

stici del suo genio. Chi ha qualche familiarità con le sue opere, e in particolare con la sua *Metafisica*, noterà quanto spesso egli prenda l'avvio dall'esame del linguaggio umano, in quanto depositario delle cognizioni naturali del pensiero umano. Ed è tanto frequente questo procedimento nello Stagiritica che il Campanella giunse ad affermare (non profondo in questo) che la sua metafisica si riduceva ad un lessico di vocaboli¹⁵. Ma in realtà l'intento d'Aristotele non era puramente lessicale. Attraverso la parola egli intendeva precisare i confini esatti dell'idea da essa espressa, con tanto maggiore impegno quanto più s'avvicinava a quelle universalissime nozioni che formano la struttura intelligibile della realtà e il fondo stesso dell'intelligenza umana.

È da notarsi a questo proposito che la perfezione e la ricchezza della terminologia è indice incontrovertibile della maturità scientifica d'un determinato sistema filosofico. Dove questa oscilla e si perde nel vago e nel confuso, vi è fondato timore che le linee di struttura del reale non siano state colte con sufficiente esattezza. Dove questa è povera e priva di sfumature è evidente che quella filosofia non è atta a cogliere l'inesauribile ricchezza del reale. Perciò lo studio dei mezzi espressivi d'un determinato sistema filosofico conduce sempre a preziose scoperte¹⁶.

È quindi manifesta l'utilità d'un ritorno all'analisi del linguaggio, purché questa sia liberata da ogni presupposto neopositivistico, che ne circoscrive arbitrariamente il raggio di significazione, limitandolo al dato empirico, mentre la parola attinge la sua luce in primo luogo dall'idea universale della mente. Così da un errore nefasto qual è quello del neopositivismo si potrà trarre un nuovo e salutare incentivo per un più attento uso della parola filosofica e delle leggi logiche e un rinnovato monito a trattare i problemi filosofici con quel sacro rispetto che l'uomo deve portare alla verità.

GIOVANNI BORTOLASO S. I.

¹⁵ [Aristoteles] *de Ente et de communibus Entitatis non loquitur philosophice, sed tamquam Grammaticus, qui Dictionarium facit, et vocis significata distinguit, sicut patet in quarto suae Metaphysicae* (TH. CAMPANELLAE, *Philosophiae universalis seu metaphysicorum dogmatum*, pars I, cap. I, p. 5, Parigi 1638).

¹⁶ Un saggio notevole sulla ricchezza e la precisione della terminologia tomistica è l'opera di R. BUSA S. I., *La terminologia tomistica dell'interiorità. Saggi di metodo per un'interpretazione della metafisica della presenza*, Milano. 1949.

CINEMA ANEMICO IN UN FESTIVAL PALLIDO

(Cannes, 2-18 maggio 1958)

Recandoci ancora una volta a Cannes per prender parte al suo undecimo festival internazionale cinematografico, non ci illudevamo davvero di scorgervi dissipati gli equivoci da noi denunciati circa il cinema in generale e, in particolare, circa questa sua mondanissima manifestazione¹, ben sapendo che l'anno intercorso dalla sua decima edizione non ha registrato alcuna miracolistica discesa di vergini muse nella repubblica della celluloida e nessuna folgorazione culturale nei curatori degli interessi turistici dell'incantevole cittadina; perciò non ne torniamo disillusi: sì, tuttavia, non poco annoiati e rattristati.

Non che vi abbiamo giudicata passiva ogni voce del suo bilancio! Intanto — Venezia insegna — vi abbiamo rilevato una prima timida applicazione di criteri selettivi (inviati i film uno per nazione, tranne alcuni pochi espressamente invitati dal festival), grazie alla quale quest'anno non siamo stati afflitti da certi orrori, né di nuovo sottoposti ai lavori forzati; contro, infatti, i trentotto lungometraggi ed altrettanti cortometraggi del 1956, e i rispettivamente trentadue e ventitre del 1957, quest'anno i lungometraggi in competizione non hanno superato i ventisei e i cortometraggi i venticinque². Abbiamo, inoltre, apprezzato alcuni miglioramenti organizzativi circa il servizio della sala e

¹ Cfr *Il decimo festival di Cannes*, in *Civ. Catt.* 1957, III, 166 ss.

² Ecco, in ordine alfabetico di nazioni, l'elenco dei lungometraggi in concorso, nel quale distinguiamo con un asterisco quelli in formato maggiore del normale, e col segno ⊞ quelli in colore. I numeri in parentesi indicano quanti film ha presentato ogni nazione, compresi i cortometraggi; tra parentesi pure è indicato il film fuori concorso.

1) ARGENTINA (1): *Rosaura a las diez*, di Mario Soffici. - 2) AUSTRIA (2): *Sissi: Schicksaljahre einer Kaiserin* ⊞, di Ernst Marischka. - 3) CANADA (1). - 4) CECOSLOVACCHIA (2): *Zizkowska romance*, di Zbynek Brynych. - Premio speciale al cortometraggio *Nez nam narestla kridla*. - 5) CILE (1): *La caleta olvidada*, di Bruno Gebel. - 6) FINLANDIA (1). - 7) FRANCIA (5): *L'eau vive* * ⊞, di François Villiers; *Mon oncle* ⊞, di Jacques Tati (premio speciale della Giuria). Palma d'oro *ex aequo* ai due cortometraggi: *La Seine a rencontré Paris*, e *La Gioconde*. - 8) GERMANIA (2): *Das Wirtshaus im Spessart* ⊞, di Kurt Hoffmann. - Premio speciale al cortometraggio

l'orario degli spettacoli; l'internazionalità delle giurie, composte di competenti e non di felucati decorativi accademici, autrici perciò di verdetti, se non proprio indiscutibili, almeno non assurdi³; l'incremento della mostra mercato svoltasi nei cinema di Cannes e della vicina Antibes; l'inserimento in programma di iniziative celebrative o culturali, quali l'omaggio a Charles Pathé, fondatore dell'industria cinematografica francese, di recente scomparso (purtroppo guastato dalla stonata retorica di massa applicatavi dal signor Igor Ratciuk, capo della delegazione sovietica), e la seconda serie di giornate internazionali del disegno animato, per non parlare delle solite iniziative mondane, che a noi personalmente interessano poco o nulla. E tuttavia, l'impressione generale che ne abbiamo riportata è stata di malinconico grigiore.

