondimento psicologico del personaggio: l'amore egoistico tende a sopprimere il suo oggetto quando non ne è corrisposto.

L'amore per Gobillot è impossibile perchè Yvette gli viene rapita dalla morte: e gli viene rapita perchè l'ama. Contrariamente alle apparenze, questo personaggio è il meno approfondito, il più meccanico, e se c'è un *deus ex machina* nel film è proprio in questa sorta di circolo vizioso. Ci potrebbe essere una spiegazione teologica (quello per Yvette è un amore illecito e Dio lo punisce), ma gli autori non l'hanno neppur sospettata e di fatto ben difficilmente gli interventi di Dio sono come una lampadina che s'accende o si spegne quando si preme o si lascia un bottone.

Nello stendere questa vicenda gli autori si sono sforzati di creare dei personaggi veri, sicuri che dalla loro sincerità ne sarebbe nato il loro valore anche d'insegnamento morale. Tuttavia nel crearli hanno « cercato di rendere percettibile e sensibile la presenza della piccola fiamma [di purificazione] che arde,

vacilla, ma sussiste sempre nel loro cuore » (conferenza stampa di Autant-Lara). E il difetto forse sta proprio in questa volontà di fare apparire una fiamma, anche là dove essa non arde o addirittura non può ardere.

Ogni bagliore, per quanto pallido, si spegne ne « **Gli amanti** ». Una donna stanca del marito « orso » e di un amante ridicolo (ma sono poi veramente tali nel film i due uomini?), si affida all'amore improvviso d'un ultimo venuto. Una lunga notte di ebbrezza. Al mattino partirà con questi, senza rimpianti, benchè (pare) presenta già che anche questo amore sta per sfiorire (v. rec. a parte).

Amore dunque impossibile. Impossibile per il marito, per l'amante, per l'ultimo venuto. Impossibile soprattutto per la protagonista, perchè la sua visione dell'amore è fondamentalmente errata, perchè la sua psicologia è un campo di gramigna, perchè la sua mentalità è senza basi.

Non sappiamo se Malle volesse trattare il tema dell'amore impossibile o qualcosa d'altro. Non lo sappiamo perchè, nonostante le apparenze, il film è impreciso strutturalmente e narrativamente confuso. Una voce fuori campo si sforza di dire quello che le immagini non riescono a dire e in qualche momento voce e immagini sono addirittura in contrasto (p.e. nel finale). Resta dunque quello che resta: dei personaggi precisi solo nella loro amoralità, una precisa descrizione della notte peccaminosa che si sforza invano di essere lirica (non riesce ad esserlo proprio per l'imprecisione del contesto) e che invece in qualche momento diventa pornografica per ciò che descrive senza far vedere.

Se questo non basta a giustificare il film sul piano dell'arte, basta però a definire una paurosa concezione dell'amore. Non vogliamo dire che per Malle l'amore si riduca all'ebbrezza dei sensi, perchè la continua insoddisfazione della protagonista (più sottintesa che detta e comunque strutturalmente troppo labile sotto il peso della lunga sequenza della notte) potrebbe lasciar supporre un'aspirazione a qualcosa di diverso. Sta di fatto però che tutta la forza espressiva del regista, si concentra attorno a una visione estremamente materialista dell'amore.

Forse il regista, per quanto artisticamente preparato, s'è trovato di fronte a problemi che la sua ancor troppo giovane età non gli ha permesso di scalfire. Parvenze superficiali, allettamenti erotici, sognanti ardori giovanili si sono imposti ancora troppo al suo spirito, perchè potesse scavare più in là.

La Francia ha anche presentato, nella Sezione Informativa, il film « **Sergio il bello** ». Il male più esteso, più lurido, più radicato è descritto in funzione di una riscossa. Ma chi la provocherà? Un ragazzo che una volta pensava di farsi prete e che, ritornando al paese, passa dal letto d'una diciassettenne ai banchi della chiesa, fino a quando sente la vocazione redentrice. A questo punto, di fatto, abbandonerà il primo e i secondi. Egli non si accontenterà di predicare, come il parroco disperato, ma agirà « aiutando ». E, a detta del film che finisce proprio a quel punto, incomincia a portar redenzione di fatto.

Per quanto gratuito in molte cose e nebuloso in molte altre, il film ci pare indicativo per capire il fondo e l'ambiente che ha prodotto « *In caso di disgrazia* » e « *Gli amanti* ». Se nella cinematografia dell'Estremo Oriente c'è sembrato intravedere una istintiva aspirazione alla religione dell'amore, se in quella d'oltre cortina c'è parso di vedere le macerie di questa stessa religione violentemente repressa, in quella europea in genere e francese in particolare si può forse notare lo sbandamento derivato dal fatto di essersi messi in posizione polemica col cattolicesimo. Può darsi che talvolta certi cattolici abbiano dato il pretesto a questa

polemica e quasi costretto le persone più sensibili a estraniarsi e cercare altrove la soluzione dei loro problemi. Ma queste sono colpe degli uomini, non della religione. Comunque sta il fatto e sta anche l'equivoco.

