

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **29**

NUOVA SERIE - 30 DICEMBRE 1949

BUIO IN SALA



Come reagiscono e quali espressioni assumono gli spettatori delle terze visioni di fronte ad un film-tipo americano? Il cortometraggio « Buio in sala », di cui riportiamo alcune inquadrature, svolge appunto questo tema. La regia di « Buio in sala » è di Dino Risi, il quale si rivelò con il cortometraggio « Barboni » (1946).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 29

Anno II - 30
Dicembre 1949

Questo fascicolo contiene:

<i>Buio in sala</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	344
B.	
<i>Crisi altrui e fatti nostri</i>	347
ANTONIO PETRUCCI	
<i>Venezia 1950</i>	348
GLAUCO VIAZZI	
<i>I film non piovono dal cielo</i>	349
FERDINANDO ROCCO	
<i>Appunti sul Duvivier "americano"</i> (Premio "Cinema" / Pasinetti 1949)	351
O. D. F.	
<i>Rider's indigest.</i>	352
PAGINONE	
<i>Film messicani</i>	354
R. M. DE ANGELIS	
<i>Rossellini romanziere.</i>	356
FORSYTH HARDY	
<i>L'ambizione non si addice al cinema britannico</i>	357
JORGE PELAYO	
<i>"Ribatejo"</i>	359
LUIGI MALERBA	
Retrospective: <i>Emile Reynaud e le pantomime luminose</i>	360
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	362
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i>	364
DOMENICO MECCOLI	
<i>Film e realtà</i>	364
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	366
SANDRO BOLCHI	
<i>I doppiatori hanno fretta</i>	Terza di copertina
MARIO VERDONE	
<i>Biblioteca</i>	Terza di copertina

Questo numero contiene inoltre gli indici del secondo volume *Cinema nuova serie* (fasc. 18-29; 15 luglio / 30 dicembre 1949).

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Dorothy McGuire, una delle più espressive attrici d'America.



Jane Russell, avviata al cinema dall'aviatore e regista americano H. Hughes, come appare in « The Paleface » (« Viso pallido ») di N. Z. McLeod.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: *Gorghi nel fiume* (Major Film), regista Luigi Capuano, interpreti Constance Dowling, Andrea Checchi, Bianca Doria, Mirko Ellis, Aldo Silvani, Tino Buazzelli; *Vaticano* (Phoenix Films), lungometraggio documentario in technicolor, regista Guido Manera in collaborazione con Hans Nietter; *Buffalo Bill a Roma* (Sila Film), regista Giuseppe Accatino, interpreti Elli Star, Ugo Sasso, Aldo Vasco, Silvio Bagolini, Olga Vittoria Gentilli, Victor White, Frank Bills; *La forza del destino* (Produzione Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Nelly Corradi, Gino Siminberghi, Tito Gobbi; *Lo Sparviero* (G. e D. Musso), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Enzo Fiermonte, Silvana Pampanini, Folco Lulli, Saro Urzi, Ione Morino, con Vittorio Gassmann; *Santo disonore* (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Antonio Vilar, Elli Parvo, Otello Toso, Bella Starace Sainati, Giovanna Scotti, Checco Durante; *Totò le Mokó* (Forum Film), regista Carlo L. Bragaglia, interpreti Totò, Gianna Maria Canale, Carla Calò, Carlo Ninchi, Franca Marzi.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *Vogliamo bene!* (S. C. P.), regista P. W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Patrizia Mangano, Alfred De Leo, Paolo Stoppa, Giuseppe Spadaro, Leda Gloria, Arturo Bragaglia; *Nerone e Messalina* (Tiber Film), regista Primo Zeglio, interpreti Gino Cervi, Paola Barbara, Carlo Giustini, Yvonne Sanson, Renzo Ricci; *Il villaggio dei vagabondi* (Filmolimpia), regista Mario Landi, interpreti Carlo Ninchi, Vera Bergman, Luciano Taioli, Antonella Lual-

di; *Gioventù sul mare* (Cines-Albatros Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Milly Vitale, Marcello Mastroianni, Jacques Sernas, Doris Dowling, Gualtiero Tumiati, Charles Vanel, Aldo Fiorelli, Nicola Morabito; *Due mogli sono troppe* (Cines-Vic Film), regista Mario Camerini, interpreti Lea Padovani, Ada Donadini, Sally Ann Howes, Griffith Jones, Kieron Moore; *Il ladro di Venezia* (Scalera), regista John Brahm, interpreti Maria Montez, Antonio Centa; *La rivale dell'imperatrice* (Scalera), regista Sidney Salkow, interpreti Valentina Cortese, Richard Greene; *Ombre a Villa Rossa* (Excelsior Film), regista Carlo Campogalliani, interpreti Paola Barbara, Stephen Barklay, Jole Fierro, Ave Ninchi, Nico Pepe, Francesca Serni; *Napoli milionaria* (De Laurentiis), regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Carlo Ninchi, Delia Scala, Leda Gloria, Dante Maggio, Piero Carloni, Gianni Glori, Laura Gore, Mario Soldati e Totò; *Ecco i nostri*, regista Mario Ferretti, interpreti Yvonne Sanson, Carlo Campanini, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Dante Maggio; *Botta e risposta* (De Laurentiis), regista Mario Soldati, interpreti attori del cinema, del teatro, della rivista e della radio.

Vittorio De Sica...

...ha scelto gli attori di *I poveri disturbano* (nuovo titolo di Totò il buono); vedremo nel film *Emma Gramatica*, tornata dal Sud America, un giovane attore del Teatro dell'Università, un'allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, Virgilio Riento e Paolo Stoppa. *Latuada* ha portato a termine, con Antonioni, Fellini e Pinelli, la sceneggiatura de *Lo sceicco bianco*, mentre prepara un nuovo soggetto ambientato nel teatro di varietà e che sarà interpretato da Carla Del Poggio, Peppino De Filippo, Giulietta Masina, John Kitzmiller e Folco Lulli. Aldo Vergano, tornato già da tempo dalla Polonia, dirigerà *Montelepre*, il più tormentato soggetto dell'annata. Mario Chiari sarà il regista di *Orsa Maggiore*, produzione italo-americana, soggetto e sceneggiatura di Golfiero Colonna e Giorgio Moser, interpreti — a quanto si dice — Brian Aherne, Frank Latimore e Lynn Bari. Il sindaco di Milano, Antonio Greppi, sarà (a quanto comunica l'ARI) il consulente storico di *L'assedio di Milano*, soggetto di Asvero Gravelli. Il produttore Ponti della Lux ha acquistato i diritti di riduzione cinematografica del romanzo di Vitaliano Brancati *Il bell'Antonio* e ha scritturato Gina Lollobrigida per la parte della protagonista femminile. *Andrea Checchi* debutterà come regista dirigendo *La prima notte*, storia di due sposini in viaggio di nozze. Ed ecco, per finire, l'elenco dei titoli denunciati all'ANICA nei mesi di ottobre e novembre: *CIF*: *Il cavaliere dello Spirito Santo* (Vita di Cola di Rienzo); *L'uomo che superò la vita* (Vita di C. Forlanini); *Vile*, tu uccidi un uomo morto (Francesco Ferrucci); *Arrivederci a Trieste*, il poeta e la bella romana; *Produzione Rovere*: *Il medico delle pazze*; *Produzione ATA*: *Anita Garibaldi*; *Mediterranea Film*: *Interpol*; *Sud Film*: *Il barcaiolo di Amalfi*; *GESI*: *Leggenda napoletana*; *Domore Film*: *Pio X*; *Produzione Film*



Sopra: attrici straniere che lavorano in Italia: Constance Dowling. Sotto: Van Johnson, Denise Darcel e Marshall Thompson in « *Battle-ground* » (tr. lett.: « *Campo di battaglia* ») diretto da William Wellman.



Internazionali: Il cammelliere fantasma.

281 nuove domande...

...di apertura di sale cinematografiche che sono state esaminate dalla apposita Commissione Ministeriale la quale ne ha accettate 169, ne ha bocciate 52, rinviando le rimanenti 60 ad un ulteriore esame.

Luise Rainer...

...si trova in Italia dove prenderà parte ad un film attualmente in preparazione. Questo film segnerà il suo ritorno allo schermo dopo cinque anni di assenza. Infatti, l'ultimo suo film, *Hostages*, è del 1944.

Terminata...

...la realizzazione di *Domani è troppo tardi*, Léonide Moguy sta preparando un film contro il suicidio.

FRANCIA

Il premio...

...Louis Delluc, assegnato da una giuria di critici cinematografici, è toccato a Jacques Becker per *Rendez-vous de juillet*.

Claude Autant-Lara...

...ha iniziato un film sugli obbiettivi di coscienza, traendo lo spunto dall'attività del « cittadino del mondo » Garry Davis. Interprete principale Gérard Philipe.

Cocteau ha illustrato...

...il tema di Orfeo, il film che sta attualmente realizzando con Jean Marais e Maria Casarès. « Il mio Orfeo », egli ha detto, « non ha niente in comune col dramma di Orfeo. Io ho semplicemente ripreso il tema orfico. Il problema è quello della compenetrazione di due universi: l'universo visibile e l'universo invisibile. Se l'Invisibile si rende visibile ne derivano degli inconvenienti poiché si umanizza troppo. Altro pericolo è che il Visibile cerchi di penetrare l'Invisibile. Ed ecco il mito che ho fatto mio: Orfeo cerca la sua donna, ma egli è innamorato tanto della Morte quanto dell'Amore. E la Morte è innamorata di lui. Cosicché essa fa ciò che non ha il diritto di fare: oltrepassa i suoi diritti sostituendolo nella vita per cui riceve una punizione che gli uomini non conoscono. D'altro canto una donna innamorata è spesso la morte di un uomo ».

U. R. S. S.

Il Ministro del Cinema...

...M. T. Bolshakov, il vice Ministro M. Shithine e i Ministri delle diverse repubbliche dell'Unione Sovietica hanno esaminato il bilancio cinematografico del 1949 ed elaborato il programma del 1950. Bolshakov ha insistito sul fatto che compito principale del cinema sovietico è di produrre opere di alta qualità artistica ed ideologica e che particolare cura deve essere rivolta alla preparazione dei soggetti. Nel 1949 sono stati realizzati: 10 film a soggetto, 21 lungometraggi documentari, 38 film di vulgarizzazione scientifica, 130 film scolastici, 1.100 giornali d'attualità, 40 disegni animati. Inoltre sono stati doppiati nelle lingue nazionali 130 film. Nel programma per il 1950 figurano alcuni film sulla vita dei sovietici, fra cui *Lontano da Mosca*, *Il cavaliere dalla stella d'oro*, *Le luci di Baku*, *L'onore sportivo*; film sulla pace: *In un certo paese*, *Missione segreta*, *Il 5° col-*



Sopra e sotto: due immagini tratte da una sequenza del film « Donne senza nome », che il regista ungherese Géza Radványi sta girando in Italia.

po: film biografici: Tarass Chevtchenko, Glyinka, Bielinski, Musorgski; 40 film a soggetto; 2 grandi film di vulgarizzazione scientifica e numerosi documentari; il doppiaggio nelle lingue nazionali di 146 film. Inoltre saranno costruiti nuovi stabilimenti nell'Azerbeggian, nell'Estonia, nella Lettonia e nella Lituania, e nuovi laboratori per film a colori; la diffusione sarà aumentata del 22%; 23 stabilimenti per documentari e film di vulgarizzazione scientifica accresceranno la loro produzione in quantità e qualità. E' da rilevare che il 1949 segna il trentesimo annuale del cinema sovietico; e a Parigi, L'Ecran Français, celebrando tale annuale, pubblica un rapporto di Pudovkin da cui stralciamo un brano che si riferisce alla produzione russa del dopoguerra. « Il periodo del dopoguerra », scrive Pudovkin, « può essere considerato come l'ultimo periodo dello sviluppo dell'arte cinematografica sovietica. Dopo la vittoria sulla Germania fascista, nuovi e urgenti compiti si sono posti davanti al popolo sovietico. Bisognava rimettersi al lavoro pacifico, al ristabilimento dell'economia selvaggiamente distrutta dai fascisti, all'esecuzione del nuovo piano quinquennale staliniano. Da noi, lo spettatore si è considerevolmente sviluppato sotto il potere sovietico, specialmente durante la guerra. Le sue esigenze riguardo alle opere d'arte sono molto cresciute. I semplici cittadini sovietici hanno imparato a cercare la verità nella rappresentazione dell'artista. E non perdonano più la menzogna o la negligenza derivanti dalla insufficiente conoscenza della vita passata o presente del popolo. Numerosi artisti, senza rendersene conto, non sono stati all'altezza delle nuove esigenze, più elevate, manifestate dal popolo. L'artista deve sempre istruirsi, non per riposarsi sulle conoscenze accumulate una volta per tutte e continuare a viverne come il borghese vive della sua rendita, ma per





Un'inquadratura tratta da « Guerra o pace? »: questo film, appena terminato, porta la firma di Luigi Zampa.

non trovarsi in ritardo sulla vita in perpetuo sviluppo, per non essere inutile al suo popolo. Nonostante l'immensa scuola di dovere sociale che è stata la guerra, certi registi hanno dimenticato le sue lezioni e trattano con superficialità e leggerezza i gravi problemi attuali. Il regista Lukov ha realizzato un film, La grande vita, in cui vorrebbe dipingere il lavoro eroico dei minatori del Don che ricostruirono le loro miniere distrutte dalla guerra. Il regista e lo sceneggiatore non hanno voluto approfondire la realtà. Hanno immaginato difficoltà « sensazionali ». E gli stessi minatori hanno categoricamente protestato contro una tale deformazione della realtà. Partendo dagli stessi principi, altri film furono sottoposti ad un'aspra critica: L'Amiraglio Nakhimov, di Pudovkin; il secondo episodio d'Ivan il Terribile, di Eisenstein; Gli uomini semplici, di Kozintsev e Trauberg. In tutti questi casi, la maniera superficiale e disinvolta con la quale gli autori han trattato i documenti hanno portato a un identico risultato: alla deformazione della verità storica o attuale... Il realismo socialista si sbarazza a poco a poco di tutto ciò che è artificiale e s'innalza ad un nuovo livello. Molti dei film mancanti sono stati corretti, tra cui L'Amiraglio Nakhimov che ha ricevuto, nella sua versione definitiva, il Premio Stalin. I migliori dei nostri registi hanno creato splendide opere: La leggenda della terra siberiana, L'educazione dei sentimenti di Donskoi, La giovane guardia, di Gherasimov; Storia di un vero uomo, di Stolper, Tribunale d'onore di Romm. Tutti questi film sono impregnati della chiara comprensione della via creatrice del popolo sovietico che lo conduce al comunismo. Nel periodo del dopoguerra è apparso e ha cominciato a svilupparsi un nuovo genere chiamato artistico-documentario. Esso deriva dai film documentari del tempo di guerra. Scopo di questo genere è di dare allo spettatore una visione più esatta di alcuni avveni-

menti importanti i cui testimoni sono vivi e possono darne una descrizione particolareggiata ».