Certamente hanno influito a mortificarne il tono le drammatiche vicende politico militari franco algerine, con cui il festival si è aperto, e per poco non si è chiuso anzitempo, cosicché parlamentari, delegati, inviati e pubblico, quando non l'hanno disertato a mezzo, l'hanno seguito con l'occhio agli orari ferroviari ed aerei, e gli organizzatori hanno creduto bene di non insistere su alcuni numeri più dispendiosi di fine programma. Ma diremmo che vi ha influito anche l'usura della stessa formula festivaliera: a parte, infatti, che quello di Cannes, per conto suo, è all'undecima prova, quest'anno di grazia 1958, tra Bruxelles, Venezia e San Sebastiano, Punta del Este e Mosca, Melbourne, Berlino, Karlovy Vary, Locarno, Vancouver, Edimburgo e una quindicina d'altri, di festival cinematografici internazionali, generali o

Auf den Spuren des Lebens. - 9) GIAPPONE (2): *Yukiguni*, di Shiro Toyoda. - 10) GRECIA (1): *To telefteo psemma*, di Michael Cacoyannis. - 11) HAITI (1). - 12) INDIA (3): *Parash Pathar*, di Satyajit Ray; *Pardesi* * ⊕, di D. Viatic e B. Garga. - 13) INGHILTERRA (1): *Orders to kill*, di Anthony Asquith. - 14) ITALIA (3): *Giovani mariti*, di Mauro Bolognini (premio per la sceneggiatura); *L'uomo di paglia*, di Pietro Germi. - 15) IUGOSLAVIA (2). - 16) NORVEGIA (1): *Ni liv*, di Arne Skouen. - 17) OLANDA (1). - 18) POLONIA (1). - 19) PORTOGALLO (1). - 20) ROMANIA (2): *Ciulini baraganului*, di Louis Daquin. - 21) SPAGNA (2) *La Venganza* ⊕, di Juan Antonio Bardem (premio *Fipresci*). - 22) SVEZIA (2): *En djungelsaga* * ⊕, di Arne Sucksdorff; *Nara livet*, di Ingmar Bergman (premio per la regia, e premio per le migliori attrici: E. Dahlbeck, I. Thulin, B. Anderson). - 23) SVIZZERA (1): *Visages de bronze* * ⊕, di Bernard Taisant (premio internazionale). - 24) TUNISIA (1): *Goha* ⊕, di Jacques Baratier (premio internazionale). - 25) UNGHERIA (2): *Vasvirag*, di Janos Hersko. - 26) UNIONE DELL'AFRICA DEL SUD (1). - 27) U.R.S.S. (3): *Letiat giuravi*, di Mikail Kalatosov (Palma d'oro). - 28) U.S.A. (4+1): *The Brothers Karamazov* * ⊕, di Richard Brooks; *Desire under the elms*, di Delbert Mann; *The long hot summer* * ⊕, di Martin Ritt (premio per il migliore attore: P. Newmann); (*Gigi* * ⊕, di Vincente Minelli).

³ Componevano quella dei lungometraggi (in ordine alfabetico): il commediografo Michel Achard, presidente (Francia), l'attrice Tomiko Asabuki (Giappone), il critico Jean de Baroncelli (Francia), il pittore Bernard Buffet (Francia), Leslie Dudley (Inghilterra), il regista Helmut Kautner (Germania), l'attrice Madeleine Robinson (Francia), i registi Ladislav Vajda (Spagna), Charles Vidor (U.S.A.) e Sergej Yutkevic (U.R.S.S.), e il soggettista sceneggiatore Cesare Zavattini (Italia). - Quella dei cortometraggi era composta dal noto autore di disegni animati Norman Mac Laren (Canada), dal critico e saggista Jean Mitry (Francia), e da Krishna Riboud (India), Edmond Sechan (Francia), Jerry Toeplitz (Polonia).

specializzati, raccomandati, riconosciuti o approvati dalla F.I.A.P.F., ne conterà una trentina, vale a dire enormemente in soprannumero per conservare a queste manifestazioni l'interesse che avrebbero se fossero, mettiamo, soltanto cinque o sei; con l'aggravante, quest'anno, che quello di Bruxelles (30 maggio-13 giugno), per il suo carattere straordinario, il grande richiamo della mostra internazionale nell'ambito della quale si svolge, e la vicinanza — meno di due settimane — da quello di Cannes, non poteva non operare come suo dannoso concorrente.

Del resto, usurata o non usurata che sia la formula, in dipendenza di questo fungere di festival, diventa sempre più difficile approvvigionarli di piatti buoni. È nota, infatti, quale sia la media della produzione annuale mondiale: dato che i geni non si trovano ad ogni cantone e che la loro ispirazione non funziona a comando, date le esigenze mercantistiche dei produttori, che si adeguano a quelle più deteriori del mercato, del resto da essi stessi in gran parte condizionate, e dato il livello culturale, per lo più — diciamo così — non eccelso di quanti portano i film dalla fase di soggetto e di finanziamento a quella di proiezione nelle sale pubbliche, caro e grazia è se ogni anno la produzione riesce ad allineare una decina di film di alto pregio culturale ed artistico, e due scarse dozzine di film notevolmente interessanti: ben magro piatto per la fame di decine di avventori internazionali. Risultato: denutrizione degli stessi, anemia e grigiore di Cannes 1958.

Anemia e grigiore meno sopportabili a Cannes che altrove. È stato rilevato, infatti, che la Mostra di Venezia, per esempio, può correre senza troppi danni il rischio di una mediocre rassegna di film, ma Cannes no. L'antica regina ha alle sue spalle secoli e secoli di luminosissima civiltà, tralucante ancor oggi nei mirabili mosaici d'oro e nelle cupole delle sue chiese, nei forzieri d'arte pittorica e musicale che sono le sue gallerie e i suoi conservatori, nei marmi policromi, nelle colonne, nelle bifore, nei suoi palazzi, nei suoi ponti e nei suoi portici aggettanti sui canali silenti o sui candidi campielli, o distesi in parata, intorno al campanile prepotente, nella regale Piazza S. Marco, fremente di voli... Sicché sulla laguna, chi, in arte, trovasse scarsi i film, per rifarsi non ha che voltarsi alle bellezze maliose dell'altera signora, cui il trascorrere del tempo raddoppia la malinconia del fascino profondo. Ma a Cannes, per la gente di gusto, se mancano i film manca quasi tutto. L'incanto della sua natura, senza un'anima che lo spiritualizzi, magari ubriaca, ma presto stucca; né valgono, a lungo andare, i richiami delle feste mondane e dei futili concorsi, con cui i tutori (interessati) della formosa e facile ragazza cercano di infittirle intorno i lucrosi corteggiatori, e neanche le sue sfilate — quest'anno particolarmente nutrite — di « stelle » e « stelline »: il loro richiamo non è meno artificioso ed effimero di quello delle stelle e degli sprazzi dei fragorosissimi fuochi di artificio, che in ogni festival, puntualmente, per una buona mezz'ora incendiano

il cielo e il mare avanti alla Croisette⁴. Dopo diciassette giorni di proiezioni continuate non ci si rassegna a portare seco da Cannes solo quanto portano via da quello spettacolo provincialotto i trentamila spettatori che vi assistono beati, vale a dire: le orecchie intronate e la vista offesa da una cortina di fumo: si preferirebbe ricordare un motivo semplice, ma sentito, e vedere un po' delle tante stelle, piccole sì, e lontane, ma pulite, ma eterne, vaganti negli spazi del firmamento...

Signore, dateci dei poeti!

Otto film ci sono parsi del tutto fuori posto in un festival, quantunque mediocre se ne accetti il livello generale; la loro programmazione, se ha permesso di infoltire il numero di bandiere sul frontone del Palais, elevando a ventotto le nazioni concorrenti al festival, in definitiva l'ha solo ingombrato.

Tra essi contiamo la terza, più che mai giulebbosa, puntata di *Sissi*. Dopo il *Prinzessin Sissi*, del 1956, e il *Sissi: die junge Kaiserin*, del 1957, siamo stati gratificati da un *Sissi: Schicksaljahre einer Kaiserin*. Uscendo dalla proiezione, mentre compassionavamo gli spettatori tergentisi le non furtive lacrime, paventavamo quelle che li attenderanno qualora il furbo Marischka persisterà a sfruttare la lacrimabile imperiale giovane coppia, dato che *Sissi*, oggi come oggi, vi risulta — salvo sviste — non più che venticinquenne⁵.

