

# Cannes '60: crisi dei valori umani

di ERNESTO G. LAURA

Non è stata, la tredicesima, un'edizione particolarmente memorabile del festival di Cannes. Se l'anno scorso esso aveva fatto conoscere la nuova ondata del cinema francese o due anni fa aveva fornito un quadro esauriente d'una nuova tendenza delle cinematografie dell'Europa orientale verso una problematica più intimista, nel 1960 non ha, in fondo, posto un punto fermo — o illuminata una direzione — su nulla che non fosse noto. Tuttavia, la prospettiva del cinema mondiale che Cannes ci ha offerto è stata quanto mai esatta ed esauriente, dalla verifica del mondo poetico e della capacità d'arte di alcuni registi ad una sorta di campionario del gusto dei cento pubblici — in realtà di uno solo — del mondo: come il diffondersi dell'*horror film* in lontane contrade (un film di vampiri ha infatti inviato la Cina nazionalista) o il penetrare di influssi pasoliniani — i « ragazzi di vita » — sino in Spagna. Unica nota comune, forse, e del resto non nuova, ma certo diffusa in misura di anno in anno maggiore, è la crisi profonda dei valori umani come motivo tematico di molti registi dei Paesi più diversi.

Il cinema italiano, al termine d'una consolante stagione di ripresa, ha visto coronato l'impegno di registi e produttori con l'assegnazione unanime della Palma d'oro a *La dolce vita* di Fellini, che senza dubbio alcuno si staccava di netto, per qualità poetica e per ricchezza tematica, dalle altre opere concorrenti. (L'accoglienza di pubblico era stata in verità un po' fredda sulle prime, grazie ad una sbagliata attesa di scandalo — e ci si trovò invece di fronte ad un film estremamente serio — e alla inadeguatezza delle didascalie francesi, che mal rendevano il dialogo italiano, così importante. Ma il film finì per imporsi alla distanza, crescendo via via che lo si giudicava in prospettiva e lo si collocava nella sua giusta luce.) Un pre-

mio speciale, « per il notevole contributo dato alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico », come si esprime la giuria nella sua relazione, è stato assegnato a *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, accolto con freddezza dalla critica italiana malgrado l'entusiasmo (giunto perfino a manifestarsi in una sorta di proclama) della critica parigina. (Del tutto negativa è stata, sin oltre i limiti della cortesia, l'accoglienza di pubblico.) Mentre per *La dolce vita* rinviemo il lettore a quanto si è già scritto nel numero scorso della rivista, converrà soffermarci su quel film inquietante e complesso, mancato ma di grande nobiltà, che è *L'avventura*.

*La dolce vita*  
di F. Fellini  
(Italia).

*L'avventura* e *La dolce vita* non hanno guadagnato dall'essere presentati assieme, perché alcune analogie di temi e di ambiente possono aver suggerito una falsa idea di ripetizione. Nell'uno e nell'altro caso, infatti, v'è al centro una certa zona d'alta società, fra borghesia e nobiltà, di cui è messa a nudo l'intima assenza di tensioni, spirituali o ideali o etiche che siano; e quindi la noia come atteggiamento base, e l'inutile evasione, come rimedio ad essa, in situazioni insolite o « proibite ». Il giovanottino vizioso che si improvvisa pittore per attirare morigerate signore nel suo studio e invitarle ad uno « spogliarello » personale fa, ad esempio, il paio con la ragazza che, ne *La dolce vita*, ha bisogno del « paravento » della seduta spiritica per « liberare » certe sue tendenze amorose; nell'uno e nell'altro film, si badi, i personaggi in questione fanno parte dello stesso ambiente, una nobiltà intristita e sopravvissuta a se stessa. Sia nel film di Fellini che in quello di Antonioni, ancora, v'è una festa come punto culminante, per rivelare la meschinità dei protagonisti. Analogie e parentele si fermano qui: diverso infatti è l'atteggiamento dei due registi rispetto allo stesso mondo; diverso è il loro temperamento. In Fellini appare dominante una gioiosa partecipazione alla vita; per Antonioni, come ha scritto acutamente G. B. Cavallaro (1), « il mondo è un meraviglioso con dentro la regola del tragico ». V'è in ambedue un desiderio di esperienza, di conoscenza, che però in Fellini si traduce subito, in virtù d'una capacità di adesione immediata e non problematica, in atteggiamento positivo e, di più, in volontà quasi di trascinare tutti nella medesima accettazione piena (di qui la speranza di cui colora i suoi personaggi, portati ad una fiducia

*L'avventura* di  
M. Antonioni  
(Italia).

(1) G. B. CAVALLARO: *Michelangelo Antonioni: simbolo di una generazione* in « Bianco e nero », Roma, anno XVIII, n. 9, settembre 1957.

sicura — in Dio, o per il momento solo nel domani — malgrado le prove più dure, vedi Cabiria; capaci di rimorsi di coscienza anche quando sembrerebbero per sempre sconfitti, vedi Marcello). Antonioni è invece lontano dal temperamento felliniano e la sua problematica, di uomo che ha bruciato le ideologie e non crede alla metafisica e malgrado ciò crede nell'uomo e ama l'uomo, ma può partecipare solo nel dolore e nella crisi, la sua problematica, dicevamo, gli impedisce una adesione gioiosa alla vita, cioè un dare per risolto ciò che per lui è ancora aperto. L'immagine della « dolce vita » è conseguente a questo stato d'animo e non può divenire l'immagine violenta e rifiutante di Fellini, né può avere al centro un personaggio come Marcello in crisi, sì, ma con la coscienza netta di dove è il bene e dove invece sarà la sua sconfitta di uomo. La società di Antonioni è vissuta, dunque, dall'interno, mentre Fellini la « aggredisce » dall'esterno come un esploratore curioso, a metà interessato e a metà irritato, ma in ogni caso sicuramente estraneo. Il « dall'interno » del regista ferrarese non va ovviamente inteso come un condividere o accettare, presuppone però una disposizione a cercar di comprendere e a non fornire un'immagine troppo netta o facilmente moralistica. Antonioni, si sa, preferisce i toni medi di racconto, e invano si cercherebbero ne *L'avventura* le sequenze aspre, volutamente irritanti, che abbondano ne *La dolce vita*. Ad Antonioni non interessano infatti gli eccessi, i vizi, quanto ciò che spinge ad essi, ad un alterato rapporto umano: la noia, e prima di essa, il vuoto interiore. (*L'avventura* potrebbe ben definirsi il romanzo di un vuoto interiore.) I personaggi di questa « dolce vita » in chiave amara (senza l'ironia felliniana, fra l'altro) sono visti durante una crociera in yacht nelle Eolie. Ad un tratto Anna, una ragazza dal carattere abbastanza complesso (attrice Lea Massari) che aveva da poco manifestato un certo suo desiderio di solitudine, scompare mentre il gruppo è su un isolotto tutto scogli, senza un nascondiglio. E' caduta in mare? E' fuggita? Dopo averla affannosamente cercata, gli amici chiamano la polizia, che segue ogni traccia, persino quella d'una nave di contrabbandieri che avrebbe potuto portare Anna a terra di nascosto; ma l'inchiesta non porta a nessun risultato, le piste si perdono via via, e il fidanzato, Sandro, e la più intima amica di lei, Claudia, decidono di proseguire le ricerche da soli, girando la Sicilia alla scoperta di qualche indizio. La definizione psicologica dei pochi personaggi, la resa espressiva di un ambiente fisico desolato e primitivo, la