MESSICO

Dolores del Rio...

...è in grande ripresa. Le Case, non escluse quelle americane, se la contendono. Attualmente è in trattative per un rifacimento del famoso film della Sagan Ragazze in uniforme.

GERMANIA

Dal 1945...

...la Germania ha prodotto circa cento film. Intanto anche Amburgo costruisce nuovi stabilimenti con una spesa preventivata in 2 milioni di dollari.

CITTA' DEL VATICANO Il Papa...

...ha ricevuto il regista francese Maurice Cloche e, secondo quanto riferisce l'Agenzia Mundus, si è trattato con lui discutendo sulle responsabilità di coloro che dirigono il cinema moderno, soprattutto di fronte

alla gioventù che è molto influenzabile. Cloche ha esposto al Pontefice i suoi progetti che includono un film sui primi martiri del Canada e un film sulla vita di Cristo, dal titolo In illo tempore.

GRAN BRETAGNA

Nei primi dieci mesi...

...del 1949 si è avuta una contrazione del 7,25% nella tassa sugli spettacoli, il che dimostra una diminuita affluenza di pubblico nei cinema inglesi.

Tre commissioni...

...stanno studiando la situazione dell'industria cinematografica inglese. Il Governo deciderà quando avrà esaminato i loro rapporti; ma fin da ora sembra improbabile la tanto richiesta riduzione di tasse. Più probabile è invece un aumento delle sovvenzioni.

ARGENTINA

Lo Stato estende...

...sempre più il suo controllo sulla produzione cinematografica nazionale.



Kieron Moore nel film « Due mogli sono troppe »: regia di M. Camerini.

Informa l'ITA che perfino le date di programmazione e le percentuali di noleggio possono essere stabilite dalle autorità competenti. Inoltre, il 10% della produzione dovrà essere indirizzato all'affermazione dei valori nazionali; il 50% dovrà essere realizzato su soggetti di autori argentini. Si ritiene inoltre che la quota di programmazione obbligatoria, attualmente del 40%, sarà prossimamente aumentata. Tra i film stranieri recentemente bocciati dalla censura figurano il francese Dédé d'Anvers perché troppo realistico e di sfavorevoli effetti morali, l'americano The Iron Curtain ("Il sipario di ferro") perché essenzialmente politico, e l'italiano Lo sconosciuto di San Marino.

Pierre Chenal...

...dirigerà per l'Argentina Sono Film, in collaborazione con capitali americani, la commedia Native Son di Richard Wright. Ne saranno interpreti lo stesso Wright, l'attrice negra Gloria Madison, Zully Moreno ed Eva Angelica Castelli.

STATI UNITI

La censura della Georgia...

ha vietato la proiezione del film Lost Boundaries che tratta del problema dei negri negli Stati Uniti. L'Unione Americana per le Libertà Civili ha promosso ricorso sostenendo che la proibizione è contraria ai principi della Costituzione.

Le speranze di una forte ripresa...

...autunnale sono quasi generalmente fallite: il pubblico continua a mostrarsi apatico e produttori, noleggiatori ed esercenti si lambiccano il cervello per cercar di scoprire la chiave del fenomeno. Secondo alcuni, l'alta percentuale di film mediocri allontana il pubblico anche dai buoni film; secondo altri si tratta di una crisi economica contingente e transitoria; secondo altri ancora si è troppo abusato, negli ultimi tempi, delle riesumazioni di vecchi film. Il capo di un circuito indipendente di New York si è invece dichiarato convinto che la causa di tutto è l'eccesso di pubblicità autoelogiativa.

Secondo gli eredi...

...di Mark Twain, la Columbia, realizzando nel film The Best Man Wins il racconto di Twain The jumping frog of Calaveres County avrebbe tradito l'umorismo dello scrittore pregiudicando così l'eventuale sfruttamento cinematografico di altre sue opere. Pertanto essi hanno chiesto 300 mila dollari di danni.

Presso le grandi Case...

...si va sviluppando la tendenza a ridurre la produzione diretta intergrandola con la produzione associata degli indipendenti.

Dopo che da Londra...

...Lady Astor ha proclamato che il mondo è « minacciato nel suo equilibrio mentale da Hollywood » e che « non si sente più parlare che di quelle miserabili « glamour-girls », da Hollywood le « glamour-girls » sono partite al contrattacco e Virginia Mayo ha dichiarato indispettita che Lady Astor, anch'essa molti anni fa ragazza fatale, « è forse addolorata perché le miserabili "glamour-girls" attirano più di lei l'attenzione della gente ».

NUOVA SERIE

30 DICEMBRE

1949

CINEMA

29

CRISI ALTRUI E FATTI NOSTRI

SI FA GRAN PARLARE della crisi che ha colpito il cinema inglese, e ognuno la interpreta come meglio crede; ma quasi tutti sono concordi nel ritenere che il ruzzolone di Rank sia dovuto al gravame delle tasse e alla politica monopolistica instaurata dalla Gran Bretagna in campo cinematografico.

A noi manca una competenza specifica, quindi non possiamo giudicare se le tasse inglesi pesino insopportabilmente, o se una cinematografia difesa con decreti-legge sia condannata alla morte per consunzione. Ci sembra ovvio però che alla base della crisi britannica vi sia l'ingente quantità di brutti film realizzati dagli inglesi. Il novanta per cento della loro produzione è d'un livello artisticamente assai basso; che ha come comun denominatore la noia, elemento detestato dal pubblico, anche quando si tratti d'un pubblico come quello britannico che austeramente si diverte, e che messo a contatto con una battuta umoristica ne estrae motivi di godimento intellettuale per alcuni anni.

Quando si sfornano cento film in dodici mesi, bisogna che almeno dieci di essi siano ottimi, almeno venti buoni, e almeno trenta navighino in una pulita mediocrità; gl'incassi di questi film compenseranno le perdite dovute agli altri lavori sbagliati o brutti, e l'insieme dell'industria potrà mantenersi su basi sane. Gl'inglesi invece fecero all'incirca novanta film brutti, due ottimi, tre buoni e cinque medi; con una simile proporzione è inutile parlar di tasse o di politica cinematografica. Può darsi che i britannici, avendo sbagliato ogni loro politica del dopoguerra, abbiano sbagliato anche quella cinematografica, ma questo ha soltanto un'importanza secondaria di fronte alla marea di noiosi spettacoli che il gigante del marchio di Rank prendeva a martellate prima ancora della proiezione.

Nessuna cinematografia può salvarsi quando la maggior parte dei suoi prodotti è scadente, e questo venne dimostrato recentemente anche dalla crisi che ha atterrito Hollywood: perciò val la pena, dopo aver parlato di problemi stranieri, di riattribuire la Manica per occuparci dei fatti nostri.

Noi non abbiamo una politica governativa di protezionismo, e soltanto in questo ci differenziamo dagli inglesi, perché quanto a tasse ogni nostro film ne paga il doppio di quanto potrebbe sopportare. Ma ciò che maggiormente spaventa, è che noi stiamo seguendo di buon passo proprio la strada che ha mandato in malora Sir Arthur Rank: cioè sui nostri cento film di quest'anno (sono di più, ma non complichiamo le cifre) la stragrande maggioranza dà un brivido di paura al futuro spettatore che sia tanto incauto da leggerne titolo, trama e «cast». Abbiamo Madonne sole e in coppia, sedotte e abbandonate, isole d'ogni grandezza, e tutte provvedute di vulcano e doppi servizi; abbiamo l'opera omnia di Carolina Invernizio, eroi indigeni che diligentemente ripetono con goffa enfasi la storia di Zorro buonanima. Il successo di *In nome della legge* spinge produttori incauti e registi improvvisati verso la camorra, il banditismo e i morti ammazzati; i buoni incassi d'alcuni film comici hanno creato una Macariomania, Totomania, Tarantomania. L'anno santo ha ispirato pellicole intenzionalmente religiose, ma di fattura tanto pedestre da farle apparire irriverenti. Registi che sempre furono mediocri, ma che almeno prima raccontavano le loro sciocchezze con una certa pulizia, si buttano ora a sconciar pellicola in modo tale che si pensa al vandalismo. Questa è la situazione:

e dove abbiamo i cinquanta buoni film che possano controbilanciare il peso di tanta paccottiglia?

DALL'ISOLA d'Ischia, abbiamo ricevuto un singolare foglietto, indirizzato ai Sigg. Sindaci dell'Isola d'Ischia e per conoscenza ai quotidiani e periodici nazionali. Eccone il testo: « I sottoscritti, corrispondenti e collaboratori di quotidiani e periodici nazionali ed esteri, riscontrando nel film *Campane a martello*, regia di Luigi Zampa, produzione Lux, la denigrazione del buon nome dell'Isola d'Ischia, per avervi fatto svolgere fatti, qui assolutamente mai verificatisi, falsando in tal modo il buon costume e la sua storia, si rivolgono ai signori sindaci dei comuni dell'Isola d'Ischia perché prendano quei provvedimenti atti ad eliminare dalla programmazione nelle sale cinematografiche pubbliche il film *Campane a martello* così come attualmente viene presentato ». Seguono otto firme di valentuomini dai quali, trattandosi di « corrispondenti e collaboratori di quotidiani e periodici nazionali ed esteri » si desidererebbe una maggior coerenza sintattica. E si desidererebbe anche che questi signori si occupassero d'iniziativa più utili. Vi fu un tempo in cui, quando in un film italiano appariva il personaggio d'un ingegnere che sbagliando i calcoli provocava il crollo d'un ponte, il sindacato degli ingegneri protestava, affermando che gl'ingegneri italiani erano altrettanti alfieri di civiltà, e piuttosto di veder crollare un ponte l'avrebbero tenuto a posto con le loro spalle vigorosamente mediterrane. Una triste epoca, e se un soggetto doveva per necessità di trama far agire una figura losca, era costretto ad appiopparle una nazionalità balcanica, altrimenti guai.

Che ora ricomincino sciocchezze simili, non c'indigna, ma ci fa malinconia. Ischia ha un così dolce cielo, un così azzurro mare, e trova modo di farsi cattivo sangue per un film bonario, che non s'è mai sognato di « falsare il buon costume e la sua storia », che cerca semplicemente di raccontare un episodio piuttosto divertente, senza dimostrare animosità verso alcuno.

Cari amici d'Ischia, se la pensassero come voi, i cittadini di Chicago avrebbero dovuto dichiarar guerra ad Hollywood, che da vent'anni racconta storie di gangsters residenti a Chicago; e Roma avrebbe dovuto togliere il permesso di residenza a De Sica, il quale osò affermare che tale città ospitava, o aveva ospitato, un ladro di biciclette. Non scherziamo, questi sono concetti che, portati alle loro estreme conseguenze, possono divenire pericolosi: si comincia col difendere — in buona fede — Ischia, e si finisce col trasmettere ai giornali fonogrammi ministeriali vietanti la riproduzione di fotografie dell'albero di Natale, « perché celebranti un'usanza nordica ». Abbiamo sufficiente memoria per rammentare quei fonogrammi, amici d'Ischia, e sappiamo che non hanno fatto felice alcuno, tranne chi li compilava. Perciò lasciate che il film *Campane a martello* segua la sua strada, e augurategliela buona; porta in giro per il mondo il vostro cielo, il vostro mare e chissà quanta gente, dopo averlo veduto, penserà: « Alla prima occasione, voglio visitare questa magnifica isola ». Il cielo, il mare, le piante, il sole sono importanti assai più degli uomini: quei piccoli uomini che riescono a sentirsi offesi quando credono che qualcuno li possa giudicare meno che perfetti.

B.

VENEZIA 1950

CARO DIRETTORE,

vedo con molto piacere che nel fascicolo 27 di Cinema hai dedicato largo spazio alla mia precedente lettera ed alle relative risposte. Dico con piacere in quanto ciò dimostra il sempre vivo interesse del pubblico nei confronti della Mostra di Venezia. Non mi inoltrerò più nei dettagli relativi al passato perché mi sembra che la lettera da te già pubblicata sia sufficientemente chiara, ma ti prego di darmi ancora un po' di spazio per parlare dell'avvenire anche perché ciò implica, a mio parere, qualche riflessione sul passato.

Ho veduto sui giornali riportate indiscrezioni più o meno esatte circa il programma per il 1950. Ora è bene ricordare che la Mostra di Venezia è tuttora regolata dal R.D.L. 24 luglio 1938 n. 1517, il quale prevede per l'attuazione dei compiti una Sottocommissione esecutiva presieduta dal Direttore generale della cinematografia (oggi Direttore generale allo spettacolo). Detta Sottocommissione si è già riunita a Venezia il 2 settembre, cioè subito dopo la chiusura della X Mostra, e due volte a Roma nelle scorse settimane. Abbiamo presentato un programma e le bozze del regolamento, tenendo precisamente conto delle esperienze della X Mostra nonché delle osservazioni e suggerimenti datici amichevolmente a voce o per iscritto da giornalisti ed esperti, ritenendo essenzialmente che la Mostra di Venezia, nata nel 1932, ha il dovere di un assoluto primato, sotto tutti gli aspetti, nei confronti dei diversi Festival istituiti negli ultimissimi anni. La Sottocommissione, condividendo naturalmente tale punto di vista, ha approvato i criteri fondamentali:

a) di evitare che le Sezioni speciali ed il Festival del Film per ragazzi, coincidendo con il periodo della Mostra d'arte, rimangano in sottordine;

b) di ridurre il numero dei film da presentare alla Mostra d'arte per avere la possibilità di una più accurata selezione;

c) di istituire, a fianco ma nettamente distinta dalla Mostra d'arte, una Mostra mercato.