Tuttavia il regista austriaco, che sa il fatto suo, ha avuto la franchezza di dare il film per quello che è: merce di cassetta, cellofanata, ad uso dei cuori teneri e delle bocche facili, non di cultura (quindi i suoi disinvolti arbitri a spese della storia e della geografia, ad utile della scenografia e dell'intreccio); invece, *Rosaura a las diez*, dell'argentino M. Soffici, pretende alla cultura. Sulla scia narrativa dell'illustre *Rasho-*

⁴ Non vorremmo essere fraintesi, quasi giudicassimo sopportabile, per Venezia, la mediocrità della selezione cinematografica. Altrove abbiamo esposto, in argomento, i nostri criteri di estrema esigenza (*La formula buona*, *Civ. Catt.* 1956, IV, 49-62). Anzi, a questo proposito, rileviamo che le osservazioni che siamo venuti facendo dimostrano buona la proposta da noi avanzata otto mesi fa: « Se la Mostra veneziana intende segnalare il meglio della produzione annuale mondiale non vediamo perché debba escludere dai film in concorso una vera opera d'arte, unicamente perché già proiettata fuori del paese d'origine, o perché proveniente da un'altra manifestazione cinematografica internazionale. Proprio perché Venezia ogni anno ne chiude la serie, e ne resta la più autorevole, crediamo che si addica ad essa la funzione di appello e di loro conferma, piuttosto che quella di loro concorrente ». (*Cinema, arte ed affari a Venezia: Civ. Catt.* 1957, IV, 159). - Se, con scarsa modestia, ci permettiamo autocitarci, è perché questa proposta la vediamo riportata da *Cinema nuovo* (*Una proposta per Venezia*, n. 132, p. 325), attribuitane la paternità a Mario Gromo.

⁵ Che se, poi, esaurita la serie sciroposa, egli deciderà di passare agli eventi tragici che infoscarono gli anni della ex *Sissi*, poi matura Elisabetta: tra morte prematura della figlioletta, pazzia e annegamento del cugino Luigi II di Baviera, fucilazione del cognato Massimiliano, suicidio del figlio dell'arciduca Rodolfo, morte nell'incendio del Bazar della sorella contessa d'Alarçon e, in fine, suo assassinio sotto il pugnale dell'anarchico, eh sì, italiano Luigi Luccheni, dove le troverà il pubblico le cateratte di lacrime e i terremoti di tremiti convenienti a tanti strazi?

mon, e in una certa atmosfera filosofico letteraria pirandelliana, combina un racconto, cinematografico per modo di dire, di tre relazioni contrastanti fatte da tre personaggi di uno stesso avvenimento; ma tra inutile schermo grande, passioni, situazioni e caratteri assurdi, l'unica cosa che si salva è la scaltra *suspense* del « Se vi pare », che dura, come nei romanzi gialli, in tensione fino al « Così è » dell'ultima inquadratura.

Terzo, tra gli ingombranti, contiamo l'indiano *Parash Pathar* (« pietra filosofale »), grottesca variazione della leggenda di Mida, indecisa tra il fiabesco e il realistico, la farsa e il dramma, la satira della ricchezza e la difesa dell'industria del ferro, utile e sicura, contro l'avventura dell'oro, pericolosa ed incerta, tanto vistosamente quanto staticamente recitata: insomma, almeno per noi, distanti da Calcutta e dal suo mondo, un pastone noioso, in cui si sperdono i rari spunti poetici che animano un po' l'inizio⁶.

Povertà di racconto e goffe approssimazioni da principiante nell'uso dei mezzi cinematografici inficiano anche *La caleta olvidada*: fortuna che è un filmetto breve e senza pretese, che, anzi, a momenti, riesce perfino a farsi gradevole per una sua certa grazia impacciata propria delle creature ai primi passi: esso, infatti, è una primizia dell'esordiente produzione cilena. Tutto il contrario, invece, si deve dire di *Das Wirtshaus im Spessart*: le riprese mirabili per colore prezioso e fuoco perfetto, specialmente nella resa dell'ambientazione costumistica e scenografica, denotano la più sorvegliata padronanza della tecnica; tuttavia il film, che voleva essere una ballata romantica, ariosa per levità di motivi e di ritmi, resta un campione di pesante grossolanità.

Per finire questa rassegna dei reprobri: scarsi valori formali, del resto accessori, data la povertà d'ispirazione delle opere, qualificano come poeticamente e drammaticamente mancati l'ungherese *Vasvirag* (« fiore di ferro »), il cecoslovacco *Zizkowska romance* (« romanza a Zizkow ») e il rumeno *Ciulini baraganului* (« cardi del Baragan »); i pochi pregi di ambientazione e di rilievo dei personaggi del primo si disperdono nel suo squallore poetico, nella sceneggiatura scucita e nella regia pretenziosa, indulgente ora ai moduli di un neorealismo di maniera ora a quelli di un calligrafismo vecchiotto; teatraleggiante e pseudo realista il secondo, dell'esordiente Z. Brynych; privo di armonia tra i motivi corali e quelli individuali, scompensato tra la non malvagia elegia della prima parte e la borsa epica della seconda, quello rumeno, nonostante qualche pregio di taglio, di ritmo, di attacchi e d'interpretazione che qua e là rivela il mestiere del regista francese L. Daquin.

⁶ Quando il suo regista, Satyajit Ray, si aggiudicò un premio a Cannes nel 1956, per *Pather Panchali*, e il Leone d'oro di Venezia 1957, per *Aparjito*, noi ci permettemmo di opinare che, forse, le giurie vi avevano scambiato l'esotico per originale, la povertà e le approssimazioni di un esordiente, sia pure dotato e sensibile, per « semplicità di espressione e sincerità di ispirazione ». Cfr *Civ. Catt.* 1956, II, 619; 1957, IV, 160.

* * *

Consci della molto relativa attendibilità di giudizi su film da noi visti una sola volta e, per giunta, nella satolla di un festival, pur di portare avanti una panoramica forse non inutile a chi ci legge, passiamo a presentare il più folto numero dei concorrenti i quali, più o meno impennacchiati o dimessi, hanno sfilato sotto il bandierone dell'*laurea mediocritas*. Primi tra essi sei film, che si salvano per qualche idea non del tutto malvagia ed attuata con onestà d'impegno. Tale ci è parso il norvegese *Ni liv* (« nove vite »): la sincerità con cui ricostruisce e rivive un incredibile dramma della resistenza e l'abilità con cui lo commenta con gli ammirabili paesaggi nordici fanno perdonare la ingenuità di molte soluzioni, l'insistere di molte situazioni didascaliche inutili e le evidenti carenze tecnico espressive che, eccettuata forse la sequenza del sabotaggio, lo accompagnano.

Anche *To telefteo psemma* (« l'ultima menzogna ») non ci sembra del tutto da buttar via. M. Cacoyannis, il più rappresentativo regista greco, di casa si può dire nei festival, vi mostra una misura e padronanza di mezzi maggiore assai di quanta ne mostrasse nelle prove precedenti (*Stella*: Venezia '55; *To koritzi me navra*: Cannes '56); vi abbiamo notato, inoltre, una buona prestazione della protagonista, E. Lambetti, e, specialmente nella prima parte, un certo vigore descrittivo e buoni momenti drammatici; ma poi, specie nella seconda, vi abbiamo rilevato un largo uso di ingredienti da drammone popolare e, nell'insieme, un non so che di manipolato su reminiscenze di opere altrui. (Giacosa di *Come le foglie?* Verga e Visconti dei *Malavoglia?* Antonioni? Fellini? E l'eccellente particolare di quella radio che continua a trasmettere dopo la morte della popolana dove l'abbiamo già visto?).