tensione di racconto determinata dal mistero della scomparsa (si è parlato da più parti di un certo « tono » hitchcockiano e non a sproposito) formano un tutto omogeneo ed efficiente, anche se un po' impoverito da dialoghi mediocri. Le ambizioni di Antonioni erano però altre che non quelle di provarsi in un « giallo psicologico », sia pure d'alto livello. Ciò che gli importava era di entrare nel groviglio sentimentale di Sandro e di Claudia che, uniti dalla ricerca di Anna, finiscono per volersi bene e dimenticarla, seguendo sempre più pigramente le sbiadite tracce finché cessano del tutto di cercare e si abbandonano all'amore. Di Anna non si parlerà più, non ci si dirà se è morta o viva; anche se fisicamente viva, è stata cancellata dal mondo, perché cancellata dalla memoria dei suoi amici. Questo è il punto centrale dell'opera, dove l'analisi che Antonioni compie della persona umana, tagliandosi fuori da ogni ancoraggio ideologico o metafisico nella disperata ricerca d'una comprensione soggettiva del dramma dell'uomo, termina con la vanificazione della persona stessa, che « è » solo in quanto stabilisce relazioni con altri. Conclusione disperante e negativa, ma conseguente ai temi del regista, ed in particolare alle conclusioni, già disperate, de *Il grido*. Cavallaro metteva in luce, nel saggio citato, come la principale difficoltà di Antonioni consista nel dover rendere in forma oggettiva il suo mondo soggettivo. A questa difficoltà si deve ascrivere la frattura fra prima e seconda parte del film; presupponendo forse d'aver impostato il racconto in termini chiari, egli ha invece dato l'impressione di voler narrare un « giallo », e la « suspense », l'atmosfera ambientale, tutto concorre a predisporre lo spettatore ad una qualche soluzione razionale del mistero. Invece, a mezzo, il mistero vien lasciato cadere, ma non solo in sede tematica, il che è ovvio, bensì anche da punto di vista narrativo, strutturale, il che provoca uno scompenso visibile, e una vana attesa nello spettatore d'una piega diversa del racconto. Il regista ha voluto, d'altra parte, affidare il senso della « presenza » invisibile di Anna fra i due amanti e poi della sua « assenza » (si è fatto sopra il nome di Hitchcock; non ci pare indebito richiamare un motivo analogo che è alla base di *Rebecca* - La prima moglie, 1940) a qualche battuta, senza peraltro creare un'atmosfera, una suggestione, senza mettere in atto alcune situazioni che illuminassero gli stati d'animo. Così, in sostanza, il film non può che scartare di tono dalla prima parte alla seconda, dando l'impressione di girare a vuoto. Molta attenzione è dedicata alla Sicilia, ben descritta come paesag-

gio (quel mondo assolato, quella stanchezza della calura, quello stare ritrosa, serbano il meglio delle qualità documentaristiche di Antonioni, che del resto ha dato sempre molto rilievo al rapporto personaggio-paesaggio); tuttavia — a parte un certo semplicismo nel ritratto ambientale (in Sicilia c'è solo il gallismo?) — non si coglie un nesso necessario fra i due amanti e l'isola, posto che il loro amore poteva sbocciare in qualsiasi altra parte. (Non si nega, è naturale, il diritto d'un regista a scegliere lo sfondo che vuole, ma qui l'eccessivo peso dato allo sfondo svela un proposito funzionale che in sede espressiva non risulta, fuor d'un tocco di « insolito » che occorreva per « sciogliere » la rigida moralità di Claudia, ciò che non poteva accadere che lontano dal suo normale ambiente cittadino.) Ultima menda, e purtroppo rilevante in un film psicologico, sono i personaggi principali, di cui solo uno, Claudia, a cui va evidentemente la preponderante attenzione del regista (e che Monica Vitti rende con buona maturità di attrice), è compiuto nella sua natura introversa e nel suo vano resistere agli scrupoli della sua educazione. Sandro, invece, è niente più che una presenza, rimanendo sempre in superficie (l'attore è il pur bravo Gabriele Ferzetti).

*Jungfrukällan*  
di I. Bergman  
(Svezia).

Un altro regista problematico, partecipe di un mondo culturale assai vicino a quello di Antonioni, sembra essere approdato, col suo ultimo film, alla fede religiosa, che già era il tema — ma come meta disperatamente irraggiungibile — di altri suoi film. Ci riferiamo a Ingmar Bergman, di cui *Jungfrukällan* (t.l. La sorgente della vergine), film di difficile lettura sotto l'apparente semplicità, costituisce una delle prove più alte, che, se si riallaccia al mondo medioevale del *Settimo sigillo* (anch'esso rivelato da Cannes nel '57) ne dà però una prospettiva diversa. Come *Il settimo sigillo* prendeva lo spunto da una antica pittura su legno (dal soggetto della quale Bergman aveva, prima del film, sviluppato un severo atto unico), così *Jungfrukällan* porta sullo schermo una ballata popolare del XIV secolo, « La figlia di Töre di Vänge ». Formazione e tradizione religiosa e inquietudine contemporanea trovano nel *Settimo sigillo* un punto d'incontro, nella drammatica ed inconclusa ricerca della Fede in un re-duce dalle Crociate affranto dal dolore e dalla disperazione del suo Paese distrutto dalla peste. Nel suo ultimo film, v'è ugualmente un quadro di sventura atroce e irrimediabile. Karin, una giovinetta pura ed ingenua che vive in campagna coi genitori ed una sorellastra, si reca attraverso la foresta alla più vicina chiesa per adempiere ad un