A questo scopo la Sottocommissione ha approvato il seguente calendario:

8-10 agosto - Mostra del film scientifico e del documentario d'arte (titolo che si è voluto dare alle Sezioni speciali e non per una sola ragione di forma);

8-18 agosto - II Festival internazionale del film per ragazzi;

20 agosto-10 settembre - Mostra internazionale d'arte cinematografica;

20 agosto-10 settembre - Mostre personali retrospettive;

20 agosto-15 settembre - Mostra internazionale mercato del film;

6-10 settembre - II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film;

15 agosto-10 settembre - I Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico.

Questo il programma al quale bisogna aggiungere che, su iniziativa e sotto il patrocinio della Mostra stessa, durante lo svolgimento delle manifestazioni, si terranno a Venezia: un Congresso internazionale degli scrittori (autori di soggetti e sceneggia-

tori); un congresso internazionale dei produttori (organizzato dall'A.N.I.C.A.); un Congresso internazionale dei noleggiatori ed esercenti (organizzato dall'A.G.I.S.).

La realizzazione di tale programma è subordinata, almeno per quanto riguarda la Mostra mercato, alla possibilità di costruire in tempo le salette di proiezione indispensabili e ad attrezzare in genere, anche per quanto riguarda sale di riunioni e locali per mostre, l'attuale Palazzo del Cinema.

La Commissione consultiva per il cinema presso la Presidenza del Consiglio dovrà perciò decidere in merito agli stanziamenti straordinari occorrenti sulla base delle possibilità dell'esercizio in corso e senza dubbio il complesso dei lavori necessari dovrà essere realizzato in più anni. Speriamo tuttavia che un primo lotto di lavori sia condotto a termine in tempo utile perché il programma del 1950 non debba venire ridotto.

Per quanto riguarda il regolamento della Mostra, già approvato dalla Sottocommissione, sono da tener presenti le seguenti innovazioni:

« art. 3 - Ciascuna Nazione invitata alla Mostra è libera nella scelta delle opere cinematografiche da presentare.

La Direzione della Mostra si riserva tuttavia la facoltà di richiedere la presentazione di determinate opere che offrano particolare interesse artistico, storico, culturale o tecnico

Alla Direzione della Mostra è anche riservata la facoltà di escludere dalla presentazione quei film che a suo giudizio insindacabile non raggiungano un sufficiente livello tecnico o artistico oppure quando possano ledere il sentimento nazionale di un altro Paese, sentito il parere di una Commissione di tre esperti scelti dalla S. Commissione della Mostra ».

« art. 4 - Il numero dei film a lungo metraggio a soggetto che ciascuna Nazione potrà presentare sarà fissata d'accordo tra gli organi competenti della Nazione invitata e la Direzione della Mostra, ma in nessun caso potrà essere superiore a 6.

Ciascuna Nazione potrà presentare documentari di lungo o di corto metraggio, nonché film a disegni animati o a pupazzi, salva la facoltà della Direzione della Mostra di presentarli insieme a film a soggetto oppure destinarli alla Mostra del film scientifico e d'arte ».

« art. 9 - Saranno assegnati i seguenti premi:

a) per il film a scenario di lungo metraggio:

Il Leone di San Marco, primo gran premio internazionale;

Tre premi internazionali a pari merito; Sei premi internazionali per l'interpretazione (attore, attrice), lo scenario (soggetto e sceneggiatura), la fotografia, la scenografia, la musica;

Un premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il migliore film italiano;

Un premio internazionale a disposizione della Giuria da assegnarsi per un'eventuale particolare motivazione non contemplata nelle precedenti;

b) per i documentari:

Un premio internazionale;

c) per i cortometraggi:

Un premio internazionale per il miglior film a pupazzi o a disegni animati; Due premi internazionali.

A tutti i film partecipanti verrà rilasciato un Diploma di partecipazione ».

« art. 11 - Il Presidente della Mostra nominerà il Presidente e i componenti della Giuria scelti fra personalità della cultura e della critica cinematografica. Il Direttore della Mostra o un suo delegato fungerà da Segretario alla Giuria ».

« art. 12 - I membri della Giuria e i rappresentanti della critica saranno tenuti a vedere i film negli spettacoli pubblici. I critici membri della Giuria dovranno astenersi dal pubblicare giudizi sui film presentati durante il periodo della Mostra ».

« art. 19 - Una copia dei film premiati verrà acquistata per essere destinata alla Cineteca dello Stato Italiano ».

Da questo si potrà vedere se l'esperienza dell'ultima Mostra e i suggerimenti avanzati sono stati accolti per quanto era possibile. Noi stiamo lavorando a seguito delle decisioni della Sottocommissione e sotto la guida dell'on. Ponti, Commissario della Biennale, per fare nel '50 un passo avanti. Quel che ci interessa e che domandiamo è la collaborazione cordiale di tutti e particolarmente dei produttori e dei critici. Dei produttori perché comincino sin da ora a pensare a Venezia senza lasciarsi distrarre dal miraggio di cogliere allori altroue e dei critici perché ci sostengano nel nostro sforzo.

Grazie, caro Direttore, dell'ospitalità e credimi cordialmente

tuo ANTONIO PETRUCCI

SIAMO sinceramente lieti che quest'anno si sia pensato per tempo all'organizzazione della prossima Mostra, e che le esperienze degli anni scorsi vengano messe a frutto. Per quanto riguarda il numero dei film concessi ad ogni Nazione partecipante, il nuovo progetto è un rientro nella logica. Ottima cosa è la netta separazione fra film d'arte, presentati nella Mostra vera e propria, e film commerciali, inquadrati nella Mostra-Mercato; basterà questo provvedimento a rialzare il tono artistico della manifestazione, e a conciliare interessi che sembravano inconciliabili. Però il nuovo provvedimento impegna la direzione a una scelta rigorosa; non vi potranno più essere scuse, non si potrà più parlare di « doveroso compromesso », dato che i film semplicemente spettacolari o semplicemente ricreativi avranno una sede propria.

Questo ci induce a ripetere che, più d'ogni innovazione, conta una scelta intelligente. Dieci ottimi film ci sono ogni anno, nel mondo, e tutto il problema della Mostra consiste nel procurarseli. Sappiamo, ad esempio, che gli americani non hanno le idee molto chiare circa Venezia, e sta a provarlo il fatto che vi mandano film inadatti, mentre poi, durante la stagione, ce ne presentano alcuni bellissimi. Prima d'ogni cosa, dunque, la Direzione della Mostra dovrà essere ben informata (e per conto suo) sulla recente produzione straniera; e dovrà essere suo compito specifico richiedere, magari in via confidenziale e ufficiosa, dati film. Questo è il nocciolo del problema. Per il resto, ci sembra che il nuovo programma sia supergiù quanto di meglio si potesse fare. E' superfluo dire che per conto nostro desideriamo vivamente di collaborare per quanto ci è possibile, affinché la manifestazione riacquisti quell'autorità che fu già sua prerogativa.

B.

I FILM NON PIOVONO DAL CIELO

Con questo articolo di Glauco Viazzi, chiudiamo la polemica su *In nome della legge*: polemica cui diede l'avvio una nota critica di Carlo Doglio (fascicolo n. 21) e alla quale parteciparono con vivo interesse i nostri lettori (fascic. n. 26). Cinema ha espresso più volte la sua opinione sul film di Pietro Germi

IL CINEMA realistico italiano ha costituito e costituisce un grande contributo allo sviluppo dell'arte cinematografica. Nato dalla Liberazione, come conseguenza specifica di una situazione storica (ma nel contempo, riallacciandosi in modo profondo e organico alle più autorevoli tradizioni realistiche del cinema italiano muto), era inevitabile che suscitasse l'avversione di quanti negavano sia la specificità della situazione storica che il valore delle tradizioni. Mai cinema fu osteggiato e ostacolato, quanto il cinema realistico italiano del dopoguerra. Il boicottaggio dei noleggiatori, dei distributori e dei proprietari di sale si manifestò in forme di estrema brutalità. Si diceva: il film italiano non piace al pubblico. Il pubblico al cinema si vuol divertire. Quindi non si faceva nessuna pubblicità, si proiettavano i film alla chetichella, dopo due giorni si toglievano dalla programmazione, e trionfalmente si pro-

clamava: « Vedete? il film italiano al pubblico non piace, il pubblico al cinema si vuol divertire. Ci occorrono film del genere Bob Hope-Bing Crosby-Dorothy Lamour ». L'unica eccezione sembra essere costituita dalla più seria casa di produzione italiana d'oggi, la LUX. E' l'unica casa che produca, di tanto in tanto, e coscientemente, alcuni film d'avanguardia. Ma non senza difficoltà. Vorremmo sottoporre all'opinione pubblica il seguente quesito: perché Lattuada non ha realizzato *Miss Italia*? (Per non parlare del suo progetto di film sulla ricostruzione ferroviaria, per realizzare il quale non chiedeva altro che di essere speso durante il periodo di lavorazione).

Se gli industriali italiani del cinema hanno fatto e fanno del loro meglio per soffocare il cinema realistico italiano (un giorno questa storia sarà scritta; e un capitolo interessante sarà quello che tratterà della realizzazione di film falsamente realistici, concretati per neutralizzare quelli davvero realistici), gran parte della stampa ha fatto del suo meglio per assecondarli. A un certo punto, una campagna senza precedenti si scatenò per denigrare

e distruggere il cinema italiano realistico. Diedero man forte anche alcuni giornalisti extra-cinematografici. Lo slogan principale di questa campagna era il seguente: « il film realistico è fatto per sciorinare dinanzi agli stranieri le nostre miserie, ben sapendo che gli stranieri si dilettono assai dell'immagine di un'Italia misera e lacerata. Il film realistico ci diffama all'estero ». Evidentemente, questo gruppo dimostrava una spiccata predilezione per gli struzzi. Nascondendo la testa sotto la sabbia, voleva che anche gli artisti facessero altrettanto, venissero meno al loro compito fondamentale, che è quello di dire la verità, e d'aiutare, con le loro opere, la verità. Analoga posizione presero alcuni parlamentari. Ma la realtà stessa s'incaricò di smentirli. Un deputato alla Camera sostenne che *In nome della legge* di Germi diffamava la Sicilia, che in Sicilia il banditismo era un'invenzione di giornalisti grandguignoleschi. Tornato a casa, quel deputato ebbe la non gradita sorpresa di vedersi prelevato dai banditi.

Il fallimento degli attacchi condotti contro il cinema realista italiano in questo senso, e da questa direzione, non poteva

Una inquadratura tratta da « *In nome della legge* »: il film di Pietro Germi che così vasto interesse ha suscitato fra i lettori di "Cinema". Nonostante i suoi difetti e le sue debolezze, quest'opera affronta con coraggio un soggetto di viva attualità e ambientato in un paese vero.



certo soddisfare il fronte dei nemici di questa nuova cinematografia. Ed ecco che la tattica muta, cambiano le armi e i metodi di attacco. L'articolo di Carlo Doglio (*Cinema*, n. 21, 30 agosto 1949) è un esempio che ha fatto rumore, ed è stato anche dibattuto su queste colonne. Il metodo che Doglio impiega, è il classico metodo dell'«aggiramento a sinistra», lo stesso (per intenderci) dell'avventura del P.O.U.M. a Barcellona. E' diverso dal metodo retrogrado e conservatore di cui sopra, solo nella fraseologia. All'atto pratico, identici sono gli scopi, identici i risultati prefissi. Identiche sono le conclusioni concrete, identiche vorrebbero essere gli effetti sul pubblico. La polemica estremista e anarchica, sostanzialmente estetizzante, cerca di liquidare il cinema realistico italiano, là dove la manovra non è riuscita ai conservatori. E per far questo, tenta il punto debole dello schieramento del cinema italiano d'avanguardia, aggredisce *In nome della legge*. La tattica usata è estremamente semplice. Una stroncatura violenta, totale, irrimediabile, astratta. Doglio non tien conto dell'anno in cui il film è stato realizzato, delle condizioni in cui versa il cinema italiano; non tien conto di quel che si può fare e di quello che non si può fare; non tien conto di come il film è nato, e di ciò ch'esso rappresenta nell'opera complessiva di Germi. Non tiene conto di nessun fattore reale. Doglio si accomoda in un cinema di montagna, si isola da tutto, e poi grida: «no!». Scriveva Engels nel suo *Vorarbeiten zum Anti-Dühring*: «Negare nella dialettica non significa dire semplicemente no, o presupporre come non data una cosa, un'idea. Ogni cosa, ogni rapporto, ogni idea ha il

suo proprio modo di essere negato. Nella dialettica, come in ogni altra scienza, ogni oggetto richiede di essere trattato secondo la sua natura particolare». Evidentemente Doglio non ha tenuto conto di questa elementare regola, indispensabile al ragionamento logico. La sua stroncatura di *In nome della legge* è — mutatis mutandis — affine a quegli allegri e sconsiderati massacri che il Papini giovane conduceva contro *Amleto* e contro *Faust*, contro tutto e contro tutti. Un metodo molto comodo: si dice tutto quel che si vuole, senza mai preoccuparsi della realtà e della verità. Quanto dev'essere divertente!