Reminiscenze felliniane abbiamo rilevato anche in certo bighellonare notturno di vitelloni e in certo schiamazzare di prostitute in *Giovani mariti*, film tecnicamente a posto e, di solito, abbastanza felice nella tipizzazione dei personaggi, ma senz'aria, stanco, dalla sceneggiatura dispersa e dalla tematica abortita. Anche nel giapponese *Yukiguni* (« paese delle nevi ») — non per nulla anche questo film proviene da una cinematografia maggiore — la tecnica è perfetta, ma il racconto non soddisfa. Pazienza che — stando a quanto siamo riusciti a capirne attraverso le didascalie sibilline e i riferimenti ad usanze e ad azioni simboliche a noi inaccessibili — esso ricalchi lo schema di una *Bohème* svolta in atmosfera da *Brief Encounter*; ma, quando non ristagna noiosamente, procede lento, e il dramma dei personaggi, più che chiuso, vi sembra assente, né vale ad avviarlo la preziosa scenografia.

Ad una classe a parte appartengono i due film *Orders to kill* (« ordine di uccidere ») e *Nara livet* (« verso la vita »), data la illustre

paternità che vantano (l'inglese Anthony Asquith il primo e lo svedese Ingmar Bergman il secondo), l'estrema perizia della tecnica che dimostrano e soprattutto la sorprendente abilità con cui i soggetti sono stati organati e sceneggiati, e l'estrema misura di mezzi con cui vi viene svolto il dramma dei personaggi, sia per la scelta degli attori, sia per la loro eccellente prestazione. Le linee strutturali del primo si snodano in una costruzione perfetta: presupposti e preparazione parallela della missione tecnica e del dramma personale, esecuzione della prima nell'acme del secondo, soluzione catartica di questa: e si svolgono in un racconto quasi sempre serrato, se si eccettua qualche lieve rallentare verso la metà; ancora più abile la struttura del secondo: tre gestanti, provenienti da situazioni sociali, morali e psicologiche disparatissime, si incontrano in un reparto maternità, vi passano qualche tempo e ne ripartono dopo avervi passato le loro crisi di madri: la prima, convinta e rassegnata da una sterilità che paventava, la seconda frustrata di una maternità che la inebriava, la terza conciliata con la recente vita che voleva sopprimere; il tutto indagato ed esposto con la tecnica scarna e lucida del documentario scientifico. Ma l'uno e l'altro lasciano scombussolati e non soddisfatti. Fai tanto di cappello alla bravura, ma respingi quel molto di artificiato che vi tiene il posto della poesia. Nel primo ti afferra più il problema in sé che il dramma del personaggio e, a conti fatti, ti persuade più la muta tragedia della donna antagonista che il palese dibattersi del protagonista; nel secondo avverti un non so che di geometricamente e meccanicamente predisposto, e il trionfo della vita lo rilevi come una necessità biologica, non come un valore vittorioso di drammi umani. Nell'uno e nell'altro, insomma, perizia nella più lucida trascrizione di casi tragici, ma tesi e non tema, sapiente costruzione e non calore di creazione.

* * *

A scanso di equivoci ci affrettiamo a precisare che, magari la produzione media cinematografica si tenesse sul livello di onestà e serietà artigiano di questi due film! Il cinema non sarebbe quell'oppio del popolo che è, indulgendo allo spettacolare per lo spettacolare, sfruttando e incrementando l'interesse del pubblico per il grandioso, l'inusitato, l'esotico e il fragoroso. Ecco, per esempio, tre documentari appunto esotici e fragorosi, a colori e schermo panoramico, che certamente faranno carriera, sulla scia dei fortunati precursori italiani (*Magia verde* [1952], *Continente perduto* [1955], *L'impero del sole* [1956], *Ultimo paradiso* e *Paradis terrestres*, del 1957).

Il primo è lo svedese *En djungelsaga* (« leggenda della giungla »), splendido documentario sulla popolazione indiana dei Murias, ma che ha la pretesa di passare per obiettivo e naturale quando invece dal prin-

cipio alla fine si tradisce sì minuziosamente e scaltramente montato ed interpretato che lo spettatore, al trar dei conti, diventa diffidente anche rispetto a tutti i suoi singoli particolari, senza dubbio ripresi *in loco*. Falso anche ci è parso l'indiano russo *Pardesi* (« straniero »), che, partendo da un evento storico — il viaggio del primo russo in India (Afanasi Nikitin, nel 1468), — ricostruisce romanzescamente ambienti, situazioni ed intrecci più o meno melodrammatici, col palese intento propagandistico di esaltare la Russia e le sue imprese, oggi come ieri apportatrici di pacifica e redditizia convivenza tra i popoli; per fare ciò riesce anche a diventare verboso e prolisso; ma bisogna fargli leale omaggio per i colori superbi, la ricchezza del materiale scenografico, come pure per alcune caratterizzazioni di personaggi e per la condotta di alcune scene di massa, ricche di azione e preziose di toni folkloristici. Meno pretenzioso invece ci è parso lo svizzero *Visages de bronze*, documentario circa indiani residui sugli altipiani dell'Equatore e della Bolivia: esso onestamente distingue il vero dal ricostruito, ma ha il torto di rilevare gli interessi folkloristici ed etnici del ricco materiale raccolto mediante lunghe ed enfatiche didascalie del commentatore.

Alla normale fattura della grande industria appartengono i tre film della selezione U.S.A., tanto ricchi di ingredienti indirizzati a far colpo sul pubblico quanto scarsi di valori poetici e, spesso, umani. Tutti e tre per il soggetto sfruttano il prestigio di nomi grossi: O' Neill, Faulkner, Dostoevskij; tutti e tre svolgono drammoni con personaggi, passioni ed eventi superlativi, e sono condotti da registi collaudati: R. Brooks, M. Ritt e D. Mann, ed interpretati da attori di sicuro successo; due poi di essi puntano anche sulle risorse spettacolari del grande schermo e del colore. Ma, intanto, il primo: *Desire under the elms* (« desiderio sotto gli olmi »), resta un cupo ed arido teatro filmato, appena salvato dalla interpretazione di ottimo mestiere degli attori, e nuova della Loren, che vi dà, più che altro, la prova attesa delle sue possibilità drammatiche. Poco più che un mestiere perfetto nobilita anche *The long hot summer* (« la lunga estate calda »); del resto se ne conosce la formula precisa. Il produttore J. Wald, attingendo ad un romanzo di Faulkner, ha ubbidito al suo credo: « Oggi fare del cinema significa soprattutto trovare dei soggetti. Se il soggetto è buono, raccontarlo è cosa da ragazzi »; e il regista, un ex attore, l'ha assecondato in un lavoro massimamente di interpretazione-trascrizione, non di creazione, puntando soprattutto sulla coerenza delle caratteristiche dei personaggi, e, dunque, sulla recitazione degli attori: del prestigioso Orson Welles nella parte di Will Varner, e di tre provenienti dall'*Actor's Studio*: Paul Newmann (che, di fatto, s'è portato via il premio per il migliore attore), Anthony Franciosa (che se lo portò via a Venezia nel 1957), e Joanne Woodward, recente Oscar.