I francesi sono sempre stati all'avanguardia nella problematica, nell'introspezione, nella ricerca dell'essenzialità. Il cinema francese d'oggi — quello più impegnato — dimostra che l'umanità sente la miseria morale nella quale è piombata e vorrebbe scuotersi. L'amore sognante di « *Una vita* », la piccola fiamma di « *In caso di disgrazia* », l'insoddisfazione de « *Gli amanti* », i propositi generosi di « *Sergio il bello* » sono fortemente indicativi di questa realtà. Ma l'umanità sta ancora cercando la strada per risalire, là dove essa non esiste. L'equivoco con la religione dell'amore non è ancora chiarito: la polemica è ancora in pieno sviluppo.

Una situazione analoga esprime il film che ci viene dalla Germania: « *Rosemarie* », pur presentandola con le caratteristiche che contraddistinguono il popolo tedesco dal francese e dal latino in genere.

L'amore di Rosemarie è impossibile perchè la società, nella quale è entrata attraverso la porta segreta degli amori illeciti, non tollera che se ne minacci la maschera di dignità. Anche Rosemarie, come Yvette, verrà uccisa quando sente più vivo il bisogno di « pulizia » e sta cercando il vero amore; ma a differenza di « *In caso di disgrazia* », la sua morte farà tirare un sospiro di sollievo a tutti quelli che hanno avuto a che fare con lei. Pertanto l'amore impossibile di Rosemarie, più che accentuare un problema d'amore, sottolinea la miseria morale d'una società che con i propri soldi soffoca le più belle ricchezze del cuore umano (v. rec.).

La Svezia, ha presentato « *Luci della notte* », un film che voleva essere fiaba e poesia e non è riuscito ad essere nè l'una ne l'altra per un errore fondamentale di stile. Resta comunque il fatto interessante: Maria e Peter avranno l'amore, ma solo perchè circostanze di fiaba annichileranno gli ostacoli che l'avrebbero reso impossibile. Se da una parte c'è l'intenzione degli autori di presentare l'amore in un clima di poesia e di serenità, dall'altra c'è la constatazione che essi sono ricorsi all'irreale per riuscire nell'intento. Constatazione forse più cruda delle crude constatazioni realistiche degli altri film.

Ma la Svezia con gli altri film presentati alla Sezione Informativa suggerisce interessanti considerazioni. E' noto che questa nazione in maniera particolare ha dato da tempo libero sfogo a quegli aspetti della vita che in qualche modo si riferiscono all'amore: divorzio, aborto autorizzato, disinvoltura estrema nei rapporti sessuali. Orbene i tre film sembrano recitare il *mea culpa* sul modo con cui in questi anni ha trattato l'amore. « *Luci della notte* » ha manifestato per un amore vero e profondo tanta nostalgia, da vederlo come in sogno attraverso una fiaba; con « *Alle soglie della vita* » ripudia la morte bianca e con « *Alla fine del giorno* » condanna ciò che viola l'integrità del matrimonio.

« *Alle soglie della vita* » è la storia di tre partorienti. Due attendono con estrema ansia il bambino benchè per motivi diversi; la terza non vuole che nasca. Quelle ne rimarranno prive; e questa loro disperazione capirà la grandezza e la bellezza di essere madre. Una estrema pulizia di immagini oltre che di concetti percorre tutto il film e si manifesta nella bianchezza degli ambienti e dei toni fotografici. Il tema è talmente accentuato da sembrare più che il documento di una preoccupazione nazionale, un'opera di denuncia e di propaganda.

« *Alla fine del giorno* » è una storia semplicissima e complessa a un tempo. Nel viaggio che un professore, dopo aver sognato di vedersi già morto, compie con la nuora per andare a ricevere una onorificenza giubilare, la vecchiaia, la maturità e la giovinezza vengono messe a confronto, sia attraverso la rievocazione che il professore fa della propria vita, sia attraverso degli episodi che mettono in rilievo i problemi dei rappresentanti delle varie età (gli sbarazzini dell'auto-stop, la coppia dei turisti, la nuora e il figlio del professore). La generazione più spensierata si mostra anche la più penosa e la più ricca; quella di mezzo, cristallizzata ormai in certa mentalità e in certe forme di vita (le tipiche scandinave) ne sente tutto il tragico peso glaciale; quella del professore sotto l'impressione della morte sa valutare nella giusta luce i valori. E così, di fatto (la nostra non è una stretta analisi strutturale tematica e quindi cogliamo gli elementi che ci interessano per la nostra indagine), viene condannata la mentalità egoistica vigente lassù nei problemi dell'amore. Alla fine del suo giorno, il vecchio professore, facendo eco alle spensierate meditazioni dei giovani, dichiara il suo pudico e giovanile entusiasmo per l'Autore della vita e rinsalda i vincoli sfilacciati del matrimonio del figlio. Una nuova esistenza spunterà in quella casa, segno di una rinnovata concezione della vita. (Diciamo tra parentesi: che la giovane Ingrid Thulin, interprete di questi due film, s'è rivelata attrice di straordinaria bravura).

E' interessante questa constatazione sul cinema svedese. La nazione che è stata all'avanguardia nello scendere la china e nel sottrarsi ai richiami della religione, ora si mette all'avanguardia nel risollevarli gli occhi in alto.