rito: ogni anno per la festa della Vergine debbono essere offerti sull'altare dei ceri da una giovane ancora virginale, che indossa per l'occasione una ricca veste tramandata di generazione in generazione. La foresta — motivo tipico di Bergman, si pensi anche alla prima sequenza de *Il volto* — sembra avvolta nel sortilegio, e la sorellastra, personaggio primitivo, animalesco, rimasta incinta non si sa da chi, che contrasta con l'ambiente rigoroso della famiglia, avverte arcani presagi e s'arresta. Karin, invece, prosegue fiduciosa, convinta che al mondo nessuno possa farle del male, sicura nella sua anima limpida; ma due caprai la fermano, la violentano e la uccidono spogliandone poi il cadavere. Mai uno stupro è stato descritto con tanto realismo, senza nulla risparmiare, e si sa che in Svezia vi sono state in proposito accese polemiche; pure, non una immagine di questa stupenda pagina di cinema è superflua o morbosa. Bergman, infatti, riesce a comunicare il senso d'un atto non più umano, orrido e bestiale, che con la sua insensatezza ed imprevedibilità spezza l'atmosfera di serena fiducia in Dio e nei valori dello spirito. Töre, il padre, ospita la notte, senza saperlo, gli assassini, che sono accompagnati da un fratellino che ha tutto visto e non sa, come loro, dimenticare, non è ancora divenuto un brutto, e si rode, non prende sonno. Quando Töre viene casualmente a sapere la verità, non esita, e con la dignità di un atto sacrale, dopo un bagno che vorrebbe essere purificatore, veglia tutta la notte i caprai con la spada in mano e quando la mattina si svegliano li uccide, non avendo pietà nemmeno del bambino. La vendetta è un'altra pagina di vigoroso realismo che nulla risparmia del terrore, dell'agonia della morte; ed è un'altra pagina necessaria nella sua scabrità, nella sua assenza di compiacimento, che ha già richiamato in qualcuno un non sproporzionato ricordo classico, l'uccisione dei Proci compiuta da Ulisse, nell'« Odissea » di Omero. Con questa sequenza, il regista annulla l'apparente giustezza del principio medioevale del « dente per dente » e pone sullo stesso piano dello stupro la omicida violenza della vendetta. La famiglia si ritrova, infine, nella foresta di fronte al cadavere di Karin, ancora insepolto. Il padre, sconvolto dal dolore, si inginocchia affranto dallo stesso « perché? » di Marcello nella *Dolce vita* di fronte alla tragedia di Steiner. Su questo « perché? » il Bergman di ieri si sarebbe fermato, nella sua angoscia esistenziale; ma Töre, che sente di aver sbagliato in tutta la sua vita, d'esser stato apatico, indifferente, egoista (come il professore de *Il posto delle fragole*) e che la sua ingiusta

vendetta è stato solo l'atto finale della sua presunzione, pur rinunciando a capire i disegni di Dio, compie un atto di umiltà e promette di costruire con le sue mani una chiesetta dove la figlia ha trovato la morte. Rimosso il cadavere sgorga dalla terra una sorgente, simbolo miracoloso di una nuova purificazione e del perdono divino. Come un altro grande regista nordico, Dreyer, aveva in *Ordet* reso certo il miracolo che era dubbio nel testo a cui si era ispirato, così Bergman conclude col miracolo il film, laddove non se ne fa alcun cenno nella ballata d'origine. Non è una conclusione gratuita, ché, anzi, la violenza del racconto prepara uno scioglimento altrettanto violento in senso contrario, la forza della Grazia: anche se Bergman rimane inserito in una cultura esistenzialista e vede il mondo metafisico in termini solo di fede, escludendo le vie della ragione (in linea con ciò anche con certe correnti di esistenzialismo cattolico, si pensi in Italia ad Opocher). Il suo stile, a differenza del passato, è di una grande semplicità, il racconto procede stagliato a grandi blocchi con belle battute di dialogo lontane da intellettualismi altre volte presenti; pochi e di scarna e lineare psicologia i personaggi. Una leggenda medioevale, quindi, portata sullo schermo senza tradirne la collocazione culturale ed il caratteristico linguaggio. Protagonista, con l'accento della antica tragedia, è lo stesso Max von Sydow del *Volto* e del *Settimo sigillo*, accanto a lui la bionda e dolce Birgitta Pettersson è Karin e Gunnel Lindblom, dalla personalità interessante, la selvaggia Ingeri. Resta da vedere, naturalmente, se *Jungfrukällan* costituisca l'inizio d'una nuova fase di Bergman o non appartenga invece ad un momento di passaggio ad altre posizioni spirituali e culturali del regista svedese.

Tre film sono fra loro collegabili per argomento, un amore diversamente « irregolare »; tre film artisticamente mancati perché tematicamente non approfonditi, ma che presentano tuttavia motivi di interesse e sono realizzati con correttezza formale. *Kagi* (La chiave, ma tradotto dai francesi « La strana ossessione ») è la terza tappa a noi nota dell'itinerario di Kon Ichikawa, dopo *L'arpa birmana* ed *Enjo*. Nel primo, il regista giapponese si identificava col protagonista, che, colpito dall'orrore della guerra, rifiutava il mondo, dedicandosi come bonzo alla preghiera in solitudine ed al culto dei morti; nel secondo, il rifiuto del mondo fatto da un giovane seminarista buddista si accompagnava però ad una accorata protesta contro la corruzione degli stessi ambienti religiosi e, alla serena fede de

*Kagi* di Kon Ichikawa (Giappone).

*L'arpa birmana*, subentrava un pessimismo totale. In *Kagi* siamo ancora di fronte ad un mondo già sacro che si corrompe, come in *Enjo*, ed è il mondo della famiglia. Nessuno si salva nell'impietoso ritratto di casa Kenmochi fatto da Ichikawa. Non il vecchio signor Kenmochi, stimato antiquario ed esperto di antichità, che, non riuscendo a riottenere le energie giovanili con iniezioni ormoniche, per poter ancora amare la giovane moglie mette in atto un piano sordido che dovrebbe ridargli le forze attraverso il furore della gelosia, e getta perciò la consorte nelle braccia del giovane futuro genero, abbassandosi poi a fotografare la moglie ignuda durante il sonno. Ikuko, la consorte, d'altra parte, cede a tal punto all'amante da dargli la chiave di casa per notturni incontri mentre il vecchio è in coma e sorride quando il vecchio Kenmochi muore dopo che ella gli si è sadicamente spogliata davanti. Toshiko, infine, la figliola adolescente, prima, disgustata del padre, si lega alla mamma, poi rifiuta anche lei ed eccita i genitori l'un contro l'altro, cercando infine di uccidere tutti. E naturalmente non è da meno Kimura, il giovane, che tiene bordone al vecchio per far carriera e giostra fra la madre e la figlia cercando solo di ottenerne vantaggi. Come in una tragedia greca, i cattivi morranno tutti avvelenati dalla vecchia fantesca, unica onesta, che però, dopo il delitto, ammetterà che «eliminare i malvagi con un assassinio è essere ancora più malvagi». Conclusione, come si vede, eguale a quella di *Enjo*, quando anche l'unico puro, il giovane seminarista, passava «dall'altra parte» nel momento in cui incendiava il tempio, commettendo un reato (e la colpa gli pesava tanto che finiva col suicidarsi). Diversa è però la preparazione di questo inutile atto conclusivo di «giustizia» e nella diversità sta la minor presa del nuovo film di Ichikawa (a dare un giudizio definitivo del quale sarebbe tuttavia necessaria la conoscenza del romanzo d'origine, di Junichiro Tanizachi). Se in *Enjo*, con un ritmo lento ed una tecnica di incastri soggettivi, si compiva soprattutto un esame di coscienza, testimoniando, assieme alla corruzione, anche le inquietudini e i rimorsi dei diversi personaggi, in *Kagi* una tecnica serrata ed aggressiva descrive i «fatti», non gli stati d'animo, offrendoci un caso clinico nei suoi termini esatti, non un dramma umano nelle sue componenti universali. E questa freddezza, è la presentazione di «mostri», anziché di uomini in crisi con dubbi e pentimenti ed errori, che rende il film mancato, esteriore, e quindi superficiale, ma naturalmente quanto mai interessante a confermare la personalità