Faulkner non si lamenta con M. Ritt se solo una risonanza del suo

arruffato e violento mondo psicologico anima il film: sono queste le formule e i prodotti che mandano avanti un'industria; ma ben dovrebbe lamentarsi Dostoevskij con R. Brooks, che ha ardito ridurre a cinema il mondo sconfinato del suo *I fratelli Karamazov*, anche se il bravo regista se l'è cavata con minore infamia di quanto si temeva, data l'arditezza dell'impresa. Infatti, la selezione da lui operata nello sterminato materiale del russo è giudiziosa; sapienti anche la scelta e la condotta degli attori, specialmente maschili: L. J. Cobb: un Fiodor massiccio e sanguigno; Y. Brynner, nella pelle di un Dimitry sufficientemente conteso tra gli estremi del male e del bene; R. Basehart e W. Shater, attendibili Ivan e Alexej, ed A. Salmi nelle vesti di uno Smerdiakov repellente quanto basta; meno felice, forse, la scelta di M. Schell e Cl. Bloom, bravissime attrici, ma non adatte alle parti loro assegnate. Degni di elogio ci sono parsi anche l'accurata ricostruzione ambientale e un certo vigore di regia che, sia pure nella frammentarietà degli episodi, raggiunge a volte concitazioni e toni impressionanti.

Diciamo impressionanti, non convincenti; perché più spesso gli elementi spettacolari di *The Brothers Karamazov* ricordano a chi l'ha letto, e ne è stato scosso, il capolavoro russo, svuotandosi nel suo confronto. Ne ha colpa, crediamo, il colore con i suoi trapassi violentemente espressionistici, l'eccesso del dialogo a rilevare lo scarso adattamento dell'opera letteraria, ma soprattutto la quasi totale mancanza dell'arte terribile di Dostoevskij: Beethoven e Michelangelo del romanzo. La tecnica perfetta dell'americano, tesa a fare spettacolo, finisce con lo svilire il dramma umano divino; basti ricordare il rilievo eccessivo che nella trasposizione filmica viene ad assumere il padre, Fiodor, sui tre fratelli, come pure lo spostamento del punto di vista da cui gli avvenimenti vi vengono seguiti: mentre nel film l'interesse maggiore si incentra sul protagonista Dimitry, nel romanzo tutto era visto con gli occhi di Alexej, il solo tra i fratelli che, meno segnato dalla tabe paterna, e purificato dall'ascetica di Zosima, era atto a vedere « il cuore degli uomini come campo di battaglia in cui lottano Dio e il diavolo », e a commiserare, quindi, tanto l'abissale miseria morale di Fiodor e di Smerdiakov quanto l'impulsività lacerata di Dimitry e lo scettico logicismo di Ivan, ma anche atto ad attendere, oltre l'apocalittica lotta tra il male e il bene, la rivelazione del seme di bontà immesso da Dio nel più profondo e nel più cupo delle realtà umane.

Ai tre film americani "industriali" fanno riscontro tre film mancati per troppe concessioni a suggestioni estrapoetiche o, quanto meno, per scarsa decisione nella scelta tra sollecitazioni contrastanti: e sono il francese *Eau vive*, il tunisino *Goha* e lo spagnolo *La venganza*.

Fr. Villiers, regista del primo, non ha saputo scegliere tra la documentazione tecnica dei lavori di un bacino elettrico, le mutazioni economico sociali causate nella vallata da esso trasformata e la storia,

tra il dramma e l'allegoria, di una ragazza insidiata dai parenti, bramosi della sua pingue dote. Egli ha messo tutto insieme: molte pecore e molti trattori, ponti che saltano in aria e paesi sommersi dalle acque, inverosimili campionari di "cattivi" e rosee selezioni di candidi ingenui...: n'è venuto fuori niente più di un mirifico caleidoscopio moralistico elettrico turistico, di bei colori e di saporite espressioni provenzali.

J. Baratier, regista del secondo, ha avuto sottomano una materia più omogenea: una favola orientale popolare col suo bravo protagonista: Goha, idiota dostoevskiano in centoventottesimo, umoristico ed intraprendente, col suo antagonista, il saggio, e, tra i due, i begli occhi di una fanciulla picaresca, che preferiscono al saggio l'idiota, col risultato di condurlo a morte pietosa... Il guaio è che l'ha trattata alternando alla fantasia della favola fuori del tempo il folklore corposo della realtà quotidiana e, tentato dalla tecnica, ha fatto scialo del più bel colore, in esso, e nel resto, cedendo a compiacimenti di dubbio buon gusto.

Anche J. A. Bardem, autore del terzo, ha avuto il torto di disperdersi tra le sollecitazioni della tecnica, quelle di una tematica troppo ricca e le reminiscenze di altri film più o meno illustri. Per esempio: caratteristiche formali ci hanno fatto ricordare *Caccia tragica*; peregrinare di braccianti in cerca di lavoro, scioperi, crumiri e duello rusticano di Raf Vallone ripetono, fin nella partecipazione dello stesso attore, noti episodi del *Cammino della speranza*; la donna trasportata nella carretta dei giocolieri, con tanto di trombetta attaccata, lungo le strade deserte, riprende il noto motivo della *Strada* di Fellini, lo scrittore sentenzioso rifà il verso e ripete la formula "coscienziosa" del giornalista di *Calle Mayor*, dello stesso Bardem... Per la tematica, poi, ci pare che il film oscilli dal corale dei mietitori spagnuoli, a mezzo tra una tensione di istanze sociali e certi abbandoni nostalgici alla libera natura insidiata dalle macchine, al dramma personale di uomini implicati in una specie di faida paesana, risolto in termini insieme sentimentali e di morale sindacale: troppa roba e troppe buone intenzioni, anche per 175.376 fotogrammi, né uno di più né uno di meno, che il film conta, pari a due ore, quarantasette secondi e tre decimi di secondo di spettacolo. Il film, di fatto, risulta spesso prolisso, disperso e retorico; solo i critici marxistoidi, che, chissà poi per quale motivo, si anfanano a tenere il Bardem sotto tutela, l'hanno giudicato pressoché perfetto, o ne hanno scusato le stonature addebitandole — è il loro pallino — ai soprusi della censura. Per conto nostro, all'agfacolor-ato *Venganza*, con le molte buone cose che contiene, preferiamo ancora l'espressivo, ed interiore, e sentito, e umano bianco e nero di *Calle Mayor*.

* * *

Decisamente superiori alla media corrente, ma non capolavori, consideriamo i tre film meno anemici di questo festival pallido, vale a dire

i giustamente premiati *Letiat giuravli* («volano le gru») e *Mon oncle* («mio zio»), e l'ingiustamente dimenticato *L'uomo di paglia*.