Non sappiamo se sia destino dei popoli di toccare il fondo prima di riprendere le ascese. E' certo comunque che la Francia e anche l'Italia (per limitarci alle nazioni citate in base ai film di Venezia) potrebbero imparare molto, sotto questo aspetto, dalla lezione della Svezia e in parte della Germania! Come minimo potrebbero apprendere che se spalancando gli occhi sulla vita vedono solo fiammelle e tenui bagliori nella generale angoscia, ciò avviene perchè per ora i loro sguardi sono rivolti ancora verso il basso.

Dall'Inghilterra è giunto « *Il buco nel soffitto* », (« *La bocca della verità* », un brillante, gustoso, compito film che deve tutto ad Alex Guinness come sceneggiatore e come attore. Anche qui un amore impossibile; ma si tratta di un amore strano: quello delle grandi pareti bianche da affrescare. Il vecchio pittore sconsolato dovrà liberare gli ormeggi del suo barcone e accontentarsi di sognare. C'è dell'ironia (per i sogni degli artisti) e c'è della tristezza. E forse c'è il segno del bisogno di evasione da un mondo in cui, non appena si levi il coperchio, si è presi dal tanfo dell'angoscia.

L'evasione è già realizzata con i due film a lieto fine venuti dall'America.

« *Il piccolo campo* » ha tutti i numeri per essere film dell'amore impossibile. Padre, figli, nuore e generi vivono di barriere. Il lieto fine arriva all'improvviso e, se le distrugge nell'affrettato finale, non le elimina nella logica della realtà che il film ha rappresentato fino a quel momento.

Tuttavia il mondo di Caldwell (autore del romanzo) e di Mann (regista) contiene le chiavi del problema. L'interesse egoistico nei confronti degli uomini e di Dio, la voracità materiale, sensuale e spirituale sono gli ostacoli dell'amore. Crollando questi ostacoli (nel film cadono in modo non credibile), l'amore si realizza.

Anche in « **Orchidea nera** » il non preparato lieto fine guasta la validità tematica del film. Qui l'amore è impossibile per le bizzie d'una ragazza, la quale (fidanzata oltre tutto) s'ostina a non volere che il padre, vedovo, convoli a giuste nozze con la vedova di un gangster. Poi preghiera e salsicce all'italiana spalancheranno la strada dell'amore e ai due vedovi e ai due giovani. Le difficoltà poste all'amore sono dunque di natura psicologica e non si può negare che Ritt abbia saputo tratteggiare questa parte con delicato e aderente intuito.

Dall'Oriente all'Occidente il problema dell'amore ci è parso in tanto diverse luci e segnato dalla diversità dei popoli e delle mentalità. Il panorama è certamente interessante, nonostante gli sbalzi in profondità e in ampiezza (anzi forse proprio per questi), nonostante le amare constatazioni che la sua visione ha provocato.

Ma in tutta questa molteplicità di prospettive, ci pare che un fattore comune si possa cogliere, e d'estremo interesse. Il cinema che da tanti anni ha infarcito di amore tutti i suoi film, stiracchiandolo, mutilandolo, mettendolo in canzonetta e in tragedia, coprendolo di ridicolo, di idolatria, di scandalo, di vergogna, di sogno, finalmente s'è fermato con occhi attenti su questo amore, lo ha fatto oggetto diretto di una sua indagine, ha cercato di capirlo, di penetrarne l'essenza. Non film d'amore, ma film sull'amore.

E, nonostante tutto, questo è oltremodo sintomatico. Significa infatti che l'umanità (non si può dimenticare che il cinema è l'espressione più viva e più sensibile della vita contemporanea), dall'oriente all'occidente sente il bisogno di soffermarsi su questa realtà. Ma questa realtà è il riflesso più pieno, più vasto e più radicato del divino nell'uomo (Dio è amore e l'uomo è stato creato a immagine e somiglianza di Dio); è il nucleo essenziale della vita umana. E' importante quindi che l'umanità, sbarazzatasi di tanti altri centri d'interesse, si concentri su questo ch'è tanto fondamentale.

Infatti, se è vero, come è dogmaticamente vero, che all'Invisibile si sale attraverso il visibile, è da credere che da questo concentrarsi dell'umanità sui problemi dell'amore inteso nel suo senso più vasto, poco alla volta gli sguardi penetrino oltre le cortine del creato.

Il fatto è notevole e la prospettiva accennata è assai più che una speranza. Sarebbe errato gridare allo scandalo perchè c'è chi dell'amore non ha capito molto o nulla o perchè in una Mostra improntata allo studio, come quella di Venezia, si sono accettati film che dell'amore hanno dato visioni non degne. La Mostra è fatta non solo per permettere di sentire il polso della produzione cinematografica mondiale, ma anche dell'umanità che quella produzione esprime ed esige. E' di estrema importanza sentire questo polso per orientare rettamente l'azione ricostruttrice e non sprecare energie a sfondar porte aperte o ad aprire porte finte.

L'umanità — quella più impegnata; il grosso pubblico seguirà — sta meditando sull'amore: questa è la constatazione più consolante nella desolazione delle constatazioni fatte durante questa scorsa attraverso il mondo. Meditazioni qua e là incerte, altrove disorientate, altrove magnifiche, altrove disastrose; ma vere meditazioni. Per gli uomini consacrati al regno dell'Amore l'impegno è che queste meditazioni diventino ovunque luminose e che l'amore diventi possibile.