*The Young One* di L. Buñuel (Messico).

del regista, sempre più pronto a frantumarci l'immagine di un Giappone tradizionale. Quanto a *The Young One*, girato in Messico ma ambientato negli Stati Uniti, Luis Buñuel narra una vicenda non insolita: in un isolotto riserva di caccia vive solo il guardiano — Zachary Scott, che riappare sullo schermo dopo qualche anno di silenzio — con una ragazzina tredicenne, nipotina del suo vecchio aiuto, morto da poco. Prima di andare all'orfanotrofio, la piccola trascorre qualche giorno di solitudine col guardiano, che la seduce. Al crescere del desiderio per la bimba che si fa donna, si intreccia una « second story » antirazzistica: un negro, ricercato a torto per aver violentato una donna bianca, incontra la ragazzina e la rispetta, ma rischierebbe di venir linciato senza molti riguardi se non lo difendesse a spada tratta un sacerdote, venuto per ricoverare la piccola all'orfanotrofio. Conclusione edificante: il guardiano-bruto fa capire che sposerà la piccola, il negro è salvato ed aiutato e tutto finisce « in bene ». Se si pensa che il regista è Buñuel, anarchico ed iconoclasta, c'è da trasecolare: però uno sviluppo tematico nuovo era già avvertibile in lui, malgrado le dichiarazioni rese nell'occasione, in *Nazarin* dello scorso anno, allegoria del martirio del Cristo. Il punto debole, anzi debolissimo, del film è nella sua sbrigatività: sentimenti complessi, un problema « di fondo » come il razzismo in America, il personaggio che avrebbe dovuto essere tutto sfumature della piccola, sono trattati alla brava, badando sopra ogni altra cosa a tener vivo il racconto e ad interessare lo spettatore meno smaliziato. Perse le esprezze e le fumisterie avanguardistiche, Buñuel si conferma un regista mediocre; il film tuttavia si salva abbastanza sul piano spettacolare per una certa saldezza narrativa e la efficacia interpretazione dello Scott e di Bernie Hamilton, che è il negro. Insufficiente è anche lo sviluppo del tema di *Si le vent te fait peur* che costituisce l'esordio in piena autonomia — regia, soggetto, e sceneggiatura — di Emile Degelin, sin qui realizzatore di pregevoli documentari e di disegni animati. L'amore incestuoso d'un giovane per la sorella, nel quadro desolato d'una spiaggia solitaria dove i due fratelli trascorrono le vacanze estive, dovrebbe essere oggetto d'una profonda analisi di stati d'animo, ché infatti nel film non accade niente né vi è alcuna digressione spettacolare. Invece è proprio l'indagine psicologica a venir meno, sostituita da un lungo monologo interiore che commenta immagini monotamente uguali, senza creare una dimensione umana ai due personaggi che finiscono per esprimere ben poco.

*Si le vent te fait peur* di E. Degelin (Belgio).

Degelin, per voler essere delicato (il problema è impostato senza morbosità, quasi « castamente ») diventa presto insignificante.

Se le opere più significative dei paesi occidentali si inquadrano tutte, in disparità di valori e di profondità, nella crisi dei valori umani caratteristica degli anni che andiamo vivendo, quelle dell'est europeo paiono al contrario cercare programmaticamente un inquadramento sistematico in valori certi, accettati senza incertezze o dubbi, anche se col rischio, avvertibile specie in *Ballada o soldatie* (Ballata di un soldato), di rinchiudersi in una sorta di candore « vittoriano ». Questa fiducia nei valori umani, questa serenità nel riproporre un'etica che ad altri sembra scontata va comunque all'attivo di quelle cinematografiche, posto naturalmente che rifletta un'effettiva adesione delle società che esse esprimono; cadremmo altrimenti nell'ipocrisia.

*Ballada o soldatie*, riportandoci all'ultimo conflitto, narra d'un soldato diciannovenne che, per aver abbattuto due carri armati, è proposto per una decorazione e la rifiuta, chiedendo in cambio di andare a casa per qualche giorno ad abbracciare la madre. Senonché, traversando le retrovie, incontra villaggi distrutti, gente bisognosa d'aiuto, sboccia persino un tenero amore, ed il soldatino — che dovrebbe sbrigarsi perché ha sei giorni in tutto — finisce per perdere tutto il suo tempo ad aiutare questo e quello e quando arriva a casa è già tempo di tornare, un veloce abbraccio alla madre e via, su un camion che lo aspetta per portarlo indietro. Ciukhrai, che si era fatto apprezzare a Cannes col suo esordio *Il quarantunesimo*, si ricollega un poco a *Quando volano le cicogne* di Kalatozov e a *Il destino di un uomo* di Bondarciuk, riprendendo il proposito di quei registi di restituire artisticamente un'immagine della guerra spogliata da accenti eccessivamente epici e legata invece alla nostalgia dell'uomo verso la sua casa e la sua famiglia, coerente in questo allo stesso *Quarantunesimo* dove un episodio rivoluzionario era visto con occhi anche troppo romantici. La *Ballata* esprime uno struggente sentimento di pace, aumentato dalla consapevolezza — ci se ne avverte sin dall'inizio — che il soldato, tornato al fronte, vi morirà. Il solido mestiere del regista — aiutato da una buona sceneggiatura — ha portato ad un'opera compatta, il cui ritmo disteso, da « ballata », non impedisce una costante tensione emotiva; in più, rispetto al tono un po' greve che hanno spesso i sovietici, v'è un accorto uso di intermezzi umoristici, che concorrono all'impronta popolare del racconto. I due interpreti, Vladimir Ivachev e Jeanna Prokhorenko,

*Ballada o soldatie* di G. Ciukhrai (U.R.S.S.).