Il film sovietico, già programmato nella «settimana sovietica» generosamente permessa e promossa nella nostra ineffabile Italia, svolge un soggetto tutt'altro che originale: — lo scoppio della guerra divide due fidanzati; la ragazza, insidiata da un imboscato, gli cede e lo sposa, mentre il fidanzato muore al fronte; al ritorno delle truppe vittoriose essa stempera nell'esultanza comune la tristezza del suo rimorso e del suo rimpianto —; ma lo tratta con spontaneità e freschezza di notazioni da molti anni ignorate nel cinema russo, forse perché i temi sentimentali, messi in quarantena dal programma eroico dell'ideologia staliniana, una volta posti in libertà (vigilata) dal rapporto Krusciov, come tutte le cose nuove vi hanno rivestito l'interesse e la freschezza dell'inedito. Altri pregi del film sono la quasi totale mancanza di retorica nella descrizione della guerra, tanto nelle vicende dei soldati quanto in quelle degli imboscati, la straordinaria mobilità della macchina da presa, la spregiudicata varietà di inquadrature, di effetti scenografici e di soluzioni di racconto, i ripetuti dilatanti passaggi da piani ravvicinati a piani lunghissimi, il buon uso del materiale plastico (carri armati, biscotti, scoiattolo), la padronanza di condotta nelle scene di massa, l'ottima fotografia e l'eccellente interpretazione, specialmente della Samoilova...: che rivelano l'assoluta padronanza di mezzi del regista, Mikhael Kalatozov, e dell'operatore, cui si deve quel pezzo di bravura che è il delirio del soldato morente. Ma anche i difetti vi abbondano, cominciando dalla struttura del racconto, piuttosto convenzionale con la sua abbondanza di guai, che del resto ripete schemi noti nella stessa cinematografia sovietica, continuando con le tirate retoriche nell'intervento del medico presso il soldato impazzito e nella concione del militante nella sequenza finale, e finendo col frequente strafare della regia, che fa degenerare lo stile in compiaciuto virtuosismo: come in certe bravure impressionistiche d'inquadratura, d'illuminazione e di scenografia, l'insistere in analogismi simbolici (particolari paralleli del ritorno in casa dei due fidanzati, l'inutile affannosa ricerca della ragazza alla partenza dei soldati parallela a quella del ritorno, roteare degli alberi nei fantasmi del delirio analogo alle veloci panoramiche circolari delle scale...). Un po' fumettistica, oltre che poco originale, ci è parsa la sequenza della seduzione durante il bombardamento, e piuttosto ingenuo l'incontrarsi "fortuito" della fidanzata col soldato testimone della morte del fidanzato... Tuttavia, esuberanze e carenze non distruggono i pregi di questo film, il meno fiacco del festival⁷.

Il francese *Mon oncle*, spassosa parodia del *comfort* tecnico moderno, a base di mobilio razionale, di materiali plastici e sterilizzati e di mac-

⁷ Salvo sviste, esso è il primo film sovietico che riporti un primo premio in manifestazioni cinematografiche del mondo occidentale.

chine che basta premere un bottone e fanno tutto, ha il vantaggio, sul film sovietico, di divertire; ma, checché ne inneggino i generosi critici, neanch'esso è un capolavoro⁸. Pregi? A non finire. Cinema al cento per cento, tutto essendovi espresso con immagini significanti, e il dialogo essendovi quasi inesistente; il colore: ottimo; la regia: tecnicamente mirabile, accorta, minuziosa, essenziale, libera da qualunque remora; la scenografia: perfetta, a sé sola un gioiello di ironia; la fantasia: ricca in trovate, una più spassosa dell'altra; i personaggi: originalissimi. Ma la poesia? Dov'è la poesia? Appena qualche brivido qua e là. Mentre, invece, nei capolavori di Chaplin e di Clair...: e come si fa ad assistere a questo film e non ricordare *Modern Times* (1936) e *A nous la liberté* (1931)? Anche quelli facevano ridere, ma lasciavano nell'animo un segno che il film di Tati non lascia. Gli è che per fare opera d'arte non basta la fantasia. Se libera, questa è la matta di casa; se in qualche modo controllata, darà magari opere di gusto; ma per arrivare alla poesia deve animarla un'idea. A *Mon oncle* quest'idea manca. Per quanto sia effervescente e spiritoso, ingegnoso ed anche geniale, non lo scalda la fiamma di una vita profonda, né lo dilata il respiro dell'universale e dell'eterno. Legato al contingente cronachistico, le trovate spiritose tendono alla farsa, i personaggi alla macchietta, tutto il film verso il *divertissement*, senza risonanze profonde.

E *L'uomo di paglia*? Leggiamo che ad A. Bazin non è piaciuto. A noi piace, ma non sodisfa. Piace per il modo di raccontare, cinematografico quasi sempre, di Germi regista, e per il modo di recitare suo e dei suoi bravi compagni, sempre affiatato, naturale e non sciatto, caldo e colorito e non montato; piace per l'impegno con cui egli sente e scava nel vivo dei sentimenti, con mezzi semplici, sicché lo spettatore li accetta e li rivive come nuovi, per quanto essi siano tra i più comuni e semplici; piace soprattutto per la spoglia chiarezza da lui raggiunta in questo film rispetto al *Ferroviere* (1956), pletorico di spunti tematici. Qui il racconto si è fatto di una linearità quasi esemplare. Ma proprio il confronto col *Ferroviere* spiega anche la nostra insoddisfazione. *L'uomo di paglia*, infatti, ne è come una seconda puntata. Quattro fisionomie si riscontrano nei due film con le stesse funzioni di personaggi e di attori: il padre (Pietro Germi), la madre (Teresa della Noce), il figlio (Edoardo Gattolusi) e Pamico (Saro Urzì); ambiente operaio in quello e ambiente osteria in questo; agli amici d'osteria e alle donne equivoche del primo fanno riscontro gli amici di caccia e la ragazza "complessa" del secondo nel disputare l'uomo alla sua famiglia, onde,

⁸ R. Bazin esprime il suo entusiasmo avvicinando Tati a Bresson (*Cinema nuovo*, 1958, n. 132, 336); S. Dubreuil lo stima « un capolavoro come *Gold Rush* ». Aspettiamo, dunque, impazienti la seconda edizione di *Hulot parmi nous*, nell'*Avant propos* del quale, anno 1955, l'autrice G. Agel, in vena di *critique amoureuse*, prevedeva *Les vacances de Monsieur Hulot* come argomento di tesi, dato che si trattava di « un film si marquant, qu'on pourrait bien le prendre plus tard comme référence. On dira: "C'était après ou avant Hulot" ».

in tutti e due i film, lo sfasciamento di questa, il ricorso alla chitarra e al vino da parte dell'uomo, per dimenticare la sua solitudine; la quale, poi, si esaspera e si risolve nella ricostruita unione familiare: sotto le feste natalizie, nel *Ferroviere*, e sotto quelle di fine d'anno, nell'*Uomo di paglia*. Vero è che il regista, come ci ha assicurato espressamente, vi ha voluto riprendere il discorso iniziato nel *Ferroviere*, perché in quello non aveva potuto esaurire tutto ciò che aveva da dire. Bene. Ma, a parte che le riprese difficilmente vivono dell'impeto generoso proprio delle ispirazioni primarie, qui si direbbe che l'elaborazione venga chiamata in soccorso di una troppo scarsa inventiva; quindi, per esempio, nel film, oltre all'infittire di veri e propri prestiti dal *Ferroviere* (i motivi delle cantate corali, Germi seduto per le scale, la fontanella dell'acqua, il triangolo Germi-vino-Urzi, il "regazzino" come collante...), reminiscenze che ricordano ora la blasettiana bicchierata in corriera di *Quattro passi tra le nuvole*, ora certi fischi echeggianti nelle strade deserte delle recenti viscontiane *Notti bianche*, ora il bidonista felliniano, che trascina la sua solitudine nelle strade notturne, ingombre di rifiuti dell'ultimo dell'anno...