NAZARENO TADDEI

無法松の一生



L'UOMO DEL RIKSCIO

(GIAPPONE)

GRAN PREMIO LEONE
D'ORO DI S. MARCO

Definito dalla Giuria « un film in cui lo stile improntato a semplicità, l'invenzione poetica, l'interpretazione omogenea e la purezza dei sentimenti appaiono le qualità dominanti ». In realtà si tratta di un film grazioso e spettacolare, ma ben lontano dalla forza espressiva e dalla poesia cinematografica alle quali ci aveva abituati il cinema giapponese. I valori poetici offerti dal racconto e dal tema hanno avuto una traduzione cinematografica forse più briosa che adeguata.



ORCHIDEA NERA

(STATI UNITI)

COPPA VOLPI DI MISURATA PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE A SOFIA LOREN NELLA PARTE DI ROSE BIANCO.

Il film tenuto su un piano di non entusiasmante ma sufficiente dignità per circa due terzi, cade quando cerca di raccogliere le fila per concludere lietamente, secondo le pressioni dei produttori. L'ibridismo tra preghiera e salsicce all'italiana più che poco convincente è ridicolo. Sofia Loren si è qui rivelata attrice sensibile e sicura (non certo però la migliore del festival), e questa rivelazione è tanto più notevole in quanto ottenuta non per merito di quelle prerogative femminili che finora hanno caratterizzato quest'attrice portandola alla notorietà.



Film ambientato fra gli italo-americani che abitano una grande città degli Stati Uniti. La protagonista, Rose Bianco, è una giovane vedova che dopo alcuni anni felici passati accanto al marito, Tony, ha dovuto assistere al progressivo travimento di costui e alla sua morte violenta in un conflitto tra gangsters. E' rimasta così sola, con un figlio decenne e con nell'anima il rimorso di aver contribuito al travimento del marito. E' corteggiata da un maturo vedovo, Frank Valente, che vorrebbe anche sposarla; ma a ciò si oppone la figlia di Frank, Mary, che pur di impedire le nozze del padre colla «vedova del gangster» rompe il suo fidanzamento. La vicenda viene movimentata dalla fuga del figlio di Rose dal riformatorio dove aveva dovuto essere internato, e dalla conseguente affannosa ricerca. Un incontro fra le due donne, Rose e Mary, agitate da un sincero anche se diverso amore per Frank, porterà a un appianamento del dissidio e al preconstituito finale lieto.



IL BUCO NEL SOFFITTO

(GRAN BRETAGNA)

COPPA VOLPI DI MISURATA PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE AD ALEC GUINNES NELLA PARTE DI GULLEY.

Narra le vicende eroicomiche di un pittore eccentrico e non privo di talento, ricavandole dal romanzo omonimo di Joyce Cary. Finiti miseramente i tentativi di affrescare prima la casa di un ricco stravagante e poi una vecchia chiesa in demolizione, per sfuggire alla polizia ritorna sulla sua vecchia barca che gli fa da abitazione e si lascia portare dalla corrente in cerca di nuove fortune. Il film è brillante, raffinatamente umoristico e brioso, quasi senza sosta. Tematicamente ha una sua profondità non priva di amargola ironia. Si regge tutto sull'opera di Guinness che ne è stato lo sceneggiatore e lo stupendo protagonista. La recitazione di questo non più giovane attore ha superato di molto quella degli altri attori presenti.





ROSEMARIE

(GERMANIA)

PREMIO PASINETTI DEL SINDACATO GIORNALISTI ITALIANI AL MIGLIOR FILM STRANIERO.

E' una forte, valida e coraggiosa denuncia di certa società che sacrifica senza scrupoli tutti coloro che osano mettersi contro i suoi interessi e soprattutto che minacciano di scalfire la sua maschera di dignità. In contrappunto con questo tema il film prospetta quello di certe ragazze che, simili a farfalle, non sognano altro che di poter brillare attorno alla fiamma che poi le brucerà. In tutto il racconto serpeggia però un fondo di pessimismo che non ammette evasioni: bruciata la prima farfalla, la seconda è già pronta a svolazzare attorno alla fiamma. Anche lo studente evangelico non è capace, con le sue massime, ad offrire un valido aiuto, neppure quando Rosemarie ricorre a lui con assoluta fiducia. Cinematograficamente perfetto per vigore di immagini, solidità di struttura e intensità di recitazione, il film rimane tuttavia freddo e spietato, senza un vero alito di poesia che porti in alto.

« Interessante, vivo, aspro e di contenuto tale da suscitare veementi discussioni. E' un film indubbiamente coraggioso. La regia di Rolf Thiele è efficace, densa di effetti e di accorgimenti: risente però dell'origine germanica, cioè di un certo modo massiccio di parlare e di ridere. L'arguzia non gli è familiare... ci sono tuttavia numerose scene e battute sapide, sferzanti, di irresistibile effetto... Il sarcasmo vi predomina e si fa più acuto quando prende di mira l'ipocrisia » (NATALE M. LUGARO).