sono due allievi dell'Istituto cinematografico di Mosca. Lascia perplessi, tuttavia, il mondo troppo « candido » descritto da Ciukhrai, con quei sentimenti tutti chiari e « puliti », quei personaggi a tutto tondo; ma sappiamo che ciò corrisponde in generale ad una tendenza del cinema sovietico, al quale, in definitiva, Ciukhrai, pur nei limiti indicati, porta una vena vivace. La Jugoslavia e la Bulgaria hanno anch'esse ricorso all'ultimo conflitto con *Deveti krug* (t.l. Il nono cerchio; che è quello d'un campo di sterminio, ma il riferimento è dantesco) di France Stiglic, il regista di *Dolina mira* (t.l. La valle della pace), premiato a Cannes nel 1957, e con *Parvi urok* (t.l. La prima lezione) di Ranguel Valcianov, due delicati racconti di giovani amori ambientati durante l'occupazione nazista. Si tratta di due film decorosi, anche se non di particolare spicco, di cui comunque andrebbe diffuso il primo, d'una spiritualità non inquinata da moralismo né dal facilmente patetico. Vi si narra, senza grandi voli, dicevamo, ma con scioltezza e buona analisi psicologica, d'un matrimonio di convenienza fra uno studente e una ragazza ebrea, per salvarla dal campo di concentramento, e di come fra i due l'atto formale si trasformi a poco a poco in legame profondo, e come il giovane accetterà volontariamente la morte pur di confortare gli ultimi istanti della esile Ruth, che finirà uccisa mentre tenta di evadere da un campo di sterminio. Un film di civiltà. Insignificante, al contrario, è apparso *Telegrame* (t.l. Telegrammi) che Gh. Nagy e Aurel Miheles hanno tratto dalla novella di uno dei maggiori commediografi romeni inizio di secolo, Jon Luca Caragiale (1852-1912): è una satira dell'atmosfera elettorale di sessant'anni fa, realizzata con una discreta cura evocativa ma di non molto mordente.

*Deveti krug* di F. Stiglic (Jugoslavia).

*Parvi urok* di R. Valcianov (Bulgaria).

*Telegrame* di Gh. Nagy e A. Miheles (Romania).

*Zeowate szczescie* di A. Munk (Polonia).

La Polonia, dopo gli amari film drammatici degli ultimi anni, ha voluto inviare un film comico, *Zeowate szczescie* (Sfortuna da vendere), diretto da uno dei registi più significativi del dopoguerra, Andrzej Munk. E' il ritratto di un conformista mediocre che, se ha sempre « sfortuna da vendere », lo deve un po' alla timidezza, che lo spinge per reazione a dire delle fanfaronate, e molto proprio al conformismo, per giunta usato spesso in modo malaccorto. Prima della guerra lo vediamo alternarsi fra nazionalisti e antinazionalisti e prendere le bastonate dalla polizia; durante la guerra, viene scambiato per un ufficiale dai tedeschi e internato in un campo di concentramento dove, scoperto che non lo è, i polacchi lo prendono per una spia nazista. Più tardi va volontario del lavoro in Germania, ma

lo rispediscono per debolezza fisica; nel primo dopoguerra vivacchia di borsa nera. Infine, arrivato al potere il partito comunista, si decide per il progressismo e, per la prima volta in vita sua, compie una rapida carriera fino ai vertici d'un ufficio statale. Anche stavolta, però, mal gliene incoglie: la sera che gli danno una decorazione al merito del lavoro si ubriaca e « dice male di Garibaldi »: finisce in prigione e dovrà ricominciare da capo. La violenta satira dell'ultima parte ha suscitato, dicono, accese polemiche in Polonia, e senza dubbio siamo di fronte ad un film di grande sincerità morale, sotto il velo dello scherzo. Tuttavia, Munk non ha saputo sempre trovare il tono giusto e si passa da sequenze di grande *vis* comica (quella del *boy scout* a ritmo veloce come una vecchia *two reel* di Sennett o quella della fabbrica d'armi tedesca, con qualche eco di *Tempi moderni* di Chaplin) a pause di stanchezza. La Polonia ci dimostra comunque una cinematografia in positivo sviluppo, che sa tentare anche generi finora per lei inconsueti.

Un altro regista che rivela una notevole *vis* comica è Jules Dassin. Il suo *Never on Sunday* (Di domenica mai), realizzato in Grecia e parlato in più lingue (ogni personaggio, nel vario mondo del porto di Atene, parla la propria), è un film d'autore: Jules Dassin ne è ad un tempo regista, soggettoista, sceneggiatore, produttore e protagonista. Pur impegnandosi in una direzione nuova, quella del comico (ricordiamo però che tra i suoi film commerciali girati ad Hollywood c'è *Il fantasma di Canterville* in cui non mancano accenti satirici) il regista della *Città nuda* rimane fedele a se stesso, al suo odio-amore per l'America, proprio di altri intellettuali statunitensi che le vicende politiche han portato fra noi, e al suo desiderio di capire un'Europa che costituì sin dalla sua giovinezza artistica — quando girò tutto il continente — il « mito » della sua formazione di uomo di cultura. A parte *Rififi* — superiore « divertissement » nero di propositi commerciali — i film dell'ultimo periodo hanno tutti cercato un incontro di civiltà, da *Celui qui doit mourir*, girato a Creta, allo sfortunato tentativo de *La Legge* sino al mai potuto realizzare *Mastro don Gesualdo*. In *Never on Sunday* c'è dominante, il ritratto saporosissimo d'una singolare prostituta ateniese, Illya, che si concede solo a chi le è simpatico, ama le antiche tragedie (pur senza capirle, e riducendole, quando le racconta agli amici, a « fumetti » rosa) e non lavora mai la domenica, giorno dedicato a far sa-lotto con pochi e scelti amici di lunga data. Dassin ha costruito il

*Never on Sunday* di J. Dassin (Grecia).

personaggio su misura per Melina Mercouri, la quale, pur non bellissima, ha il fuoco necessario per dare ad Illya una potente carica personale, capace di far da perno all'intero film. Alla donna si affianca Omero, uno scrittore americano innamorato dell'antica Grecia e che crede di vedere in Illya, nelle sue contraddizioni, l'Ellade di ieri decaduta ma ancora non spenta, e cerca di essere il suo Pigmaliione inducendola ad abbandonare la prostituzione ed a dedicarsi ad una vita intellettuale e « seria ». Come è ovvio, i tentativi di Omero non riusciranno ad avere ragione della prepotente personalità di Illya ed egli, dopo aver contravvenuto ai propri rigidi principii con una solenne ubriacatura se ne tornerà mogio mogio in patria. Il motivo satirico è abbastanza scoperto, diretto com'è ad attaccare certa propensione americana a calare alcune formule tipicamente statunitensi — politiche, sociologiche, culturali — ad ogni ambiente e continente, senza cercare prima una effettiva comprensione delle tradizioni e della cultura esistente (l'errore asiatico, se volessimo fare un discorso impegnativo). C'era il pericolo che Dassin, come Chaplin in qualche momento di *A King in New York*, si facesse prendere la mano e divenisse pamphlettistico, e invece il regista ha dimostrato una continua ricchezza di inventiva, e ricorderò per tutti la controcena di Illya e Omero a teatro, mentre assistono a « Medea », una sensibilità notevole al « ritmo » così essenziale nel film comico, e non dimeno la sua già nota capacità di realismo nell'esprimere il mondo popolare del porto, appena deformato dalle necessità della satira. Nel suo preciso ambito, forzatamente minore, una commedia deliziosa, a cui non poco contribuisce la recitazione dello stesso Dassin.