Doglio critica le insufficienze sociali e polemiche del film di Germi, ma non per aiutare Germi a far meglio per la prossima volta, non per completare quel che il film non dice, non per spiegare perché certe cose il film non le dice e non le poteva dire. Egli critica con un duplice preciso scopo: facendo leva sui lati negativi del film, demolire del tutto quelli positivi; avanzando delle richieste estremiste, assurde, che non stanno né in cielo né in terra, provocare l'immediata reazione di quei lettori intellettuali i quali credono che l'arte sia un etereo fantasma che nasce negli spazi siderali, senza alcun contatto con la vita, e che l'artista sia un pellegrino interplanetario che acchiappa qua e là nebulose artistiche, per caso o predestinazione, così come i bambini acchiappano farfalle nei prati (posto che questa romantica occupazione sia ancora di dominio dei bambini d'oggi, lettori assidui dell'*Uomo-razzo* e di *Tarzan invisibile e la pantera atomica*). Chiedendo — e con quale perentorietà! — al povero Germi ciò che Germi non poteva dare, Doglio è riuscito apparentemente a liqui-

dare ciò che Germi aveva effettivamente dato; è riuscito a far dire ad alcuni lettori che invece no, Germi non doveva dare nulla. E' assurdo criticare, in un film italiano d'oggi, la mancanza di una profonda critica sociale, di una reale e sostanziale polemica sulle condizioni di vita del popolo italiano. Se Germi avesse voluto fare sulla Sicilia un film che dicesse la verità, che magari si limitasse a far vedere come vivono effettivamente i braccianti e i contadini poveri siciliani, non avrebbe fatto film alcuno. Nessun produttore gli avrebbe dato i quattrini necessari. Se per caso o miracolo fosse riuscito a girare il film, nessuna sala normale l'avrebbe accettato. E allora? Allora bisogna convincersi che i film non piovono dal cielo; che essi non sono la libera materializzazione di un fantasma artistico il quale nasce, non si sa come e perché, nello spirito dell'artista; che i film nascono sulla terra, e che sulla terra vi sono situazioni precise di interessi di cui bisogna tener conto: che, insomma, *In nome della legge*, non è e non poteva essere « il film sulla Sicilia », ma assai più semplicemente « il film che a Germi era possibile fare sulla Sicilia ».

Il cinema è uno straordinario mezzo di conoscenza. Dieci minuti di film sono enormemente più efficaci di un articolo di giornale, di un brano di discorso. Onde sui giornali si può scrivere quel che si vuole, ma con i film certe cose non si possono dire. Per poterle dire, bisognerebbe che la produzione fosse indipendente, e che le sale fossero indipendenti. Fino a che non si farà questo, certe critiche saranno puramente e semplicemente assurde, non serviranno che a intorbidire le acque. Saranno irreali, pur avendo scopi pratici estremamente chiari e definiti. Quanto corrisponde a verità la notizia che a suo tempo circolò insistentemente, che cioè Germi, prima di cominciare il film, dovette sottoporre il soggetto ad alcuni autorevoli esponenti della mafia? In un libero contraddittorio concesso da Germi a Milano alla stampa e agli spettatori, un giovane siciliano, assai esperto e versato in materia, discutendo con Germi sui caratteri della mafia, fece notare al regista che in Sicilia decine e decine di sindacalisti erano stati assassinati dai mafiosi. Ironicamente Germi rispose: «Voleva che facessi quella fine anch'io?».

A noi pare evidente che Germi, col suo film, ha fatto quel che ha potuto, ha fatto quel che gli consentiva il livello della sua esperienza, quel che gli consentiva l'attuale situazione produttiva del cinema italiano. Il problema del suo film a noi pare questo: è riuscito Germi, malgrado queste condizionature, nonostante queste limitazioni, a fare un film realistico, vero e utile? Dobbiamo rispondere che sì, che nonostante difetti e debolezze, *In nome della legge* affronta coscientemente un problema reale, ambientato in un paese reale; che in esso, come in tutti i film del nostro tempo, vi sono elementi vecchi ed elementi nuovi, elementi profondi ed elementi superficiali, elementi realistici ed elementi non realistici, ma che gli elementi nuovi, profondi e realistici sono superiori, per qualità e intensità, a quelli vecchi, superficiali e non realistici. Che un film oggi dica: in Sicilia c'è la miseria, c'è la mafia, ci sono i baroni, è già molto. Esso si pone automaticamente nella tendenza realistica, spontaneamente si colloca tra i film d'avanguardia, rappresenta un contributo allo sviluppo dell'arte cinematografica italiana.

GLAUCO VIAZZI



Jone Salinas e Camillo Mastrocinque in « In nome della legge » di Pietro Germi. La Salinas interpreta, in quella pellicola, la parte della baronessa; una delle figure meno sincere del film.

APPUNTI SUL DUVIVIER "AMERICANO"

TALES OF MANHATTAN (« Destino » o « Destino su Manhattan », 1942) è un film significativo: vi troviamo caratteri che già sapevamo propri di Duvivier, i suoi pregi e i suoi difetti; e nel secondo episodio rinveniamo un frammento, perché dobbiamo chiamarlo così, che rivela un aspetto nuovo, finora ignorato, di questo interessante regista: sicché si può affermare che questa opera è un punto di ricapitolazione e, nello stesso tempo, palestra per un nuovo esercizio. Ma sembra che, conforme alla sua indole intellettualistica, Duvivier abbia preferito di non proseguire in simili tentativi e si sia trovato, durante e dopo la regia di alcuni film di compromesso in ogni senso, convinto a tal punto di una penuria di contenuti, da mettersi addirittura alla ricerca di un soggetto (ad esempio la sua idea di girare in Papuaia).

Nel suo insieme *Tales of Manhattan* è opera diseguale, e non solo nell'apparenza più immediata, cioè per il fatto di esser costruita a episodi, ma proprio da un punto di vista stilistico: in ciò si manifestano le qualità più evidenti di Duvivier, regista inquieto, incapace di un'opera di vasto respiro, spesso ricorrente a mezzi estrinseci ai quali è affidato l'ufficio di mantenere un tono di organicità, inattuabile perché non proveniente dall'intimo. Questi elementi extra artistici hanno qui la forma di frac: molto meno intellettualistico e più efficace, perché non obbligato ad assumere valori figurativi, plastici, il legame che univa i tre episodi di *Flesh and Fantasy* (« Il carnevale della vita », 1944), legame costituito da motivi psicologici. In *Tales of Manhattan* il frac rimane quello che è, cioè semplice oggetto adattato dall'esterno, che

non può seguire un suo ritmo di sviluppo interiore, che serve perciò solo a produrre un determinato effetto, meccanico. Ma la suaccennata inorganicità si ritrova anche nei singoli episodi, dei quali è composto il film: non già che essi avrebbero dovuto avere comune « anima tematica » (che fino a un certo punto esiste, in quanto motivo interiore è il destino), ma sarebbe stato necessario che essi, tutti quanti, poggiassero su valide e organiche circostanze risolutive, concretate nell'uso dei medesimi componenti stilistici. Questo non è accaduto,

non è frutto di una consapevole esigenza di convenzione, ma corrisponde a una reale situazione determinatasi in seno all'opera d'arte: il che serve ancora una volta a confermare, in un senso d'altronde non del tutto sfavorevole pel nostro regista, il significato delle mie constatazioni intorno alla questione dell'unità di stile.

Può essere utile a questo punto discutere rapidamente del pessimismo che taluni — e non a torto — hanno rinvenuto come momento sovente negativo del temperamento artistico di Duvivier: pessimismo che

La giuria, esaminati i cinquantadue articoli pervenuti alla nostra redazione fino al 15 dicembre 1949, ha assegnato il Premio « Cinema »-Pasinetti a FERDINANDO ROCCO di Livorno, autore dell'articolo Appunti sul Duvivier « americano », in considerazione dei risultati da lui raggiunti nell'analisi critica dei due film *Tales of Manhattan* e *Flesh and Fantasy*. La giuria ha inoltre attribuito un secondo premio a PEPPINO FIORI per l'articolo *Psicanalisi e cábala nel film americano: interessante studio sul film Spellbound di Hitchcock*. Infine sono stati segnalati Franco de Giovanni e Fulvio Zana: il primo per l'impegno dimostrato nell'indagine di un tema teorico di rilievo (Limiti e valori della musica nel film); il secondo per la documentata trattazione di un argomento a carattere economico (Caratteri attuali dell'industria americana).

L'articolo di Ferdinando Rocco viene pubblicato in questo stesso numero; nel prossimo appariranno l'articolo di Peppino Fiori e un particolareggiato ragguaglio su tutto il materiale che ha concorso al premio. Il premio « Cinema »-Pasinetti viene rinnovato, per l'anno 1950.

per i motivi che verrò in seguito esponendo, motivi che, in fondo, individuano anche il nucleo centrale della concezione del mondo di Duvivier. Per questa non avvenuta unificazione, se si può affermare che nell'insieme *Tales of Manhattan* è un buon film, tuttavia siamo costretti a dare la preferenza ai due primi episodi, di contro ai cinque di cui il film è costituito, sopra tutto perché meno vincolati a un modo di vedere le cose conformistico, appartenente a un costume ormai diffuso nel cinema. La possibilità di un simile atto di selezione critica

raramente trova la sua contrapposizione artistica, di rapporto, in certi corrispondenti momenti di ottimismo: ciò vuol dire che il meglio di Duvivier va cercato nei pezzi sintetici, dove cioè la cattiva fortuna e la buona si danno la mano assumendo la semplice forma degli avvenimenti e dei sentimenti umani. Ora, il primo e il secondo episodio di *Tales of Manhattan* — con il primo e il terzo di *Flesh and Fantasy* — sono alcuni dei più bei pezzi del nostro regista, proprio perché risultano da un perfetto equilibrio di elementi ispiratori: le

May Whitty, Edward G. Robinson e Anna Lee in « *Flesh and Fantasy* » (« Il carnevale della vita », 1944): film americano di Julien Duvivier.





Da un'inquadratura di « Tales of Manhattan » (« Destino », ovvero « Destino su Manhattan », 1942).

figure vi si muovono guidate dal destino, sì, ma non se ne lasciano opprimere se esso è loro contrario, anzi il rilievo e il soffio vitale che esse acquistano nel loro reciproco determinarsi è dovuto anche a una incarnazione benevola di questo stesso fato. Ognuno dei personaggi diventa un aspetto del proteiforme destino, le cui conseguenze e conclusioni individuali sono in generale le stesse — con il carattere inesorabile del bene e del male che non ammettono gradazioni — ma in modo particolare si indirizzano verso un punto dove possono confluire tutte le somme di vita di un'altra persona, col suo carico di esperienze: il loro incontro susciterà un clima di equilibrio entro il quale la vita continuerà a scorrere. Questo è un fatto importante: vedere sino a qual punto duri il « carnevale della vita », il suo tragicomico giuoco d'azzardo con la rinuncia e la morte, senza per questo arresto trasformarsi in non-vita, in distruzione; in questo senso il destino viene a identificarsi con la vita. Ed è quando Duvivier canta momenti patetici di questa vita — oggettivamente anche « sub specie individui » — comprendendo e accettando la validità artistico-morale della soluzione intermedia, senza lasciarsi convincere dai termini estremi (ambidue retorici per lui), è in questo caso ch'egli si dimostra realmente poeta. Così le umane avventure dei protagonisti degli episodi migliori di Duvivier finiscono né bene né male, e i personaggi non ne sono affatto stupiti, quasi che non potessero aspettarsi (ma da chi?) diversamente (ciò è documentato anche attraverso squarci di dialogo degli episodi suddetti).

Quando invece questa forza misteriosa assume carattere opprimente, distruggente ogni capacità di resistenza nelle persone e nelle cose, o quando nella conclusione prevale un significato decisamente ottimistico (atti intellettualistici, e — come dicevo sopra — retorici), essa si frantuma, sul

“... un lavoro cinematografico non è mai e non può essere mai un'opera d'arte perché si serve di una macchina fotografica che rispecchia matematicamente il vero nella sua essenza assoluta”. Chi scrive queste originali parole? Forse le prendiamo dalle polverose profondità di una biblioteca, di un archivio? Nossignori, queste parole son pubblicate oggi, da Giovanni Comisso, in Milano-Sera (13-14 dicembre 1949), in un articolo dall'elegante titolo (Una statua fatta col burro), ove tra l'altro il celebre scrittore afferma che “la macchina da presa col suo occhio di vetro è un mezzo maledettamente indomabile”, e che “nel contatto con un lavoro cinematografico dobbiamo subire sempre in tutti i limiti imposti la riproduzione del vero: un vero indiscutibile”. (In un articolo di poco precedente, le espressioni erano addirittura volgari: “il cinematografo è un micidiale passatempo per analfabeti”. Si vede che l'autore ignora Duhamel).

Avessimo letto queste affermazioni quindici o vent'anni fa, avremmo scritto un bell'articolo per spiegare a Comisso che non bisogna far confusione tra realismo e naturalismo; che la macchina da presa non trascrive, non copia, non registra, ma interpreta; che, in fondo, neppure la fotografia copia, rispecchia matematicamente, eccetera (possibile che Comisso non abbia mai visto una fotografia solarizzata o un rayogramma?). Ma se allora sarebbe stato legittimo assumere in tal modo, cioè polemicamente, le difese del cinema come arte, oggi non è più possibile. Il

RIDER'S INDIGEST

problema è, da tempo, bel che liquidato; non è più materia di discussione. Comisso mette, prudentemente, le mani avanti, dicendo: “Ma guai se si prova a dire ai giovani che il cinematografo non è arte; saltano come stambecchi citando Croce e Charlot insieme”. Ora, noi non abbiamo la minima intenzione di citare Croce o Charlie Chaplin, e neppure abbiamo predisposizione per i salti. Ci limiteremo ad invitare Comisso alla lettura. In una trentina di volumi almeno, il suo punto di vista, ch'è considerevolmente antiquato, ha subito ampie confutazioni. Per sostenere una tesi, come minimo bisogna essere a conoscenza di quel che gli specialisti han detto sull'argomento. Sennò si finisce con lo scoprire l'ombrello, o inventare la sedia. Magari, come nel caso di Comisso, un ombrello che non serve neppure da paracqua; una sedia sbagliata e inutile, simile a quelle che Le Corbusier si divertiva a mettere sui tetti-terrazze di certe sue ville. Invitiamo Comisso a esporre di nuovo, sulla nostra rivista, la sua posizione rispetto all'arte cinematografica; a entrare in discussione. Ma tenendo conto, se possibile, delle argomentazioni di Canudo e di Delluc, di Balázs e di Arnheim, di Pudovkin e di Eisenstein, di Chiarini e di Barbaro (e, perché no? anche di Croce) onde non metterci nella strana necessità di ripetere certe cose che ormai decine di migliaia di persone conoscono a menadito.