« Discutibile fin che si voglia, è uno di quei film che riescono quasi sempre a interessare lo spettatore: non è poco. Ha poi parecchi accenni pungenti che spesso colgono nel segno: è parecchio. La sua tessitura è posta sotto il costante segno di una intelligenza acuta anche se un po' tesa: è quasi molto. Insomma è, sia pure con i suoi errori e i suoi limiti, un film da Mostra: è molto! » (M. GROMO).

« Non c'è spiraglio di luce nello squallido ritratto degli obesi ottimati dell'affarismo; tutti di pochi scrupoli, gaudenti volgari, pescicani avidi. La satira è sferzante, senza chiaroscuri, alla tedesca. Esteticamente il film ha valore meno rilevante di quanto ne abbia come critica del costume. La sua discendenza da Brecht... e, più remota, dall'espressionismo germanico si accentua specialmente negli episodi di contrappunto... Colpo di staffile alla Germania del "miracolo economico", pari a quello che certa cinematografia americana affibbia alla prosperità dello "standard of life" » (A. LANOCITA).



GLI AMANTI

(FRANCIA)

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA CONFERITO EX AEQUO AL REGISTA LOUIS MALLE « PER LE INNEGABILI QUALITÀ DI ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA DIMOSTRATE DAL SUO FILM ».

Quest'opera del giovane regista ventiseienne, portato alle stelle dalla critica in occasione del suo primo film presentato lo scorso anno a Cannes, ha gettato molta sabbia negli occhi con il suo falso lirismo e con una indiscutibile sostanziosità delle immagini. In realtà il senso profondo del tema, e perfino certi cardini del racconto oltre che dall'indagine psicologica, sono rimasti inespressi o sono stati affidati in gran parte a una voce fuori campo, pletorica e insieme insufficiente. Pertanto, oltre che strutturalmente debole, il film risulta radicalmente gratuito. Dal punto di vista morale è del tutto inaccettabile sia per il sovvertimento del concetto d'amore, sia per il clima integralmente amorale in cui si muovono e vengono tenuti i personaggi. Per quello, poi, che le immagini in qualche momento descrivono, pur senza farlo vedere, il film non può salvarsi dall'accusa di pornografia, né può appellarsi ad alcun afflato lirico che lo riesca a giustificare. L'unico aspetto positivo (se di aspetto positivo si può parlare) è il disgusto provocato sul pubblico dalla presenza della bambina nei confronti del comportamento della protagonista; disgusto certo non intenso né previsto dall'autore (NAZARENO TADDEI).

Il film viene reclamizzato con riproduzioni dei famosi amanti di Rodin. Ma, ahimè, quale distanza! In Rodin la materia, trasfigurata, perde quasi il suo peso; in Malle lo stesso intellettualismo dell'amore fisico, che una prospettiva esistenziale non riesce a nobilitare, diviene materia e peso. Purtroppo si tratta di una tendenza che non è solo di Malle, ma di cui piuttosto Malle sembra un'espressione, anche se in una forma inconsuetamente audace (RENATO MAY).

« Che resta dunque de « Gli Amanti »? Un mestiere abile, raffinato e maturo, talmente maturo che sembra sempre sul punto di corrompersi definitivamente dissolvendosi nel nulla; un gusto preciso nel collocare i personaggi in un ambiente colto con pochi tocchi essenziali ed incisivi; qualche battuta che non sarebbe dispiaciuta a Proust in una salottiera divagante conversazione; e niente d'altro. Gli stessi sentimenti dei personaggi risultano avviliti; l'amore, per mancanza di prospettiva, si risolve in torbido rapporto fisico; la disperata e perfino dolorante ricerca si risolve in cinismo contingente che finisce per divenire ributtante e ingiustificabile » (P. VALMARANA).



LA SFIDA

(ITALIA)

Premio speciale della Giuria conferito ex aequo al regista Francesco Rosi « per le innegabili qualità di espressione cinematografica cimosstrate dal suo film ». - Premio San Giorgio destinato al film « che si riveli meglio adatto a stimolare con dignità artistica i sentimenti e idee utili alla civiltà ».

Il film ha impressionato favorevolmente molti per il mestiere da narratore consumato con cui è stato condotto e per la vicenda che tocca aspetti sociali pericolosi a trattarsi. In realtà però tali aspetti non sono stati per nulla affrontati nella loro vera tematica. La vicenda non supera i limiti del racconto spettacolare e non in tutto credibile: il fatto di cronaca a cui essa si ispira possedeva ben maggiore carica psicologica e drammatica. Tanta abilità di mestiere in un debuttante provoca, in definitiva, più perplessità che compiacimento; c'è infatti da temere che la non completa riuscita del film sotto ogni punto di vista, dipenda non tanto dalla mancanza di abilità nei modi di espressione, quanto dall'assenza di cose da esprimere. E ciò è grave lacuna per un vero artista.