*Home from the Hill* di V. Minnelli (U.S.A.).

Una riduzione letteraria ci viene dagli Stati Uniti con *Home from the Hill* dal romanzo di William Humphrey; purtroppo però, vinto anche da una materia non nuova, Vincente Minnelli non ha saputo togliersi dai binari obbligati del romanzo psicologico come lo si concepisce nelle grandi case di Hollywood, attutito nei grandi contrasti morali e soprattutto occasione per valorizzare gli attori. Complessa vicenda di un figlio legittimo che si lega di profonda amicizia al reietto figlio naturale e dei suoi genitori che tentano invano di rimettere in sesto un matrimonio naufragato, *Home from the Hill* ha i numeri per divenire un buon successo commerciale. Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard (Actor's Studio), Luana Patten, Everett Sloane sono gli interpreti con la consueta efficienza americana. Minnelli, per parte sua, ha puntato sul decoro d'una

realizzazione che è, per stile narrativo, per ambientazione, per gusto del colore, di buon artigianato. Jack Cardiff, che da qualche anno segue senza grandi affermazioni la strada della regia dopo essere stato uno dei più autorevoli operatori inglesi, si è impegnato a fondo con un testo come *Sons and Lovers*, il romanzo autobiografico di Lawrence sulla sua giovinezza a Nottingham, preso fra la madre eccessivamente possessiva di lui e il padre minatore, indurito e intimamente spento da un lavoro duro e mal pagato. Non cedendo sui significati — rimane al centro la polemica lawrenciana sull'amore e non viene disperso il contrasto fra la sua decisione ideale e il rimanere invece nella pratica vittima dell'ambiente e delle donne che incontra, soprattutto Clara Dawes — Cardiff ha operato una ripulitura del romanzo, togliendone asprezze e situazioni « imbarazzanti » e cavandone fuori un Lawrence che, senza essere tradito, è almeno « spiegato al popolo ». Un film discreto, comunque, e in qualche sequenza anche più che discreto, che si avvale di un'ottima ambientazione « fin-de-siècle » ed usa in funzione espressiva, con quei paesaggi grigi e tristi, l'ampiezza dello schermo a Cinemascope. Di bel rilievo il personaggio della madre, affidato a Wendy Hiller, già famosa protagonista del *Pigmaliione* di Asquith e Leslie Howard; robusto il padre, Trevor Howard; sempre più promettente il giovane Dean Stockwell (*Frenesia del delitto*), nei panni del protagonista.

*Sons and Lovers* di J. Cardiff (Gran Bretagna).

Di squisita fattura è un altro film di derivazione letteraria, il sovietico *Dama s sobatchkoi* (La signora dal cagnolino) realizzato per celebrare il centenario di Cechov, autore del racconto dal quale Iossif Kheifits ha tratto il film. Kheifits, già regista in collaborazione del famoso *Il deputato del Baltico*, si è posto di fronte allo scrittore con grande rispetto, senza tentare di cavarne quella « morale » ad uso contemporaneo che sciupa a volte le versioni cinematografiche sovietiche di testi classici. Caratteristico racconto romantico — una Bovary che cede ad un elegante signore durante una vacanza estiva e poi lo ritrova e continua a frequentarlo, sempre meno preoccupata dei sospetti del marito — è stato giuocato sulle corde d'una tenera rievocazione d'un'atmosfera scomparsa, d'una fine analisi introspettiva non disturbata da concessioni allo spettacolo: film lieve e minore, se si vuole, ma di un garbo che non si può non apprezzare. Citiamo per ultimo il simpatico *Macario* che il messicano Roberto Gavaldon ha tratto da un racconto di B. Traven: una leggenda popolare su un povero « peone » che in tutta la sua vita sognò di man-

*Dama s sobatchkoi* di I. Kheifits (U.R.S.S.).

*Macario* di R. Gavaldon (Messico).

giare un pollo e quando stava per farlo incontrò la Morte. Cade un po' al centro nell'ovvio, ma nel complesso mantiene la dovuta suggestione fantastica, in chiave ingenuamente popolaresca.

*Moderato cantabile* di P. Brook (Francia).

La Francia, reso omaggio a Becker col già noto *Le trou* (Il buco) (2) e puntate le proprie fortune su *L'Amérique vue par un français* (L'America vista da un francese), diplomaticamente ribattezzato *L'Amérique insolite vue par François Reichenbach*, ha presentato di inedito soltanto *Moderato cantabile*. Regista ne è il regista di teatro inglese Peter Brook, che in precedenza aveva diretto un solo film qualche anno fa, la versione della *Beggar's Opera* (Il masnadiero) di John Gay; ma, tratto dal romanzo di Marguerite Duras e sceneggiato da lei, *Moderato cantabile* è soprattutto un film della scrittrice, a cui Brook ha fornito la intelligente collaborazione d'un sapientissimo direttore di attori. Forse *Moderato cantabile* non sarebbe stato realizzato se non ci fosse stato, ad aprirgli la strada, il successo di *Hiroshima mon amour*. E' ancora un film difficile, tanto da sconcertare il pur « introdotto » pubblico del festival, certo più difficile alla lettura di *Hiroshima mon amour*. In quello, infatti, la riproposta della passione amorosa come assoluto, che trascende gli orrori e i condizionamenti del tempo e toglie individualità agli stessi protagonisti, di cui non sappiamo nemmeno il nome — un « lui » e una « lei » soli in un universo romantico — si appoggiava ad una polemica contro la strage della guerra di immediata comprensione. Si appoggiava e vi trovava, in certo modo, paravento, ma non sono pochi coloro che, fuor degli entusiasmi acritici di una Alba de Cespedes, seppero rinvenire la vera essenza involutiva del tema di Resnais, e, dato atto dell'eccellente prova di linguaggio, dissentirono dal ritorno ad una concezione appunto romantica storicamente lontana dalla cultura dell'uomo contemporaneo. *Moderato cantabile*, tolta ogni deviazione spettacolare, come poteva essere la prima parte — documentaria, un « orrido bello » — di *Hiroshima*, ed ogni pretesto d'attualità, come era la condanna dell'atomica, costituisce una rigorosa esperienza lirica di cui è mezzo espressivo il cinema; come *Hiroshima*, anche se con molto più modesti propositi, è un nobile esercizio di linguaggio. Poco più che niente il soggetto: Anne, moglie annoiata d'un ricco industriale, confinata in una lussuosa villa