NEL n. 10 di Bianco e Nero, Carl Vincent pubblica un soggetto di Vampyr di Dreyer steso in una forma talmente bizzarra, da stupirci oltremodo. David Gray diventa Allan Gray, Paul Falkenberg da sincronizzatore diventa autore dei dialoghi, Gray « è costretto a fermarsi la notte in un albergo » mentre invece nel film egli non è costretto affatto, lo stesso Gray « dalla finestra della sua camera assiste all'assassinio del castellano » mentre invece nel film all'assassinio assiste dalla finestra del castello, « i due complici del vampiro espiano i loro crimini con una morte accidentale ed atroce » mentre invece nel film il medico muore nel mulino perché il servitore, alle sue grida disperate, anziché liberarlo, si allontana, col che quella morte non è affatto accidentale, eccetera. Può darsi che lo storico belga non sia a conoscenza dei saggi che, anni addietro, Bianco e Nero, Cinema e Il Politecnico dedicarono a Vampyr; nondimeno par strano che egli non abbia consultato la sceneggiatura che, dal film stesso, alla moviola, Paolo Buzzi ha desunto, e che Poligono ha pubblicato nel 1948. Per quanto riguarda il tono fotografico del film, è perlomeno buffo che Dreyer « intenda mantenere il segreto », e che con sussiego Ebbe Neergard precisi ch'esso era ottenuto ponendo dinanzi all'obiettivo un pezzo di tulle nero. Tutti sanno che quest'effetto si chiama sfumato, o velatino, o flou; che non è un segreto; che non è un'invenzione di Maté; basti pensare a L'étoile de mer di Man Ray.

O. D. F.

piano dei risultati artistici, in vari elementi in scambievolmente disfunzione, che non riescono a suggerire con la forza della persuasione una veridica intuizione della condizione umana [va avvertita in certi casi la predilezione che Duvivier nutre verso singoli specifici filmici, p. e. la musica o il parlato o — ciò che non è esattamente specifico filmico — verso qualche pizzico di sentimentalismo; come in *Panique* (« Panico », 1946), *The Imposter* (« L'Impostore », 1944), *Anna Karenina* (1947), ecc.]. Sentimentalismo ed eloquenza filosofeggiante vengono in luce quando manca una vena di sincera ispirazione: per questo si vedano quegli episodi che fanno presa su di una commozione immediata, interessanti talora dal punto di vista di quella speciale tensione cinematografica che Mastrostefano chiama esasperazione spettacolare, ma nei quali senza dubbio esiste solo un predominio di qualche elemento a scapito degli altri, e manca il senso della misura. E simile condizione fondamentale, di originalità e di sincerità di ispirazione, dalla quale potrebbe scaturire l'opera d'arte, è assente in Duvivier quando egli esce dall'ambito di quell'individualismo che è la sua visione del mondo: i suoi tentativi di abbracciare un orizzonte più vasto sono destinati dall'inizio all'insuccesso. Appunto in *Tales of Manhattan* questo fatto si rivela molto chiaramente, fors'anche perché ivi è possibile un'analisi comparata immediata, che resta più difficile in certi altri film (si veda ad esempio, *The Imposter*), proprio per il loro tema apparentemente unico. Quando Duvivier tenta un rapporto più vasto di quello consentitogli dalla sua natura di regista, ogni volta cioè che in lui si trovano di fronte individuo e collettività, la società rimane ottusa dinanzi al sentimento del singolo. In Duvivier si giunge a un compromesso, che non era preve-

duto da un'atmosfera iniziale satura di spunti realistici: pare che la società, contro la quale il regista muove un processo, si trasformi, « ex abrupto ». Così l'accusa torna sui suoi passi, è un conato pudico destinato al fallimento. Essa si ferma a metà strada e, come pentendosi della sua audacia, par mutarsi in apologia: di questa affermazione sono tipica testimonianza il terzo e il quarto episodio di *Tales of Manhattan*: dopo aver messo in ridicolo la « cafoneria » del pubblico in smoking, Duvivier sente però anche il bisogno di mostrare il secondo momento, di solidarietà, dello stesso pubblico verso il musicista Smith; l'avvocato Brown smaschera, confessando le malefatte di un periodo della sua carriera (quello del proibizionismo, dei facili guadagni), la reale avidità e disonestà di tutto il bel mondo dei giuristi, ma questi suoi colleghi lo riporteranno dal suo « abbruttimento » alla « dignità » di una perduta posizione sociale.

Lungi quindi dal nostro regista ogni capacità di trattare positivamente questioni di interesse sociale, inerenti alla collettività (contrariamente a ciò che avviene in molte opere di Renoir e di Clair, tanto per citare due autori di tradizione e di cultura affini a Duvivier): esigenza intima del nostro autore è quella di narrare fatti personali; così è infatti nel primo episodio di *Tales of Manhattan* dove il motivo centrale è la solitudine dell'individuo: questo sentimento diventa angoscioso, soprattutto negli occhi della donna che non appare mai calma, ma agitata, anelante alla vita che pulsa violenta al di là delle pareti della casa, fra luci e suoni (si noti il valore contrappuntistico della brevissima inquadratura in esterno dell'abitazione). In verità il dramma si conclude in un tono molto privato, e a tale conclusione tutti accedono di buona voglia

(perché, è chiaro, in loro è il destino che non può essere scontento di se stesso).

Sul secondo episodio di *Tales of Manhattan* nessuno — a mia conoscenza — ha fino ad ora fermato l'attenzione. Secondo me, è un « pezzo » indicativo, sia perché sembra prodotto da una ispirazione genuina fuori dagli schemi consueti a questo regista, sia perché ha in sé germi (che del resto sono rimaste possibilità) di ulteriore sviluppo in questo senso. La novità deve però sorprenderci fino a un certo punto, in quanto che se qui Duvivier ci convince appieno con soluzioni poetiche finissime, degne di un Clair, tuttavia egli rimane fedele ai termini della sua concezione che è quella di « commedia » individuale. Deve esser considerato come fatto di estremo significato in questo episodio l'assenza di ogni astrazione dalla realtà, cioè la presenzialità operante e cooperante di tutti i concomitanti artistici: quello che accade, accade e procede oltre negli accadimenti per una sua propria forza interiore, per un « humour » calato nei personaggi, ed è sospinto « motu proprio » senza l'impiego di mezzi di effetto. Si è notato che Duvivier ama appoggiarsi su motivi estrinseci: soprattutto sulla verbosità. Qui non esiste un tale espediente: se noi, credendo di eliminare la verbosità, togliessimo via questo profluvio di parole, ci accorgeremmo di avere mutilato l'episodio soltanto del dialogo, non ne resterebbe più nulla: segno questo, che il frammento non sarebbe potuto esistere ai tempi del muto. Non va dimenticato che il miglior Duvivier è nato con il sonoro, il cui senso di arricchimento è stato spesso franteso ed è diventato come una formula di accesso gratuito in favore di esperienze extracinematografiche, soprattutto letterarie.

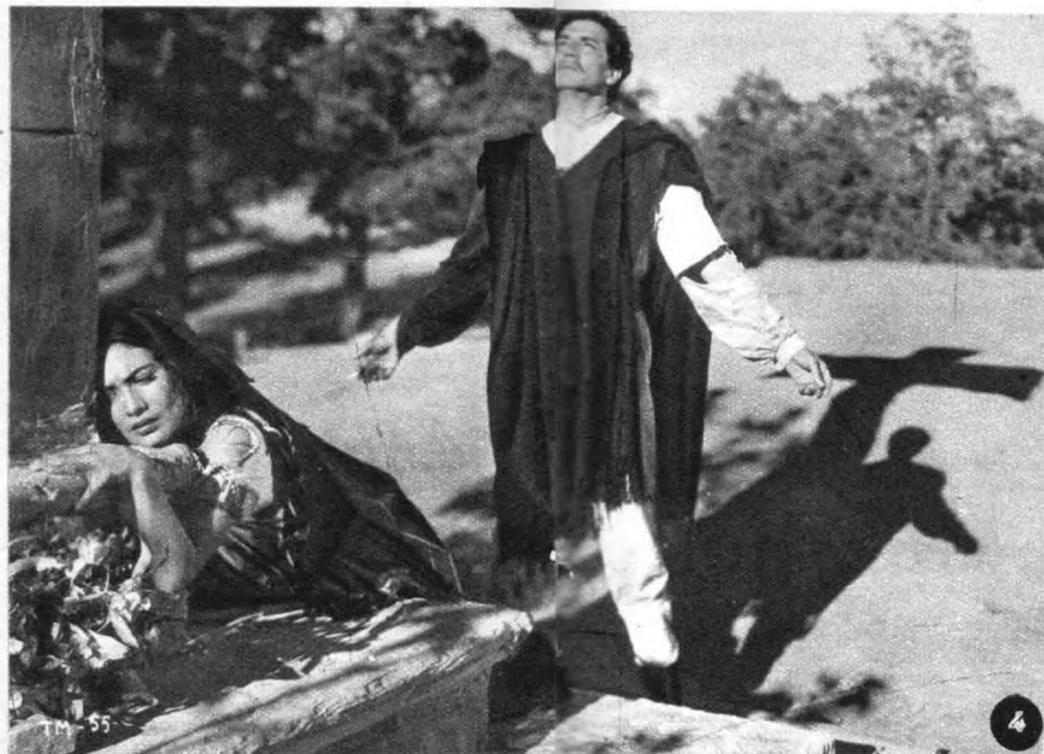
FERDINANDO ROCCO

L'attore Charles Boyer in « *Flesh and Fantasy* »: in questo film di Julien Duvivier il legame fra i vari episodi è più psicologico che esterno.





1



4



5



2

FILM MESSICANI



3



6



7



8

1) « Equipe » d'eccezione: Maria Felix, alla sua destra Emilio Fernandez, in piedi Pedro Armendariz e l'operatore Gabriel Figueroa - 2) Maria Antonietta Pons in « La mujer del puerto » - 3) Colomba Dominguez: in « Maclovio » di Fernandez - 4, 5) Irma Torres in due inquadrature tratte da « Tierra muerta » - 6) Maria Felix - 7) Pedro Armendariz - 8) Da una inquadratura di « Pueblerina » di E. Fernandez: film premiato a Cannes.

— Fuori stagione	XXVI, 264
INTERVISTE	
BIAGI E. - Pomeriggio con Dreyer	XVIII, 16
— «Eva» a Venezia	XX, 76
BONICELLI V. - Clair e il «diavolo»	XXV, 238
DOM. - Comencini e il film comico	XIX, 54
— Blasetti e i «pregiudizi»	XXI, 117
— Emmer ha scelto la strada più difficile	XXVII, 288
GOBETTI P. - Robert Flaherty e il «lirismo della camera»	XXIV, 195
NASCIMBENE M. - Incontro con Amfitheatrof	XIX, 45
VARESE C. - Flora e il cinema	XXVIII, 322
V. G. C. - Vittorini: «Lo scrittore subisce l'influenza del film»	XXVII, 300
VIAZZI G. - Aleksandrov e Daquin, Ivens e Strand	XXIII, 173
CONGRESSI, FESTIVAL, MOSTRE, PREMI	
Convegno Internazionale di Cinematografia	
b. - Convegno a Perugia	XXII, 132
RENZI R. - Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno?	XXIV, 187
Congresso Circoli del Cinema	
Il terzo congresso dei circoli del cinema	XXII, 147
SADOUL G. - Aspetti culturali nel film del dopoguerra	XXIII, 180
Congresso di Filmologia	
BARBARO U. - Problemi della filmologia	XXIII, 175
Festival di Biarritz	
AURIOL J. G. - I film «maledetti» al Casinò di Biarritz	XXII, 144
Festival di Cannes	
LO DUCA - Cannes: «set-up». Primo tempo	XXIII, 156
ARISTARCO G. - Cannes: «set-up». Secondo tempo	XXIII, 158
Festival di Knokke-le-Zoute	
LO DUCA - Punto ed esempio	XIX, 38
Festival di Locarno	
ARISTARCO G. - A Locarno non si addicono le premiazioni ufficiali	XIX, 41
Festival di Marianské Lázně	
VIAZZI G. - Le vie del realismo al IV festival cecoslovacco	XXII, 140
Mostra di Venezia	
ARISTARCO G. - Regolamenti e film	XX, 71
— Vale soltanto l'«escluso»	XXI, 92
— Aveva ragione Duvivier	XXII, 124
CAMPASSI O. - Considerazioni su un dilemma	XXII, 137
CARANCINI G. - La controprova delle «sezioni speciali»	XXII, 131
GHELLI N. - I disegni animati	XXII, 128
GROMO M. - Parabola del festival	XVIII, 5
MECCOLI D. - Il trave nel nostro occhio	XXII, 123
O. D. F. - Tre sogni	XX, 68
— Discussioni su Venezia e proposte	XXVII, 287
PALMIERI E. F. - Sette Mostre (con scandali sotto la luna)	XX, 74
PRADELLA G. C. - Il primo festival dal film per ragazzi	XXII, 133
SADOUL G. - Festival: visioni e idee	XX, 69
VERDONE M. - Da Zanzabelle alla tartaruga	XXII, 131
«Nastri d'argento» 1949	XIX, 30
PAGINONE	
La mela è caduta (<i>Der Apfel ist ab</i>)	XVIII, 14
<i>Greed</i>	XXV, 230
Film messicani	XXIX, 354
PRODUZIONE	
ARNHEIM R. - Il cinema e la folla	XXV, 219
B. - Non come prima	XXII, 283
CALLARI F. - La crisi del cinema americano	XXII, cop. 2
CAMPASSI O. - Considerazioni su un dilemma	XXII, 137