Questo ricorrere, certo inconsapevolmente, a motivi già usati, propri o altrui, e soprattutto l'esile consistenza delle cariche poetiche ed umane in molti film nostrani, sicché alla genialità dei temi non corrisponde la profondità, fa credere che spesso i registi difettino di quel retroterra culturale e morale che occorre in imprese a largo respiro, quali l'elegia, il poema, l'affresco, l'opera, o la sinfonia. Hanno il fiato corto. I loro temi sono sulla misura del madrigale e del sonetto, dell'acquerello, della cavatina o della canzone. Retroterra e ricchezza interiore, per intenderci, che dà nerbo e significati sempre nuovi ai film dei grandi poeti — Chaplin, Clair, Dreyer, per esempio — anche se le loro tematiche si sviluppano su motivi continuamente ricorrenti⁹.

Di queste opere di poeti grandissimi o grandi, a Cannes, quest'anno non ne abbiamo avuta nessuna; appena qualcuna di laureati, o di geniali rimatori; quindi, come spettatori, cui interessano i valori della cultura, il nostro fastidio. La tristezza, invece, ce l'ha causata l'avvilente atmosfera generale del festival sotto il profilo morale e religioso.

Signore, dateci dei santi!

Per tre volte, nei suoi discorsi, Pio XII ha avvertito: « È stato notato che anche film moralmente irreprensibili possono tuttavia riuscire dannosi se offrono allo spettatore un mondo in cui non si fa alcun cenno

⁹ A questo proposito ci è parso poco felice il tentativo di nobilitare la portata del titolo del film di Germi accompagnandolo con i versi di T. S. Eliot: *Siamo gli uomini vuoti — siamo gli uomini imbottiti — che appoggiano l'uno all'altro la testa piena di paglia*. Ci pare che questi versi ne snaturano il significato originale.

a Dio e agli uomini che credono in lui e lo venerano, un mondo in cui le persone vivono e muoiono come se Dio non esistesse»¹⁰. Mai come quest'anno a Cannes abbiamo controllato, addolorati a nostra volta, la verità di siffatti ammonimenti.

Sì: nei suoi film, campionario selezionato del cinema *tout court*, è stato ignorato Dio; e con Dio: Gesù e la Chiesa. Sì: nei film che abbiamo visto, gli uomini sono nati, vissuti e morti, hanno amato e odiato, desiderato e sperato, combattuto, riso e pianto, come se Dio non ci fosse, come se il Figlio di Dio non si fosse presentato uomo tra gli uomini, come se il Cristo-Chiesa non fosse tuttora l'unica salvezza offerta all'uomo e al suo mondo tribolato. È stato presente, invece, quasi solo, l'uomo terreno, raramente vergognoso, più spesso ostentante le sue miserie: bramoso di ricchezze e di benessere fino ad ubriacarsene (*Parash Pathar*), fino ad ignorare il diritto altrui (*To telefteo psemma*), all'oppressione di altri uomini non meno bramosi (*Ciulini baraganului*), alla lotta tra moglie e marito, tra padri e figli (*Desire under the elms*); è stato presente l'uomo oppressore dell'uomo con l'alcool (*Visages de bronze*), col "progresso" (*La caleta olvidada*), coll'egoismo, che insidia la donna altrui (*Vasvirag*), con l'odio personale (*La venganza*), e con la guerra, distruttrice di ogni valore umano (*Letiat giuravli*); sono stati presenti l'uomo e la donna portati all'estrema infamia del parricidio e dell'infanticidio (*The Brothers Karamazov*, *Desire under the elms*, *The long hot summer*)... E tuttavia l'uomo vi è apparso affamato di giustizia contro le sopraffazioni del danaro, di pace contro l'orrore delle armi, e di amore contro ogni bramosia di egoismo, e timoroso del progresso tecnico qualora egli non dovesse restarne il padrone libero e liberante, bensì lo schiavo oppresso: ma ha ignorato che tutte queste sue condanne e queste sue aspirazioni erano patrimonio della vecchia morale naturale, integrata nel cristianesimo.

Diciamo ignorato, perché le norme della morale — e così le verità religiose — raramente le abbiamo sentite negate o fatte oggetto d'irrisione (*Das Wirtshaus im Spessart*)¹¹; e ciò ci pare molto significativo sulla più deteriore docenza del cinema. Pensiamo, infatti, che quando uno nega od afferma, attacca o difende, dimostra che ancora accetta

¹⁰ Discorso del 23 marzo 1949 ai parroci e ai quaresimalisti di Roma, in *Discorsi e Radiomessaggi*, XI, p. 11 ss.; Discorso del 28 ottobre 1955: *Civ. Catt.* IV, 447; Discorso al II Congresso mondiale dell'apostolato dei laici: 5 ottobre 1957: *Civ. Catt.* IV, 190.

¹¹ Tuttavia in *Ciulini baraganului* il regista non si lascia sfuggire l'occasione per mostrare il pope schierato con il ricco oppressore contro le rivendicazioni dei poveri; mentre in *Pardesi*, destinato all'India, dove l'antireligione, per il momento, non gioverebbe, la tattica elastica del comunismo arriva fino a riprendere, in un'aura di simpatia, le manifestazioni religiose. Puro elemento di folklore coloristico, e non senza qualche nota stonata, è in *Visages de bronze* e in *Sissi*; elemento di racconto convenzionale, tra l'ironico e il satirico, in *Giovani mariti*; ingrediente quasi accessorio, con qualche bizzarria liturgica, in *L'uomo di paglia*.

l'esistenza di certe realtà, o almeno la portata di certe nozioni, sia pure errando nell'attribuire loro, ed alle norme pratiche che vi s'ispirano, un valore piuttosto che un altro: vige, insomma, ancora la categoria di un ordine morale-religioso; non così quando la stessa nozione primaria di male e di bene viene ignorata, e gli atti umani sono indagati e riferiti prescindendo da un ordine morale-religioso, senza neanche discuterli, come se si trattasse di fenomeni atmosferici o di fatti biologici. Ora questo è avvenuto nella quasi totalità dei film. Così, per esempio, l'alternativa del suicidio in *Ni liv* è data come ovvia; il don Giovanni di *Sissi*, che ad ogni tappa della sua imperiale signora totalizza una conquista femminile, è solo un tipo simpatico; la furba ingenua di *Eau vive*, se non si « concede » è solo perché non ne ha fantasia; i due giovani di *Vasvirag* convivono non sposati con la stessa naturalezza con cui l'artista di *Yakiguni* scarica le sue paturne con le *geishe*; l'assistente sociale di *Nara livet* afferma che « trent'anni fa essere ragazza-madre era un disonore, oggi non più », come se dicesse: « tre secoli fa lavorare da meccanico era un disonore... ».