LA LEGGENDA DI NARAYAMA

(GIAPPONE)

Un'antica usanza giapponese vuole che per la festa di Narayama i vecchi vengano portati sulla collina e lasciati soli in attesa della morte. La vecchia Orin, che vive accanto al figlio rimasto vedovo con tre figli, sentendo ormai imminente l'ora di partire per la collina, cerca una nuova moglie al figlio; ma quando pensa di aver trovato la persona adatta, il nipote Kesaki, che conduce in casa una ragazza in attesa di un bambino. Questo imprevisto, e un furto commesso da un vicino, aggrava invece di risolvere la situazione della piccola famiglia. In una fredda mattina d'inverno il figlio trasporterà a spalle sulla collina la vecchia madre doppiamente triste, e per il distacco e per non aver potuto aiutare il suo progetto. Ma mentre l'uomo rientra, solo, al villaggio comincia a cadere la neve. Memore di una leggenda, vede in ciò un segno del cielo; ritorna alla collina a riprendere la madre e la riporta in casa perché continui ad aiutare tutti con la sua saggezza.



松竹大型天然色



Ispirato alla tradizione espressiva del teatro kabuki, il film ne resta alquanto impacciato nella prima parte, ma nella seconda riesce a trasfigurarla cinematograficamente e a raggiungere espressioni molto elevate di poesia. E' forse l'unico film del festival in cui l'autentica poesia abbia trovato modo di manifestarsi. Inoltre il film ha offerto la stupenda interpretazione di Kinuyo Tanaka nelle vesti della protagonista, che assieme a quella di Jirina Seibalova ne « La tana del lupo » è stata di gran lunga la migliore di tutta la Mostra. Tematicamente il film è riuscito a rendere egregiamente il profondo senso religioso e umano dei suoi personaggi principali, contrappuntato dal senso di avidità e di meschinità interiore dei personaggi secondari. Solo alcune incertezze stilistiche e la troppo imprecisa composizione strutturale gli hanno impedito di essere vera opera d'arte.

I PREMI

Forse mai l'assegnazione dei premi è stata sconcertante come quest'anno.

Il Leone d'oro è andato a « *Luomo del riksciò* », un film giapponese grazioso e spettacolare, ma ben lontano dalla forza espressiva a cui ci aveva ormai abituati il cinema nipponico e di cui c'era un esempio — anche se tutt'altro che completo e perfetto — in questa stessa Mostra con « *La leggenda di Narayama* ». « *L'uomo del riksciò* » aveva ottenuto posti di 3° e 4° grado nelle classifiche e nei referendum vari, raccolti tra critica e competenti di varie tendenze.

Il premio della Giuria — uno strano premio che impegna più i giudici che non la Mostra stessa — è andato ex aequo a « *La sfida* » (Italia) e a « *Gli amanti* » (Francia), i quali si distinguono per un mestiere brillante il primo e per un falso lirismo il secondo. In ambedue molta apparenza, poca sostanza.

Il Premio Volpi per la migliore interpretazione maschile è andato ad Alex Guinness e non c'è che da applaudire, poiché l'attore inglese ha veramente superato di gran lunga gli altri attori presenti al festival, malgrado un Jean Gabin di grande potenza espressiva (anche se di molto mestiere) e un Robert Ryan intenso.

Lo stesso premio per la migliore interpretazione femminile è stato assegnato a Sophia Loren, la quale indubbiamente s'è dimostrata in « *Orchidea nera* » attrice sensibile e sicura; risultando tanto più notevole in quanto ottenuto senza nemmeno una jota di quelle prerogative femminili che l'avevano caratterizzata fin qui e che l'avevano portata alle vette della notorietà. Se la Giuria ha inteso premiare questo fatto inatteso e consolante ha colpito nel segno; ma ci si può chiedere legittimamente se il fatto sia così connesso con lo spirito del Premio Volpi da far dimenticare la stupenda recitazione di Jirina Seibalova (in « *La tana del lupo* ») o di Kinuyo Tanaka (in « *La leggenda di Narayama* »).

Di quattro premi, dunque, uno solo approvabile e due soli più o meno giustificabili. Qualcuno ha cercato di spiegare l'inspiegabile fatto con pressioni sotterranee, con esigenze di compromesso, con altre ragioni più o meno degne. Noi siamo convinti che il risultato sia di compromesso. Tutte le giurie — si sa — hanno vita difficile. Questa poi deve averla avuta difficilissima per la qualità dei film presentati e per lo sconcerto da essi suscitato nella critica. Forse mai si sono visti film così profondamente disparati e così incoerenti; e d'altra parte giudizi critici così contrapposti.

Del resto, forse mai come in questo festival s'è potuto capire di quanta importanza siano le basi teoriche della critica e quanto poco omogenee o solide spesso esse siano. Troppi sono ancora quelli i quali dimenticano che la realtà del cinema è l'immagine e che pertanto l'oggetto della critica è la rappresentazione della cosa e non la cosa rappresentata.

Ancor più sconcertante il Premio S. Giorgio assegnato a « *La sfida* », con un comunicato che si rifà ai principi del premio e che usa un'ampia motivazione dell'operato della Giuria: « *La sfida* » — si legge tra l'altro — afferma con coraggio e con significati che vanno al di là della lettera, il valore supremo della libertà, imprescindibile fondamento della convivenza civile, mettendo in luce aspetti della vita che tendono oggi ad assumere particolare gravità. Questo tema è trattato con vigore e con misura... ».