(2) G. SADOUL: *Grémillon e Becker: amore per il cinema* in « Bianco e nero », Roma, anno XXI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

sepolta in un villaggio di provincia, conosce, mentre curiosa fra la folla fuori d'un bar dove è stato commesso un delitto passionale, un operaio, Chauvin. Essi sono uniti, in apparenza, dalla mera curiosità di approfondire i motivi per cui la donna, vittima di quel delitto, è andata volontariamente ad un appuntamento che sapeva le sarebbe stato fatale; ma subito si comprende che le lunghe divagazioni sull'assassinio non sono che uno schermo per mettere a nudo i propri sentimenti. Quando Anne, dopo una serata inquieta, decide di accettare la realtà e di rinunciare a tutto per seguire Chauvin, questi la rifiuta e la lascia ad uno squallido, disperato pianto, dopo il quale tornerà al marito. Come in *Hiroshima*, la passione è un assoluto su cui pesa l'impossibilità. Tutta qui la vicenda: pochi ambienti, di desolato tono autunnale, due soli personaggi, i protagonisti (come in *Hiroshima*), e qualche comparsa. Nelle due ore abbondanti di durata si verifica quel poco di azione ed il film vive attraverso l'oggettivazione in immagini di un sentimento. Non mancano ripetizioni e cadute, ma nel complesso quest'opera, nei suoi limiti di racconto per pochi spettatori raffinati, serba sino in fondo un suo potere di suggestione, a cui non è estranea la bravura di Jeanne Moreau, così sfumatamente cangiante nella sua tristezza, e un po' meno di Jean-Paul Belmondo, un operaio forse troppo intellettualizzato. Si può citare, come tipica, una sequenza: durante la sera fatale che precede la fuga, Anne è costretta alle convenzioni d'un pranzo ufficiale; al centro dell'attenzione generale, deve reggere la conversazione, e invece pensa a Chauvin. Lo schermo per una decina di minuti, alterna primi piani di lei, sempre più distratta, con immagini di alberi scossi dal vento; pure, Brook sa fermarsi a tempo prima di cadere nell'avanguardismo di maniera. Difettoso, d'altra parte, è l'impianto psicologico: forse per non definire troppo i due che debbono essere solo « gli amanti » manca un preciso rapporto fra la loro condizione presente e le radici nel passato, mentre quasi una comparsa è il personaggio del marito. Il dramma intimo della donna manca quindi di una seria motivazione e di quegli agganci con persone e situazioni che possano darle una dimensione realistica.

Secondo film francese, *L'Amerique*, a cui tutto sommato giova il mutamento di titolo (come chi scrive aveva a suo tempo suggerito al produttore, appena vista la prima copia del documentario). Reichenbach, sin qui uno sconosciuto dilettante, l'avevamo incontrato per la prima volta come regista d'un documentario « sconvolgente »,

*L'Amerique vue par un français* di F. Reichenbach (Francia)

*Les marines*. Il « mito » del famoso corpo di marinai statunitensi era colpito con furia iconoclasta — ricordo di Vigo? — limitandosi a presentare, Reichenbach, il ciclo di addestramento che trasforma un uomo comune in un « duro », capace di ogni impresa guerresca; presentazione, è ovvio, partigiana, volta a cogliere gli aspetti più livellatori e macchinali di quell'addestramento, ma in ogni caso una robusta pagina di cinema, che sapeva equilibrare con l'ironia quel tanto di pamphlettistico che c'era. *L'Amerique è vue par François Reichenbach* col medesimo occhio; ne vien fuori un ritratto vivacissimo ma limitato, che non può pretendere di essere nemmeno in sintesi il quadro dell'America contemporanea. Ridimensionato con l'aggiunta dell'aggettivo *insolite*, e giudicato quindi come uno sprejudicato « reportage » di alcuni aspetti del mondo statunitense, il documentario si pone senz'altro fra i migliori di questi ultimi anni, e illumina con chiarezza e a volte con grande vigore narrativo, costruendo quasi degli episodi, certe contraddizioni e manie ed ingenuità dell'americano medio, passando da quel condensato dei « miti » nazionali che è Disneyland a un « rodeo » giostrato da detenuti, al termine del quale vige la barbara usanza, da parte degli spettatori, di acquistare palle di piombo ed altri oggetti carcerari come « souvenir ». Rispondente ad un preoccupante costume morale è anche la sequenza della scuola dello spogliarello o quella delle modelle di riviste fotografiche per soli uomini, che colpiscono un altro mito americano, il sesso, nella sua fase più meschina, la sua industrializzazione standardizzata. Benché personalmente gli preferiamo *The Savage Eye*, di ben maggiore acutezza e profondità sociologica, *L'Amerique* è ottimo indice d'una nuova personalità fra i giovani del cinema francese. Il commento originale, avvertiamo, è ben più misurato di quello, falsamente spiritoso, scritto da Gualtiero Jacopetti per l'edizione italiana.

*Los golfos* di  
C. Saura (Spa-  
gna).

Fra i film minori, si è rivelato pur sempre degno d'un festival lo spagnolo *Los golfos* di Carlos Saura, che, rompendo il conformismo del « tutto va bene », ci mostra una Spagna con giovani « teddy boys » che vivono alla giornata, di modeste rapine. Si vede che l'esordiente Saura conosce i film italiani dell'ultimo periodo: certi scorci di ambienti popolari, le sale da ballo, ad esempio, o i mercati generali, ricordano pagine di Pasolini, con molta minor forza descrittiva, però, e con una inclinazione, assente nello scrittore, a rendere patetici i personaggi. *Los golfos* è slegato, colpa d'una sceneggiatura che