CLAIR R. - Collaborazione internazionale	XX, 63
DI GIAMMATTEO F. - Propaganda e violenza morale	XXIII, 155
DRAGOSEI I. - Meglio meno, ma meglio (Quota 100)	XXVI, 266
FENIN G. N. - Guerra fredda registrata dai sismografi di Hollywood	XXV, 228
GOBBI A. - «Non c'è pace tra gli ulivi»	XXVII, 294
KOVAL F. - Dmytryk fra i muratori	XXVIII, 331
MECCOLI D. - Il banchiere di Hollywood	XIX, 33
PACISCOPI L. - Polemica in Francia	XXVI, 216
PABST G. W. - Il cinema, domani	XXVIII, 315
WOOD G. - Hollywood ha riscoperto il film a episodi	XXVII, 296
RECITAZIONE E ATTORI	
AURIOL J. G. - Gli idoli non crolleranno	XVIII, 8
BOLCHIS. - Crisi del caratterista - I doppiatori hanno fretta	XXI, 111
— I doppiatori hanno fretta	XXIX, cop. 3
Carroll M. (v. MIDA M. - Personaggi del tempo perduto)	XXI, 112
Chaplin C. (v. EINSESTEIN S. M. - Charlie il fanciullo)	XXIV, 193
Dietrich M. (v. PAOLELLA R. - Grandezza e decadenza di Josef von Sternberg)	XXVI, 267
Dix R. (v. TOSCHI G. - Dix e Morgan)	XXIII, cop. 3
Gish L. (v. MIDA M. - Personaggi del tempo perduto)	XXI, 112
M. A. - La «redenzione» di Robert Mitchum	XVIII, 12
Morgan F. (v. TOSCHI G. - Dix e Morgan)	XXIII, cop. 3
PERONI A. - Le ingenuè dai telefoni rosa	XXVIII, cop. 2
ROSSO G. - Lo «star-system» e gli attori occasionali	XXIV, 201
Stuart G. (v. MIDA M. - Personaggi del tempo perduto)	XXI, 212
West M. (v. MIDA M. - Personaggi del tempo perduto)	XXI, 212
Galleria	
Chevalier M. (v. TOSCHI G.)	XXI, 108
Davis B. (v. SOLLIMA S.)	XIX, 46
Dietrich M. (v. DI GIAMMATTEO F.)	XXV, 236
Jouvet L. (v. ZORZI A.)	XXIII, 178
Lancaster B. (v. MONTESANTI F.)	XXVII, 304
REGIA E REGISTI	
Aleksandrov G. V. (v. VIAZZI G. - Aleksandrov e Daquin, Ivens e Straud)	XXIII, 173
Autant-Lara C., vedi Sturges P. Blasetti A. (v. DOM. - Blasetti e i «pregiudizi»)	XXI, 117
Clair R. (v. BONICELLI V. - Clair e «il diavolo»)	XXV, 238
Comencini L. (v. DOM. - Comencini e il film comico)	XIX, 54
Daquin L., v. Aleksandrov G. V. Dmytryk E. (v. KOVAL F. - Dmytryk tra i muratori)	XXVIII, 331
Dreyer C. Th. (v. BIAGI E. - Pomeriggio con Dreyer)	XVIII, 16
Duvivier J. (v. ROCCO F. - Appunti sul Duvivier «americano»)	XIX, 351
Emmer L. (v. DOM. - Emmer ha scelto la strada più difficile)	XXVII, 288
Flaherty R. (v. GOBETTI P. - Robert Flaherty e il lirismo della «camera»)	XXIV, 195
Ford J. (v. NUGENT F. S. - John, il «ribelle»)	XXIII, 169
Garnett T. (v. BIANCHI P. - Sei film significativi di registi minori)	XX, 82
Germi P. (v. BER F. - La «legge» di Germi)	XXVI, 264
Guazzoni E. (v. GRANICH T. - Ricordi di Wood e Guazzoni)	XXIV, cop. 2
Harlan V. (v. TOSCHI e WARD - Processo a Veit Harlan)	XXIV, 194
Howard W. K. (v. BIANCHI P. - Sei film significativi di registi minori)	XX, 82
Ivens J. (v. VIAZZI G. - Aleksandrov e Daquin, Ivens e Strand)	XXIII, 173
Lang F. (v. ARNHEIM R. - Originalità di europeo)	XXVIII, 316
Leisen M. (v. BIANCHI P. - Sei film significativi di registi minori)	XX, 82
Le Roy M. (v. BIANCHI P. - Sei	

film significativi di registi minori)	XX, 82
Lubitsch E. (v. VERDONE M. - La porta si aprì)	XXVI, 259
Molander G. (v. BIAGI E. - «Eva» a Venezia)	XX, 76
Pabst G. W. (v. PANDOLFI V. - Wedekind, Berg e Pabst. Tre «Lulù»)	XXVI, 255
Pagnol M., vedi Sturges P. Rapper I. (v. CAMPASSI O. - La tortora ha tubato per Irving Rapper)	XXIII, 176
Rossellini R. (v. MANVELL R. - «Paisà», Rossellini e la critica inglese)	XXVIII, cop. 2
Renoir P. (v. VERDONE M. - Trittico sulla miseria della vita coniugale)	XVIII, 17
Siodmak R. (v. S. P. - Siodmak a Napoli)	XXIV, 186
Sternberg J. von (v. PAOLELLA R. - Grandezza e decadenza di Josef von Sternberg)	XXVI, 267
Strand P. vedi Aleksandrov G. V. Sturges P. (v. ROMANO S. - Sturges a Parigi con Autant-Lara e Pagnol)	XXI, 110
Wood S. (v. GRANICH T. - Ricordo di Wood e Guazzoni)	XXIV, cop. 2
Zilahy L. (v. CAMPASSI O. - L'anima non torna a Zilahy)	XXVIII, 323
I Registri	
Carné M. (v. LO DUCA - Il mito dell'Ourcq in Marcel Carné)	XXIV, 205
Lean D. (v. DI GIAMMATTEO F.)	XXVIII, 328
Powell M. (v. DI GIAMMATTEO F. - Powell e Pressburger nella "preistoria" del film a colori)	XX, 78
Pressburger E., vedi Powell M. Vidor K. (v. GRANICH T.)	XVIII, 19
RIDER'S INDIGEST	
XIX, cop. 3; XXII, 139; XXIV, 215; XXVI, cop. 2	XXIX, 352
SCENECCIATURA, SOGGETTI	
VARESE C. - La montagna incantata	XX, 64
VERDONE M. - La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini	XXVII, 284
ZAVATTINI C. - Prima comunione	
STORIA E ASPETTI SOCIALI	
ARNHEIM R. - Il cinema e la folla	XXV, 219
— Originalità di europeo	XXVIII, 316
ARISTARCO G. - A Locarno non si addicono le premiazioni ufficiali	XIX, 41
— La Mostra di Venezia. Vale soltanto l'«escluso»	XXI, 92
— La Mostra di Venezia. Aveva ragione Duvivier	XXII, 124
— Cannes: «set-up». Secondo tempo	XXIII, 158
AURIOL J. G. - I film «maledetti» al Casinò di Biarritz	XXII, 144
BEZZOLA G. - Morte naturale e morte violenta	XXVIII, 325
CAMPASSI O. - La tortora ha tubato per Irving Rapper	XXIII, 176
CARAMAZZA O. G. - Film sul palmo della mano	XVIII, 12
CASTELLO G. C. - L'avventura americana dell'intelligenza europea	XXV, 232
D. G. F. - Continuare l'opera di Francesco Pasinetti	XX, 78
DOGLIO C. - Personaggi equivoci e nuova decadenza	XXI, 96
EISENSTEIN S. M. - Charlie il fanciullo	XXIV, 189
GRANICH T. - Ricordo di Wood e Guazzoni	XXIII, cop. 2
— Registri a coppie	XXIV, 225
GUGLIELMINO G. M. - La guerra nel film americano	XXIV, 197
JEZEK S. - Musei, cineteche e storia del cinema	XX, 84
LO DUCA - Punto ed esempio (Il II festival belga)	XIX, 38
— Cannes: «set-up». Primo tempo	XXIII, 156
MALERBA L. - Emile Reynaud e le pantomime luminose	XXIX, 360
MECCOLI D. - Film e realtà	XXIX, 364
PANDOLFI V. - Per le vie di Parigi non si era più soli	XIX, 48
— Wedekind, Berg e Pabst. Tre «Lulù»	XXVI, 255
PAOLELLA R. - L'idolatria del	

INDICE PER MATERIE

DEL II VOLUME (15 LUGLIO 1949 - 30 DICEMBRE 1949)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo, la pagina.