Evidentemente i giudici del Premio S. Giorgio hanno inteso fermarsi a un aspetto del film, cioè al fatto che esso imposti la propria azione in un settore non certo lieto della vita italiana, offrendo così l'occasione di constatarne la triste presenza. Ma in questo caso non si sarebbe dovuto parlare di « tema », né i valori tematici del film ci paiono degni di premio.

« *La sfida* » infatti è un film falsamente morale. Una lettura appena un po' attenta dice che Vito Polara, il protagonista, è un ricettatore come quelli che lo ammazzano. E' ucciso perché viene meno ai patti, e viene meno ai patti per un semplice motivo di interesse personale. Vito Polara dunque non è affatto un paladino della libertà, ma un arruffone senza scrupoli, per quanto simpatico e ardente. Venir meno ai patti è male e il male dev'essere punito. L'uccisione è una punizione, ma colui che nel film l'infligge non ha il diritto di infliggerla, e inoltre tale punizione è sproporzionata alla colpa. E' bene dunque che il Polara abbia una punizione; ma chi l'uccide compie un delitto. Questa è l'esatta posizione morale della vicenda. Il film invece carica di simpatia il Polara, così che non se ne avverte o se ne giustifica la colpevolezza; non solo, ma si desidera che egli possa portare felicemente a termine la sua azione doppiamente illecita (perché di ricettazione e perché contro i patti). Inoltre il film rende invisibile l'uccisione non perché è un delitto, ma perché è rivolta contro la persona simpatica i cui

progetti sono divenuti emotivamente quelli dello spettatore. C'è dunque un sovvertimento di prospettive morali e non c'è nessuna aspirazione di carattere sociale o anche solo umano (lo stesso amore del Polara è soprattutto di sensi e di ambizione).

Una certa sorpresa ha destato anche il Premio OCIC (Office Catholique Internationale du Cinéma) che non è stato assegnato con la seguente motivazione: «Nonostante il valore di parecchi film la cui ispirazione e le cui qualità potrebbero rispondere ai requisiti richiesti per l'assegnazione del Premio OCIC, la Giuria dell'OCIC non ha ritenuto di prendere in considerazione i film posti in concorso data la insolita immoralità di numerose pellicole presentate in occasione della XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. La Giuria è d'avviso che il cinema, utilizzato in tale maniera, non contribuisca al progresso spirituale e allo sviluppo dei valori umani».

Lo sconcerto dei molti è derivato dal fatto che è generalmente ritenuto che il Premio OCIC sia stato istituito per essere assegnato a film i quali abbiano determinati requisiti e non tanto per essere usato come strumento di giudizio contro le Mostre che ospitano e i film e il Premio stesso. Il Premio dovrebbe mirare appunto a valorizzare — in una Mostra — i film che posseggono quei requisiti. Ciò evidentemente suppone che non tutti i film li posseggano: altrimenti non si capirebbe la necessità di un simile Premio in una Mostra che provvede già a valorizzare i film migliori.

Per parte nostra diremo che il compito della Giuria dell'OCIC quest'anno non era molto facile, soprattutto perchè — a parte l'immoralità denunciata — le pellicole degne di essere prese in considerazione per un Premio così tipico erano molto meno di quanto la succitata motivazione potrebbe far credere.

Degli altri premi distribuiti da varie organizzazioni in occasione della XIX Mostra ne ricordiamo tre per la loro particolare natura.

La «FIPRESCI» (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) ha dato il suo premio a «La tana del lupo». Se le soluzioni non fossero state troppo spesso più teatrali che cinematografiche e se i cardini dello sviluppo tematico non fossero stati affidati più al dialogo che all'immagine, il Premio sarebbe stato indiscutibile.

Il «Premio Pasinetti» del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, destinato al miglior film straniero è andato a «Rosemarie» con 33 punti su 56. Seguono nell'ordine: «La leggenda di Narayama», «La tana del lupo», «L'uomo del rikscid», «Il buco nel soffitto», «In caso di disgrazia». Questo Premio non è stato assegnato da una Giuria, bensì da una votazione. Pertanto — se non erriamo — la classifica non rispecchia quella ipotetica fatta dalla maggioranza dei votanti, bensì il numero dei votanti che hanno stimato degno del Premio l'uno o l'altro film. Tuttavia ci pare che questa classifica indichi con notevole validità l'effettivo valore artistico dei singoli film.

Infatti, a nostro avviso, «Rosemarie» è notevolmente il film cinematograficamente più riuscito della Mostra. Non è opera di poesia, ma di poesia, quest'anno, ce n'è stata poca. Insistiamo sul valore cinematografico, poichè la Mostra di Venezia è Mostra d'Arte e ci pare errato in tale sede giudicare i film per i loro valori contenutistici o per altri valori, benchè anche per questi «Rosemarie» sia un'opera molto importante. «La leggenda di Narayama» segue immediatamente, anche se a distanza, poichè è l'unico film che sia riuscito a portare sul piano di vero linguaggio cinematograficamente poetico la materia trattata. Tuttavia le debolezze strutturali e soprattutto l'ibridismo stilistico e le deficienze di linguaggio della prima parte gli hanno impedito di essere opera d'arte cinematografica completa. I difetti già notati da «La tana del lupo», e d'altra parte i suoi pregi, — a nostro avviso — assegnavano giustamente questo film al terzo posto. Per gli altri la discussione potrebbe essere interminabile.