non ha avuto il coraggio di guardare in faccia a problemi e situazioni. E' un film, insomma, che vale più per le cose che dice e i temi insoliti e gli ambienti realistici che affronta che non in sé, come racconto ben lungi dal presentarsi compatto e risolto in tutte le sue componenti. In qualche modo simile è il brasiliano *Cidade ameaçada* di Roberto Faria, ritratto d'un giovane banditucolo in procinto di riscattarsi, film che scade subito nel « giallo » di imitazione hollywoodiana. Anche l'indiano *Sujata* di Bimal Roy perde purtroppo per strada l'interessante tema — il superamento della distinzione classista fra le caste, sostenuto da Gandhi — per cedere al « feuilleton » più trito. Un film, invece, di cui è incomprendibile la presenza ad una mostra d'arte, *Jakten* (t.l. La caccia), esercitazione di pessimo avanguardismo psicologico (con pretese finali di autoironia) affidata a tre soli personaggi, per lo più dialogata con voci fuori campo, di cui è autore — regia, soggetto, sceneggiatura e montaggio — il norvegese Erik Lochen. Commerciale, con qualche scaltrezza mutuata ad esempi occidentali, l'unico film della Cina nazionalista, *Tchien gnu you houn* (t.l. L'ombra incantatrice) di Li Han-Hsiang, versione in abiti e atmosfera orientale, con qualche decoro formale, dei soliti film di vampiri. Assolutamente nullo l'argentino *La procesión* di Francis Lauric, malgrado lo spunto di gusto zavattiniano. Più adatto ad una mostra per ragazzi ci è sembrato infine il danese *Paw* di Astrid Henning-Jensen, garbato raccontino moderno, un po' mielato, contro il razzismo, che si avvale d'una splendida fotografia a colori di Henning Bendsen, l'operatore di *Ordet*.

*Cidade ameaçada* di R. Faria (Brasile).

*Sujata* di B. Roy (India).

*Jakten* di E. Lochen (Norvegia)

*Tchien gnu you houn* di Li Han - Hsiang (Cina naz.).

*La procesión* di F. Lauric (Argentina).  
*Paw* di A. Henning-Jensen (Danimarca).

A questo vasto panorama, più deludente di altri anni, come si vede, han fatto riscontro poche e disorganiche manifestazioni di contorno. Spostata ad Annecy la rassegna del cinema d'animazione, che era stata una delle manifestazioni minori di maggior prestigio e interesse in passato, ci si è limitati ad un frettoloso ricordo di Grémillon — di cui sono stati proiettati brani di *Maldone* (1927) e di *Lumière d'été* (1942), di cui si è visto tutto il secondo tempo, nonché il documentario *André Masson et les quatre elements* (1958) — e ad uno di Gérard Philipe con *Le diable au corps*. Più interessanti, perché veramente rappresentative, le commemorazioni di Viktor Sjöström, presentato con alcuni ricordi personali da Josef von Sternberg, di cui è stata proiettata una buona antologia d'origine svedese, e di Giovanni Pastrone, di cui si sono visti brani della *Caduta di Troia* e di *Cabiria*. Con curiosità era attesa, poi, la « prima » fuori concorso dell'ultima

fatica di Cocteau, *Le testament d'Orphée*, che riprende il filo di *Orphée*, con i medesimi interpreti, Maria Casarès e François Périer, a cui sovrasta, protagonista nella parte di se stesso, Cocteau in persona. Rispetto agli altri suoi film vi si nota un chiaro strizzar l'occhio allo spettatore, e un cercare, malgrado le solenni dichiarazioni in contrario, il successo commerciale. Fra gli interpreti, che non figurano nei titoli di testa, appaiono Yul Brynner, Picasso, Lucia Bosè, Jean Marais, Charles Aznavour, Dominguin, e un simile assortito campionario è già un indice sufficiente. La decorosa mediocrità di Cannes, che pure riesce sempre ad essere, malgrado tutto, interessante, è una riprova, una volta di più, della eccessiva dilatazione dei festivals, che la produzione mondiale non è in grado di rifornire tutti con opere realmente degne di attenzione e di esame critico.

### I film di Cannes

**DEVETI KRUG** (trad. lett. *Il nono cerchio*) — r.: France Stiglic - s. e sc.: Zora Dirnbach - adatt.: France Stiglic e Vladimir Koch - f.: Ivan Marincek - seg.: Zelimir Zagotta - mu.: Branimir Sakac - mo.: Lidija Branis - int.: Dusica Zegarac (Ruth), Boris Dvornik (Ivo), Branko Tatic (Vojnovic, il padre), Ervina Dragman (la madre), Dragan Milivojevic (Zvonko, l'ustascia), Desanka Loncar (Magda), Mihailo Kostic, Vera Misita, Bozo Drnic, Djurdjica Devic - p.: Jadran film - o.: Jugoslavia.

**THE YOUNG ONE** (titolo inglese) — r.: Luis Buñuel - s. e sc.: H. B. Addis e Luis Buñuel - f.: Gabriel Figueroa - seg.: Jesus Bracho - mu.: Jesus Zarzosa - mo.: Carlos Savage - int.: Zachary Scott (Miller), Bernie Hamilton (Traver), Key Meersman (Evalyn), Crahan Denton (Jackson), Claudio Brook (rev. Fleetwood) - p.: Olmec - o.: Messico (il film è stato presentato in lingua inglese).

**JAKTEN** (t.l. *La caccia*) — r., s., sc., mo.: Erik Lochen - f.: Tore Breda Thoresen - seg.: Jan Erik During - int.: Benedikte Liseth, Rolf Soder, Tor Stokke - p.: Studio ABC - o.: Norvegia.

**KAGI** (t.l. *La chiave*) — r.: Kon Ichikawa - s.: dal romanzo di Junichiro Tanizachi - sc.: Natto Wada, Keiji Hasebe, Kon Ichikawa - f. (in Daiteiscope e Agfacolor): Kazuo Miyagawa - seg.: Tomowo Shimogawara - mu.: Yasushi Akutagawa - int.: Ganjiro Nakamura (Kenmochi), Machiko Kyo (Ikuko, sua moglie), Junko Kano (Toshiko, sua figlia), Tatsuya Nakadai (Kimura, il fidanzato), Tanie Kitabayashi (Hanae, la domestica), Ichiro Sugai (il massaggiatore), Jun Hanamura (il medico) - p.: Masaichi Nagata per la Daiei - o.: Giappone.

**TCHIEN GNU YOU HOUN** (t.l. *L'ombra incantatrice*) — r.: Li Han-Hsiang - s. e sc.: Wang Yueh Ting - f. (in Eastmancolor): Ho Lu-Ching - mu.: Chi Hsiang-Tang - int.: Betty Loh Tih (Hsiao Chien, la ragazza), Chao Lei (Ning, il giovane viaggiatore), Margaret Tong Jo-Ching (Lo Mu, la donna Vampiro), Yang Chih-Ching (Yen, il vagabondo guerriero), Li Kuo-Hua (Lan, un ricco viaggiatore), Lo Chi (il servo) - p.: Shaw Bros. (Run Run Shaw e Runme Shaw) - o.: Cina nazionalista e Cina di Hong Kong.

**BALLADA O SOLDATIE** (*Ballata di un soldato*) — r.: Grigori Ciukhrai - s.: Valentin Ejov - sc.: Valentin Ejov e Grigori Ciukhrai - f.: Vladimir Nikolaev