BIBLIOTECA	
Bianco e Nero	XX, 78
Blakeston O. (v. TERZI C. - O. Blakeston: <i>How to Script Amateur Films</i>)	XXVIII, 341
Bleiman M., vedi Eisenstein	
Chavance L. - Clouzot H. G. (v. TERZI C. - <i>Louis Chavance e H. G. Clouzot: «Le Corbeau»</i>)	XIX, 54
Chiarini L. (v. A. G. - L. Chiarini: <i>Il film nei problemi dell'arte</i>)	XVIII, 26
De Azvedo M. (v. VERDONE M. - M. de Azvedo: <i>O Movimento dos Cineclubes</i>)	XXIX, cop. 3
Di Giammatteo F. (v. P. L. - F. Di Giammatteo: <i>Essenza del film</i>)	XXIV, 212
Documentary 49 Film Festival (v. GRANICH T. - <i>Documentary 49 Film Festival</i>)	XXVI, 279
Eisenstein, Bleiman, Kosinzev, Jutkevich (v. DI GIAMMATTEO F. - Eisenstein, Bleiman, Kosinzev, Jutkevich: <i>La figura e l'arte di Chaplin</i>)	XXVII, 308
Huntley J. (v. TERZI C. - John Huntley: <i>British Film Music</i>)	XXVI, 279
Jenkins N. (v. TERZI C. - N. Jenkins: <i>How to Project Substandard Films</i>)	XXVIII, 341
Jutkevich S., vedi Eisenstein	
Kosinzev G., vedi Eisenstein	
Lloyd B. (v. GRANICH T. - Blodwen Lloyd: <i>Science in Films</i>)	XX, 78
Revue Internationale du Cinéma Rose T. (v. TERZI C. - T. Rose: <i>How to Direct as an Amateur</i>)	XXVIII, 341
Schulberg B. (v. TERZI C. - Budd Schulberg: <i>Qu'est-ce qui fait courir Sammy</i>)	XIX, 54
Sequenze (v. VIAZZI G. - <i>Sequenze</i>)	XXV, 244
Tassel G., vedi Thévenard P.	
Thévenard P. - Tassel G. (v. COSULICH C. - P. Thévenard et G. Tassel: <i>Le Cinéma scientifique français</i>)	XXIII, 180
Wain G. (v. TERZI C. - G. Wain: <i>How to Film as an Amateur</i>)	XXVIII, 341
Winnington R. (v. G. T. - R. Winnington: <i>Drawn and Quartered</i>)	XXIV, 212
CINEMA GIRA	
XVIII, 2; XIX, 30; XXI, 58; XXI, 88; XXII, 120; XXIII, 152; XXIV, 184; XXV, 216; XXVI, 248; XXVII, 280; XXVIII, 312; XXIX, 344.	
IL CINEMA E LE ALTRE ARTI	
CAMPASSI O. - L'anima non torna a Zilahy	XXVIII, 323
DE ANGELIS R. M. - Rossellini romanziere	XXIX, 356
GHELLI N. - Il racconto a rovescio	XXI, 98
GRANICH T. - Discorsi su Hemingway con divagazioni su Dreiser e Faulkner	XXI, 114
NASCIMBENE M. - Incontro con Amfiteatrof	XIX, 45
PANDOLFI V. - Per le vie di Parigi non si era più soli - Wedekind, Berg e Pabst. Tre «Lulú»	XXVI, 255
PESTALOZZA L. - La musica nell'evoluzione del linguaggio cinematografico	XXVIII, 338
RAGGHIANI C. L. - I documenti sulle arti figurative	XXVI, 252
SADOUL G. - Aspetti culturali nel film del dopoguerra	XXIII, 180
V. G. C. - Vittorini: «Lo scrittore subisce l'influenza del film»	XXVII, 300
VARESE C. - La montagna incantata	XX, 64
— Flora e il cinema	XXVIII, 322
VERDONE M. - La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini	XXVII, 284
WEINBERG H. G. - Barriere del linguaggio e traduzione dei dialoghi	XX, 61
ZAVATTINI C. - Prima comunione	XXV, 221
CIRCOLI DEL CINEMA	
XVIII, 27; XIX, 55; XX, 85; XXIV, 212; XXV, 245; XXVI, 276; XXVII, 309; XXVIII, 339; XXIX, 364.	
LA DILIGENZA	
XVIII, 28; XIX, 56; XX, 86; XXI, 118; XXII, 150; XXIII, 182; XXIV, 214; XXV, 246; XXVI, 278; XXVII, 310; XXVIII, 341; XXIX, 366.	
ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, ESPORTAZIONE, CENSURA	
B. - I pensionati al sole	XXVI, 251
FRANCHINI M. - Negli «ateliers» parlano soltanto gli attori	XXV, 239
— Abbiamo interesse ad esportare in Germania	XXVII, 292
— «Fabiola», occasione perduta	XXVIII, 319
HARDY F. - L'ambizione non si addice al cinema britannico	XXIX, 357
MALERBA L. - Manifesti per film SARAZANI F. - Il diluvio e le archi di Noè	XXV, 241
VERDONE M. - La porta si aprì VIAZZI G. - Cifre e punti di vista	XXVI, 259 XXI, 91
ESTETICA	
ARNHEIM R. - Cinema e psicologia	XXIII, 161
— Il cinema e la folla	XXV, 219
BARBARO U. - Problemi della filmologia	XXIII, 175
DI GIAMMATTEO F. - Powell e Pressburger nella «preistoria» del film a colori	XX, 79
EISENSTEIN S. M. - Charlie il fanciullo	XXIV, 188
FROSALI S. - Motivazione intima GHELLI N. - Il racconto a rovescio PESTALOZZA L. - La musica nell'evoluzione del linguaggio cinematografico	XXV, 247 XXI, 98 XXVIII, 338
MECCOLI D. - Posizione di Arnheim. I mezzi formali e il loro significato spirituale	XXIII, 161
RAGGHIANI C. L. - Immagine e parola	XVIII, 11
— Documentario e film	XXIV, 202
— I documentari sulle arti figurative	XXIV, 252
RENZI R. - Vivono nel cinema di oggi i problemi dell'uomo moderno?	XXIV, 187
WEINBERG H. G. - Barriere del linguaggio e traduzione dei dialoghi	XX, 61
FILM	
Fiera delle Novità	
ANONIMO - La mela è caduta (<i>Der Apfel ist ab</i>)	XVIII, 14
Fotoreportage	
PERSICHINI P. R. - <i>Beloved</i>	XXV, cop. 2
Note critiche	
ARISTARCO G. - Campane a martello	XXVII, 307
— Cielo sulla palude	XXVIII, 336
— Educazione dei sentimenti (<i>Selskaia ucitel'niza</i>)	XXVII, 306
— Giovanna d'Arco (<i>Joan of Arc</i>)	XXV, 242
— Isola di corallo, <i>L'Key Largo</i>)	XXIX, 362
— Lettera a tre mogli (<i>A Letter to Three Wives</i>)	XXVII, 307
— Mio corpo ti scenderà, <i>Il (The Outlaw)</i>	XXVI, 274
— Per sempre e un giorno ancora (<i>Forever and a Day</i>)	XVIII, 23
— Processo, <i>Il (Der Prozess)</i>	XVIII, 22
— Riso amaro	XXIV, 210
— Ruy Blas (<i>Ruy Blas</i>)	XVIII, 23
— Sacrificati, I (<i>They Were Expendable</i>)	XXVI, 275
— Stanotte sorgerà il sole (<i>Were Strangers</i>)	XXIX, 362
— Sogno d'amanti (<i>The Passionate Friends</i>)	XXV, 243
— Storia di Pearl White, La (<i>The Perils of Pauline</i>)	XXV, 242
— Valzer dell'imperatore, <i>Il (The Emperor Waltz)</i>	XXIX, 363
VICE - Quarto potere (<i>Citizen Kane</i>)	XIX, 51
Retrospective	
Accadde una notte (<i>It Happened one Night</i> - v. PAVESI E.):	XXVI, 272
Amanti senza domani (<i>One Way Passage</i> - v. BIANCHI P.):	XX, 83
Carica dei seicento, La (<i>The Charge of the Light Brigade</i> - v. CASTELLO G. C.):	XXVII, 301
Chien andalou, Un (v. MALERBA L.):	XIX, 52
Follie di Broadway 1936 (<i>Broadway Melody of 1936</i> - v. CASTELLO G. C.):	XXVII, 301
Fuggiasca (<i>Mary Burns, Fugitive</i> - v. BIANCHI P.):	XX, 83
Leggenda di Gösta Berling, La (<i>Gösta Berlings Saga</i> - v. VINCENT C.):	XXIII, 165
Margherita Gauthier (<i>Camille</i> - v. CASTELLO G. C.):	XXVII, 301
Milioni della manicule, I (<i>Hands Across the Table</i> - v. BIANCHI P.):	XX, 83
Nanook l'esquimese (<i>Nanook of the North</i> - v. CAMPASSI O.):	XVIII, 24
Personaggi del tempo perduto: Mae West, Lillian Gish, Gloria Stuart, Madeleine Carroll (v. MIDA M.):	XXI, 112
Scomparsa di Miss Drake, La (<i>K. O. America</i> - v. BIANCHI P.):	XX, 82
Sei film significativi di registi minori (v. BIANCHI P.):	XX, 82
Sentiero del pino solitario, <i>Il (The Trail of the Lonesome Pine</i> - v. CASTELLO G. C.):	XXVII, 301
Tutto il mondo ride (<i>Vesjöllye rebiata</i> - v. GANDINI F.):	XXIV, 208
Vendetta (<i>They Won't Forget</i> - v. BIANCHI P.):	XX, 83
Via senza gioia, La (<i>Die freudlose Gasse</i> - v. VINCENT C.):	XXVIII, 334
Volpe argentata, La (<i>The Girl from Chicago</i> - v. BIANCHI P.):	XX, 82
FILM SCIENTIFICI, DOCUMENTARI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI	
CARANCINI G. - La controprova delle «sezioni speciali»	XXII, 131
GHELLI N. - I disegni animati: Disney, «Cadet Rouselle», e due esperimenti italiani	XXII, 128
MALERBA L. - Emile Reinaud e le pantomime luminose	XXIX, 360
MECCOLI D. - Film e realtà	XXIX, 364
PAOLELLA R. - Disegno e mitologia	XXVIII, 321
PRADELLA G. C. - Il primo festival del film per ragazzi	XXII, 133
RAGGHIANI C. L. - I documentari sulle arti figurative	XXVI, 252
VERDONE M. - Da Zanzabeile alla tartaruga	XXII, 134
GENERALITA'	
ANTONIONI M. - Breviario del cinema	XX, 65
— Breviario del cinema	XXIV, 203
CLAIR R. - Collaborazione internazionale	XX, 63
CHIARINI L. - Cattivi pensieri. Ancora sulla critica	XXIII, 168
NEDIANI A. - Quadro senza cornice	XXIII, 164
RENZI R. - Fuori stagione	XXII, 138

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO I - II - VOLUME II
15 luglio 1949 - 30 dicembre '49
FASCICOLI 18 - 29

CASA EDITRICE VITAGLIANO

documento uccide la verità umana	XIX, 34
— Grandezza e decadenza di J. von Sternberg	XXI, 267
RENZI R. - Vivono nel cinema i problemi dell'uomo moderno?	XXIV, 187
— Eroi complessi	XXVIII, 318
ROMANO S. - Sturges a Parigi con Autant-Lara e Pagnol	XXI, 110
SADOUL G. - Aspetti culturali nel film del dopoguerra	XXIII, 180
SEGRE B. - Gli ebrei e il cinema	XXVII, 289
TOSCHI G. - Dix e Morgan	XXIII, cop. 3
TOSCHI e WARD - Processo a Veit Harlan	XXIV, 194
TURCONI D. - Il cinema svedese è nato sonoro	XXI, 101
VERDONE M. - Trittico sulle miserie della vita coniugale	XVIII, 17
— La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini	XXVII, 284
VIAZZI G. - Le vie del realismo al IV festival cecoslovacco	XXII, 140
— I film non piovono dal cielo	XXIX, 349
WOOD G. - Hollywood ha riscoperto il film a episodi	XXVII, 296

TECNICA

LO DUCA - Televisione: problema giuridico o tecnico?	XXI, 105
--	----------

V A R I E

F. BER. - La « legge » di Germa	XXVI, 264
CAGLIO L. - Gli otto peccati di un giudice improvvisato	XXII, 149

INDICE PER AUTORI

ANTONIONI M. - XX, 65; XXIV, 201.
ARISTARCO G. - XVIII, 22, 26; XIX, 41; XX, 71; XXI, 92; XXII, 124; XXIII, 156; XXIV, 210; XXV, 242; XXVI, 274; XXVII, 306; XXVIII, 336; XXIX, 362.
ARNHEIM R. - XXIII, 161; XXV, 219; XXVIII, 316.
AURIOL J. G. - XVIII, 8; XXII, 140.
B. - XXII, 132; XXVI, 251; XXVII, 283.
BARBARO U. - XXIII, 175.
BER. F. - XXVI, 264.
BEZZOLA G. - XXVIII, 325.
BIAGI E. - XVIII, 16; XX, 76.
BIANCHI P. - XX, 82.
BOLCHI S. - XXI, 111; XXIX, cop. 3.
BONICELLI V. - XXV, 238.
CAGLIO L. - XXII, 149.
CALLARI F. - XXII, cop. 2.
CAMPASSI O. - XVIII, 24; XXII, 137; XXIII, 176; XXVIII, 323.
CARAMAZZA O. G. - XVIII, 12.
CARANCINI G. - XXII, 131.
CASTELLO G. C. - XXV, 232; XXVII, 301.
CHIARINI L. - XXIII, 168.
CLAIR R. - XX, 63.
COSULICH C. - XXIII, 180.
DE ANGELIS R. M. - XXIX, 356.
DI GIAMMATTEO F. - XX, 78, 79; XXIII, 155; XXV, 236; XXVII, 308; XXVIII, 328.
DOGLIO C. - XXI, 96.
DRAGOSEI I. - XXVI, 266.
EISENSTEIN S. M. - XXIV, 189.
FENIN G. N. - XXV, 228.
FRANCHINI M. - XXV, 239; XXVII, 292; XXVIII, 319.
FROSALI S. - XXV, cop. 3.
GANDINI F. - XXIV, 208.
GHELLI N. - XXI, 98; XXII, 128.
GOBBI A. - XXVII, 294.
GOBETTI P. - XXIV, 195.
GRANICH T. - XVIII, 19; XX, 78; XXI, 114; XXIV, cop. 2, 212; XXV, 225; XXVI, 279.
GROMO M. - XVIII, 5.
GUGLIELMINO G. M. - XXIV, 197.
HARDY F. - XXI, X, 357.
JEZEK S. - XX, 84.
KOVAL F. - XVIII, 331.
LO DUCA - XIX, 38; XXI, 105; XXIII, 156; XXIV, 205.
M. A. - XVIII, 13.
MALERBA L. - XIX, 52; XXVI, 261.
MANVELL R. - XXVIII, cop. 2.
MECCOLI D. - XIX, 33, 54; XXI, 117; XXII, 123; XXIII, 161; XXVII, 288; XXIX, 364.
MIDA M. - XXI, 112.
MONTESANTI F. - XXVII, 304.
NASCIMBENE M. - XIX, 45.
NEDIANI A. - XXIII, 164.
NUGENT F. S. - XXIII, 169.
O. D. F. - XIX, cop. 3; XX, 68; XXII, 139; XXIV, cop. 3; XXVI, cop. 2; XXVII, 287; XXIX, 350.
P. L. - XXIV, 212.
PACISCOPI L. - XXVI, 276.
PABST G. W. - XXVIII, 315.

PALMIERI E. F. - XX, 75.
PANDOLFI V. - XIX, 48; XXVI, 255.
PAOLELLA R. - XIX, 34; XXVI, 267; XXVIII, 331.
PAVESI E. - XXVI, 272.
PERONI A. - XVIII, cop. 2.
PERSICHINI P. R. - XXV, cop. 2.
PESTALOZZA L. - XXVIII, 338.
RAGGHIANI C. L. - XVIII, 11; XXIV, 202; XXVI, 252.
RENZI R. - XXII, 138; XXIV, 187; XXVI, 264; XXVIII, 318.
ROCCO F. - XXIX, 353.
ROMANO S. - XXI, 110.
ROSSO G. - XXIV, 201.
SADOUL G. - XX, 69; XXIII, 180.
SARAZANI F. - XXV, 241.
SEGRE B. - XXVII, 289.
SOLLIMA S. - XIX, 46.

TERZI C. - XIX, 54; XXVI, 279; XXVIII, 241.
TOSCHI G. - XIX, 51; XXI, 108; XXIII, cop. 3; XXIV, 194.
TOSI V. - XVIII, 27; XIX, 55; XXIV, 212; XXV, 245; XXVI, 276; XXVII, 309; XXVIII, 339; XXIX, 364.
TURCONI D. - XXI, 101.
V. G. C. - XXVII, 300.
VARESE C. - XX, 64; XXIV, 204; XXVIII, 322.
VERDONE M. - XVIII, 17; XXII, 134; XXVI, 259; XXVII, 284; XXIX, cop. 3.
VIAZZI G. - XXI, 91; XXII, 140; XXIII, 173; XXV, 244; XXIX, 350.
VINCENT C. - XXIII, 165; XXVIII, 334.
WARD - XXIV, 194.
WEINBERG H. G. - XX, 61.
WOOD G. - XXVII, 296.
ZORZI A. - XXIII, 178.

INDICE DEI FILM

In questo indice, e in quello successivo dei registi, sono compresi tutti i nomi per i quali, nel II volume, sia stato dato un giudizio critico o comunque un'informazione utile al lettore. Per indicare anche la fotografia, la lettera F precede il numero romano del fascicolo. Cinema è la prima rivista la quale presenta in Italia un tale lavoro sistematico. Confidiamo che il lettore apprezzerà l'iniziativa che gli permette, con una facile consultazione, una rapida sintesi critica.