Un Premio s'è interessato anche dei film della sezione informativa. E' il Premio della Critica che è stato assegnato all'unanimità al regista Ingmar Bergman per «La fine del giorno» e a Morris Engel per «Matrimoni e bambini». Assegnazione equa e anche interessante, poichè ha accomunato un film straordinariamente ricco di significati e di sensibilità cinematografica ma impostato poco cinematograficamente (si direbbe un paradosso!), con un film straordinariamente semplice, umile quasi timido, quasi povero, ma condotto con grande proprietà e dignità cinematografica da capo a fondo.

Per essere meno incompleto, questo nostro panorama sulla Mostra d'Arte di Venezia dovrebbe comprendere la critica artistica di tutti i film. Colmiamo questa lacuna dando a parte la recensione di alcuni film, cui seguiranno nei prossimi numeri quelle degli altri di maggiore interesse.

NAZARENO TADDEI

LA TANA DEL LUPO (Volci Jama) - Regia di Jiri Weiss - Soggetto: dal romanzo omonimo di Jarmila Glazarova - Principali interpreti: Jana Brejchova (Jana), Mirosl Dolezal (Robert Rydl), Jirina Seibalova (Klara Rydlova), Anezka Soukupova (Martina), Lola Skrbkova (Petronilla) - Produzione: Ceskoslovensky Film.

Tratto da un romanzo di Jarmila Glazarova, il film racconta in un'atmosfera zoliana la storia di una giovane orfana che va a vivere in provincia con gli zii. Lo zio Roberto ha sposato Clara, donna autoritaria ed ambiziosa, di vent'anni più vecchia di lui. La casa è la tana e la zia Clara è la lupa.

La vita dei tre si svolge sotto il segno di un'esteriore rispettabilità piccolo-borghese, ma la rassegnazione di Roberto alle esigenze tiranniche della moglie e all'ordine quasi militaresco che ella ha instaurato nella casa, non è che apparente. La vicinanza della nipote giovane e bella, dolce e sensibile quanto la moglie sembra chiusa al sentimento, inducono Roberto a una aspirazione alla libertà. Perciò Roberto accetta un lontano incarico e le sue ripetute promesse di trasferire la famiglia presso di sè restano vane, sempre meno frequenti sono i suoi ritorni.

L'incontro di Roberto con la nipote, sul piano del sentimento, contenuto in limiti di rigorosa misura, potrebbe trovare un epilogo positivo all'improvvisa morte della «lupa», se la ragazza non avesse a sua volta compreso che Roberto è un debole sempre in fuga di fronte alle proprie responsabilità. Così il film si conclude con la decisione della ragazza di allontanarsi per sempre.

La storia è semplice; i personaggi sono ricchi e complessi; l'ambientazione (1920) è perfetta e il linguaggio cinematografico scarno e realistico, quale si conveniva ad un racconto del genere.

Dicevamo che i personaggi sono complessi. Ottima ci è apparsa la ragazza, combattuta — nella cupa e suggestiva atmosfera della tana — tra sentimenti di rispetto per la zia, comprensione e poi amore (ma con quante reticenze e quante riserve) per lo zio; combattuta infine tra la rassegnazione all'insopportabile situazione e la rivelazione della propria capacità di sentire e di amare.

Roberto è un egoista sentimentale. Non si sa perchè abbia sposato Clara, ma ora la sopporta con una disinvolta obbedienza che vuole apparire non priva di dignità, di fronte agli altri e a sè stesso. Il sentimento che lo prende e lo spinge verso la nipote ha in sè qualche cosa di doloroso: la ragazza è per Roberto forse soltanto un richiamo alla vita. Ma poi essa diviene il solo essere umano — nella tana — con cui poter dividere un segreto; ed infine essa rappresenta per Roberto la coscienza della propria rinuncia alla vita e della propria irresponsabilità. E' da lei che in realtà Roberto si costringe alla fuga e a lei inevitabilmente deve tornare; così che nel finale, lo sgomento sul volto di Roberto ci dice chiaramente che per lui la partenza della ragazza segnerà un crollo senza speranza.

Ma il personaggio più vigoroso è senza dubbio quello della «lupa». Costruito con eccezionale profondità dall'attrice Jirina Seibalova (a cui senza il minimo dubbio la Giuria avrebbe dovuto attribuire la Coppa Volpi), una figura indimenticabile: un misto di autorità e di debolezza, di dominio sugli altri e di commiserazione di se stessa, di antica passione e di sentimenti quasi materni verso il più giovane marito. Il personale di servizio, da lei tiranneggiato, la disprezza, la odia e la teme. La nipote la sopporta con rassegnata umiltà, ne è succube ma fino a un certo punto, e se anche si abbandona all'evasione sentimentale, non per questo è spinta a tanto da desiderio di reazione; non per questo cessa di rispettarla e di soccorrerla nel momento del bisogno. Personaggio — dicevamo — complesso e centrale.

Un film che nella lineare semplicità del racconto riesce a costruire simili per-