Non che qua e là non affiorino presupposti, diciamo così, normalizzanti, ma si tratta di norme erranee. Così: nel residuo di propaganda palese rimasta in *Letiat giuravli*, il bene e il male si giudicano dal convenire o meno delle cose, degli uomini e degli avvenimenti col trionfo del marxismo; parricidio, infanticidio ed incesto in *Desire under the elms* trovano attenuanti, se non proprio giustificazioni, nell'amore e nella ricchezza agognata; l'infantilismo dei personaggi americani di *The long hot summer*, irretiti e ritorti nei complessi, tende a sciogliersi in « espressioni di potenza », magari incendiando fattorie e tentando un parricidio, prova inequivocabile questa, sia per la parte attiva sia per il candidato defunto, di raggiunta e compensanda maturità... Il più alto valore morale di *Djungelsaga* è ipotizzato in una felice società naturalistico panteistica, e il motivo insieme lirico e morale di *Nara livet*, dove pure agiscono tre madri umane e non tre piante, è la vittoria della vita sulla morte, non come valore umano-divino, bensì « metafisico », secondo la apparentemente elogiativa, in realtà mortificante terminologia di un noto critico cattolico d'oltralpe...

C'è stata, certamente, qualche eccezione: per esempio, *To telefteo psemma* presenta temi di giustizia e di comprensione umana, inseriti in un finale religioso non del tutto decorativo; in *Orders to kill*, lo svegliarsi di una coscienza umana avanti alla imperata uccisione di un innocente è condotto con notazioni e precisioni etiche cui quasi nulla manca per essere nella piena verità: inoltre, l'assenza di Dio dalla vita umana vi è rivelata come un vuoto, almeno sentimentalmente, incolmabile, mentre il danno, sia pure solo materialmente perpetrato, viene fatto seguire da una riparazione per quanto possibile adeguata; nell'*Uomo di paglia* poi vengono esaltati i valori etici della famiglia e condannato chi dovrebbe tutelarli ed invece, con la sua colpevole

irresponsabilità, li distrugge¹²; infine, in *The Brothers Karamazov* viene trattato drammaticamente il problema morale e la sua necessaria dipendenza dal problema dell'esistenza di Dio, per quanto ciò venga fatto marginalmente e, più che altro, come residuo della forza originaria del romanzo. Ma si tratta di eccezioni, scarse e lacunose¹³.

Nel tutto insieme, il mondo, quale ci è apparso a Cannes durante diciassette giorni di proiezioni, è stato quello di uomini che nascono, vivono e muoiono come se Dio, e il suo Cristo e la sua Chiesa non esistessero; e siccome il cinema, mentre rispecchia il mondo che lo esprime, ne è poi il formidabile foggiatore, possiamo concludere, addolorati, che quest'anno il cinema, nel suo insieme, a Cannes non ha « contribuito al progresso spirituale e allo sviluppo dei valori umani ». Siffatto ci pare sia stato anche il giudizio della Giuria dell'*Office Catholique International du Cinéma*, che ha terminato i suoi lavori con questo tanto laconico quanto significativo verdetto: « Benché dei film, come *L'Uomo di paglia*, di Pietro Germi, e *Orders to kill*, di Anthony Asquith, abbiano attirato particolarmente la sua attenzione per la maniera felice con cui vi sono trattati i valori della famiglia e della vita umana, la Giuria dell'O.C.I.C., riunita al XI° Festival di Cannes, è dispiacente di non poter assegnare il suo Premio per mancanza di un film che risponda sufficientemente alle esigenze di ispirazione e di qualità richieste dal suo Regolamento »¹⁴.

Quindi, lasciando Cannes, il nostro rammarico, perché assenti ne siano stati tanto i poeti quanto i santi; quindi l'augurio e la preghiera che ci fioriscono nel cuore: che il linguaggio del cinema, fatto di luce, torni a servire uomini dall'alta fantasia e dal canto sincero, i quali, vivendo essi nella luce di Cristo, se ne facciano, tramite film ideali, generosi irraggiatori.

ENRICO BARAGLI S. I.

¹² E. BARAGLI, *La morale dell'uomo di paglia*, in *Lecture* 1958, n. 5, pp. 372-375.

¹³ Uno studio particolare meriterebbe il comportamento di certa stampa e di certi giornalisti, ai quali Cannes è l'occasione per manifestare che razza di valori umani tutelino essi e le ideologie da loro servite. Per la stampa straniera ci limitiamo a citare le maleodoranti colonne fornite quotidianamente da *Le film français-Cinéma*, uno dei due bollettini ufficiali del festival; per quella italiana — se tale si può dire la stampa marxista — citiamo solo un esempio di catechesi impartita da G. Buontempi (*Paese* 3-5-58) a proposito delle avventure « matrimoniali » della signorina Scicolone: « (essa) è tuttora perseguitata da una troupe di moralisti capeggiati dalla sorella del "microfono di Dio", padre Lombardi, a causa di una banalissima questione nuziale che alcuni autorevoli avvocati stranieri cercano di appianare cosmopoliticamente ».

¹⁴ La Giuria è risultata composta dei due consiglieri ecclesiastici P. Lepoutre (Francia) e P. Poitevin (Canada) e dei membri: Emele Richard, presidente (Austria), Enrico Baragli (Italia), André Bazin (Francia), Lucien Maas (Lussemburgo), Wiltrud Meinzinger (Germania), Orencio Frison Ortega (Spagna).

RIVISTA DELLA STAMPA

IL PRIMO COMMENTO DELL'ENCICLICA SULLA MUSICA SACRA

La *Musicae Sacrae Disciplina*, prima enciclica su questa materia diretta a tutto l'episcopato cattolico, non poteva passare inosservata all'Associazione Italiana S. Cecilia, che ha appunto lo scopo di attuare le direttive pontificie sulla musica sacra. Di qui la sua iniziativa assai encomiabile, volta ad offrire, in un giusto volume, il testo e la traduzione italiana dell'insigne documento, illustrato da articoli di vari autori italiani e stranieri, i quali, seguendone la traccia, considerano la musica sacra sia nei suoi aspetti generali (storia, valore di arte e artista), sia in quelli particolari (problemi organizzativi), concludendo con una sintesi, seguita da echi e commenti della stampa italiana ed estera e dall'indice analitico¹. In questa rapida rivista ci limiteremo a porre in rilievo alcuni punti, che ci paiono particolarmente importanti per gli studiosi.

* * *

L'etnologia e la musicologia ci affermano che ogni religione pagana si serve, sebbene in modo diverso, della musica, a cui si attribuisce un potere magico sugli dèi e sui demoni; per questo gli esecutori ufficiali sono spesso sacerdoti². Anche la Chiesa di Cristo coltivò la musica, ma senza riconoscerle alcuna virtù magica sulla divinità. La prima musica cristiana fu soltanto vocale, rifiutando gli strumenti, l'uso dei quali, come c'informa Clemente Alessandrino³, presentava certi peri-

¹ *L'enciclica "Musicae Sacrae Disciplina" di Sua Santità Pio XII*. Testo e commento a cura dell'Associazione Italiana S. Cecilia. Roma, A.I.S.C., 1957, in-8°, pp. XLVIII-546. L. 2.300.

² Cfr J. SMITS VAN WAESBERGHE, *La musica sacra presso i popoli pagani*, *op. cit.*, p. 119.

³ « Quando ci si occupa molto di flauti, strumenti a corda, ridde, danze, nacchere egiziane e di simili sconvenienti leggerezze, allora sorge ben presto una forte immoralità e cattiveria; si fa chiasso con il cimbalo e il timpano, si fa strepito con gli strumenti dell'idolatria; noi dobbiamo lasciare le siringhe di Pan ai pastori, i flauti agli uomini superstiziosi, che corrono a servire gli dèi, e dobbiamo bandire questi strumenti dai nostri sobri pranzi » (CLEMENS ALEX., *Paedagogus*, 2, 4, *op. cit.*, p. 133).