A

A me la libertà (<i>A nous la liberté</i>) - XVIII, 11; XIX, 50; F. XVIII, 11.
Accadde domani (<i>It Happened Tomorrow</i>) - XXI, 99; XXV, 234, 238;
Accadde una notte (<i>It Happened one Night</i>) - XXVI, 272-3; F. XXVI, 272, 273.
Acciaio - XXVII, 284.
Acque del Sud (<i>To Have and Have Not</i>) - XVI, 116.
Adam and Evelyne - XIX, 38, 44.
Adamo ed Eva - F. XXVII, 281.
Adventure est au coin du bois, L' - XXII, 136.
Adventures of Sir Galahad - XXVIII, 297-300; F. XXVIII, 326.
Affaire Blum - XXII, 142; F. XXVII, 292, 293.
Age d'or, L' - XIX, 52-3; XXV, 226.
Akadémik Ivan Pavlov - XXII, 140, 141, 142.
Al caer de la tarde - XXII, 142.
Alba tragica (<i>Le jour se lève</i>) - XIX, 50; XXI, 100; XXIV, 206; F. XVIII, 12; F. XIX, 48.
Albergo Nord (<i>Hôtel du Nord</i>) - XIX, 50; XXIV, 205-6.
Alleluia (<i>Hallelujah!</i>) - XVIII, 11, 20; F. XVIII, 21.
Altura - F. XXVI, 250; F. XXVIII, 313.
Amanti perduti, Gli (<i>Les enfants du Paradis</i>) - XIX, 50; XXIV, 206; F. XVIII, 18; F. XXIV, 205
Amanti senza domani (<i>One Way Passage</i>) - XX, 83; F. XX, 83.
Amleto (<i>Hamlet</i>) - XXVIII, 315; F. XXVIII, 326.
Amor es mal negocio, El - F. XXIV, 185.
Amore e il diavolo, L' (<i>Les visiteurs du soir</i>) - XXI, 206; F. XXIV, 205.
Angelo azzurro, L' (<i>Der blaue Engel</i>) - XXV, 236; XXVI, 270.
Angelo del male, L' (<i>La bête humaine</i>) - XVIII, cop. 2.
Anima che torna, L' - XXVIII, 323-4; F. XXVIII, 323.
Anime ferite (<i>Till the End of Time</i>) - XXIV, 197; XXVII, 289; F. XXIV, 198.
Anime in delirio (<i>Possessed</i>) - XXI, 100.
Anna Karenina (<i>Anna Karenina</i> , di Duvivier, 1947) - XXI, 94; F. XVIII, 9.
Anni difficili - XXVII, 306.
Apenas un delincuente - XXII, 127, 139.
Apfel ist ab, Der - XXVII, 287; F. XXV, 239.
F. XVIII, 14, 15.
Atlantide (di Pabst, 1932) - XXI, 98.
Atalante, L' (anche <i>Le chaland qui passe</i>) - XIX, 49, 50; XXII, 145.
Au grand balcon - XXIII, 158.
Au royaume des cieux - XXI, 93-4; F. XXI, 93.
Aux yeux de souvenir - XXI, 95; XXII, 139.
Aurora (<i>Sunrise</i>) - F. XXV, 233.
Avventura a mezzanotte (<i>It's Love I'm After</i>) - XIX, 46.
Avventure di Oliver Twist, Le (<i>Oliver Twist</i>) - XXIV, 194; XXVIII, 330; F. XXVIII, 329.

B

Bacio della morte, Il (<i>Kiss of Death</i>) - XIX, 37.
Bagnaia, paesaggio italico - XXII, 132; F. XXV, 218.
Bagnoträffling, Der - F. XXVIII, 319.
Bambini ci guardano, I - XXVII, 286; F. XVIII, 27; F. XXVII, 286.
Bandeaux rouges, Les - XXII, 136.

Barriera invisibile (<i>Gentleman's Agreement</i>) - XVIII, 22; XXIII, 159, 177; XXVII, 290, 291; F. XXVII, 291.
Bataan (<i>Bataan</i>) - XXIV, 200; F. XXIV, 199.
Battleground - F. XXIX, 344.
Battle of Midway, The - XXIII, 169.
Beautiful Blonde from Bashful Bend, The - F. XXI, cop. 1.
Beloved - F. XXV, cop. 2.
Bella maledetta, La (<i>Das blaue Licht</i>) - XXV, 226.
Benvenuto, reverendo - F. XIX, 30.
Berliner Ballade - XXII, 125; XXVII, 291; F. XX, 74; F. XXII, 125.
Big Cat, The (La montagna rossa) - XIX, 44.
Bill and Co - XIX, 44.
Blod och Eld (tr. lett. "Sangue e fuoco") - XXI, 103; F. XXI, 103.
Blomstertid, Dem (tra. lett. "L'epoca dei fiori") - XXI, 103-4.
Blue Scar - XXII, 142; F. XXII, 143.
Boudu sauvé des eaux - XVIII, 17.
Breira, Ein (tr. lett. "Nessuna alternativa") - XXI, 94-5; XXVII, 291.
Breve incontro (<i>Brief Encounter</i>) - XXVIII, 329-30; F. XXVIII, 329.
Brotherhood of Man - XIX, 38, 40.
Brott, Ein (tr. lett. "Un delitto") - XXI, 102.
Buntkarierten, Die - XXII, 142.

C

Caccia tragica - XXIV, 210; F. XXVII, 286.
Cacciatori di salvezza (<i>The Salvation Hunters</i>) - XXV, 235; XXVI, 268.
Cadet Rousselle - XXII, 130; F. XXII, 129.
Calamity Jane and Sam Bass - F. XXVI, cop. 1.
Campane a martello - XXVII, 307.
Cancer - XXII, 132.
Capkovy Povidky (tr. lett. "I racconti di Ciappek") - F. XXVII, 277.
Capriccio spagnolo (<i>The Devil is a Woman</i>) - F. XVIII, 5; XXV, 235, 236; XXVI, 271; XXVII, 301.
Carica dei seicento, La (<i>The Charge of the Light Brigade</i>) - XXVII, 302; F. XXVII, 303.
Carnevale della vita, Il (<i>Flesh and Fantasy</i>) - XXI, 94; XXV, 234; XXIX, 351-3; F. XXIX, 351, 352.
Casa dei Rothschild, La (<i>The House of Rothschild</i>) - F. XXVII, 290.
Casa della 92 ^a strada, La (<i>The House of the 92nd Street</i>) - XIX, 37.
Casse-pieds, Le (anche <i>La parade du temp perdu</i>) - XIX, 38, 40; XXII, 142; F. XIX, 39.
Cavalcata - F. XXIII, 154.
Cavallo d'acciaio, Il (<i>The Iron Horse</i>) - XXIII, 170.
Cena delle beffe, La - XVIII, cop. 2.
César - XXI, 110-1.
Chapeau de paille d'Italie, Le - XIX, 49; XXI, 98; XXV, 234.
Chiamate Nord 777 (<i>Call Northside 777</i>) - XIX, 37; XXI, 118.
Chien andalou, Un - XIX, 52-3; XXV, 226; F. XIX, 52-3.
Chienne, La - XVIII, 17.
Christopher Columbus - XXIX, 358; F. XXV, 229.
Ciapaeu - XXV, 227; F. XXV, 226.
Cielo è rosso, Il - F. XIX, 32; F. XXIII, 152; F. XXVII, cop. 1.

Cielo giallo (*Yellow Sky*) - XIX, 38, 41, 42, 44; F. XIX, 43; F. XX, cop. 1.
Cielo può attendere, Il (*Heaven Can Wait*) - XXIV, 210; XXVI, 259, 260; F. XXV, 234; F. XXVI, 260.
Cielo sulla palude - XXII, 125-6, 127, 139; F. XXVIII, 336, 337; F. XX, 72-3.
Città alta - F. XIX, cop. 3.
Cittadella, La (*The Citadel*) - XVIII, 21.
Colpo di fulmine (*Ball of Fire*) - XVIII, 8.
Com'era verde la mia valle (*How Green Was My Valley*) - XXIII, 169, 170, 172.
Commedia umana, La (*The Human Comedy*) - XXIV, 197.
Commedianti (*Komödianten*) - XVIII, 22, 23; XXI, 94.
Conflitto (*Conflit*) - XXI, 99.
Corrispondente X (*Comrade X*) - XVIII, 21.
Crepuscolo di gloria (*The Last Command*) - XXI, 100; XXVI, 269; F. XXVI, 268.
Corvo, Il (*Le corbeau*) - XIX, 50; XXII, 124.
Croce di fuoco, La (*The Fugitive*) - XXIII, 170.

D

Dannati dell'Oceano, I (*The Docks of New York*) - XXVI, 269-70.
Darò un milione - F. XXVII, 284.
De naede faergen (tr. lett. "Hanno raggiunta la chiatta") - XXIII, 160.
De pokkers unger (tr. lett. "Questi benedetti ragazzi") - XXII, 142.
Delitti senza castigo (*King's Row*) - XXIV, cop. 2.
Delitto del giudice, Il (*An Act of Murder*) - XXIII, 157-8; F. XXIII, 158; F. XXVIII, cop. 1.
Delitto senza passione (*Crime Without Passion*) - XXV, 226.
Desiderami (*Desire Me*) - XVIII, 28.
Desiderio di re (*The King Steps Out*) - XXV, 235; XXVI, 271; F. XXVI, 270.
Destino, ovvero Destino su Manhattan (*Tales of Manhattan*) - XXI, 94; XXIV, 210, XXV, 234; XXIX, 351-3; F. XXIX, 352.
Det brinner en eld (tr. lett. "Un fuoco arde") - XXI, 104.
Det vachraste pa Jordan (tr. lett. "La più bella cosa del mondo") - XXI, 104.
Deux timides, Les - XXI, 98-9.
D'homme a homme - XXII, 142.
Diable au corps, Le - XXI, 110; XXIII, 160.
Diario di una cameriera, Il (*The Diary of a Chambermaid*) - XVIII, 18.
Diavolo, Il (già "La bellezza del diavolo" - *La beauté du diable*) - XXV, 238; F. XXII, 149; F. XXV, 238; F. XXVII, 283.
Dieser Mann gehört mir - F. XXVIII, 319.
Dietro la facciata (*Derrière la façade*) - XXV, 226; F. XXV, 227.
Disonorata (*Dishonoured*) - XXVI, 271; F. XXVI, 268.
Dittatore, Il (*The Great Dictator*) - XXIV, 193; XXVII, 308; F. XXIV, 193.
Doktor Mabuse, der Spieler - XXVIII, 316-7.
Dom na pustkowin (tr. lett. "La casa solitaria") - XXII, 127; F. XXII, 127.
Domenica d'agosto, Una - XXVII, 288; F. XXIV, 185.
Domani è tardi - F. XXII, 131.
Donna divina, La (*Divine Woman*) - XXV, 233.
Donna nella luna, Una (*Die Frau im Mond*) - XXVIII, 318.
Donne senza nome - F. XXIII, 175; F. XXIX, 345.
Doppio gioco (*Criss Cross*) - XXVII, 305.
Dreams That Money Can Buy - XIX, 39; F. XIX, 38.
Drôle de drame (anche 27, rue de la paix - Il caso del dr. Malineaux) - XXIV, 205.
Due mogli sono troppe - F. XXIX, 346.
Due mondi (*Zwei Welten*) - XXVII, 289.
Duell mit dem Tod - XIX, 43; F. XIX, 42.
Duello al sole (*Duel in the Sun*) - XX, 79; F. XVIII, 21.

E

E' accaduto in Europa (*Valáhol Európában*) - XXIV, 197.
E' arrivata la felicità (*Mr. Deeds Goes to Town*) - XVIII, 8.
E' primavera - F. XXIII, 154.
Ebreo errante, L' - XXVII, 291; F. XXVII, 291.
Ebreo Süss, L' (*Jud Süss*) - XXIV, 194; XXVII, 290; F. XXVII, 289.
Ecole buissonnière, L' - XIX, 38, 40; XXII, 140, 142; F. XXVII, 314.
Educazione dei sentimenti (*Selskaia ucitel'niza*) - XXVII, 306.
Ehe im Schatten - XXVII, 291; F. XXV, 240.

Elusive Pimpernel, The - XXI, 94; XXII, 139; F. XX, 68.
England's Wealth from Wool - F. XXII, 131.
Equateur aux cent visages, L' - XIX, 44; XXII, 126, 127; F. XX, 75.
Eroi del Pacifico, Gli (*Back to Bataan*) - XXIV, 200; F. XXIV, 198.
Estasi (*Extase*) - XVIII, 11.
Eva - XXI, 104; XXII, 127; F. XX, 77.
Evasione (*Douce*) - XXI, 110; F. XXI, 110.

F

Fabiola - XXI, 117; XXVIII, 319-20; F. XXVIII, 320.
Fall of the House of Usher, The - XXV, 226.
Fallet Ingegerd Bremsen (tr. lett. "Il caso di Ingegerd Bremsen") - XXI, 104.
Famiglia Gibson, La (*This Happy Bread*) - XXVIII, 328-9.
Famiglia Sullivan, La (*The Sullivan*) - XXIV, 197.
Fantomas (di Feuillade, 1912) - F. XXVII, 296.
Farewell to Arms, A - XXI, 114-5.
Febbre dell'oro, La (*The Gold Rush*) - XXIV, 190.
Femmina Folle (*Leave Her To Heaven*) - XXV, 224.
Ferre des sept péchés, La - XIX, 41, 44; XXII, 149; F. XIX, 44.
Fiamma che non si spegne, La - XXII, 125, 139; F. XX, 74.
Fiesta e sangue (*Ride the Pink Horse*) - XXII, 149; F. XIX, 44.
Figlia del capitano, La - F. XXVIII, 326.
Figlia del vento, La (*Jezebel*) - XIX, 46.
Figliol prodigo, Il (*Der verlorene Sohn*) - F. XXIII, 164.
Fine di San Pietroburgo, La (*Konez Sankt-Peterburga*) - XX, 61-2; F. XX, 62.
Flickan från fjällbyn (tr. lett. "La ragazza del villaggio alpestre") - XXI, 104; F. XXI, 102-3.
Folies-Bergère (*Folies-Bergère*) - XXI, 109.
Follie di Broadway 1936 (*Broadway Melody of 1936*) - XXVII, 302-3; F. XXVII, 303.
Folla, La (*The Crowd*) - XVIII, 19-21.
For Them That Trespass - XIX, 38; F. XIX, 38.
Foreign's Return - XXIV, 186; F. XXIV, 186.
Forgotten Village, The - XXII, 126, 137; F. XX, 72-3.
Fortunale sulla scogliera (*Cape Forlorn*) - XXI, 98.
Forzati della gloria, I (*Story of G. I. Joe*) - XXIV, 200; F. XXIV, 199.
Fossa dei serpenti, La (*The Snake Pit*) - XXI, 95, 100; XXII, 126; XXIII, 162, 164; XXV, 234; F. XX, 69, 71.
Främmande Hamm (Tr. lett. "Porto straniero") - XXIII, 157; F. XXIII, 158.
Fratelli Dinamite, I - XXII, 129-30; F. XX, 69; F. XXII, 130.
Frau am Weg - F. XVIII, 3.
Fuga a due voci - F. XVIII, cop. 2.
Fuga nel tempo (*Enchantment*) - XIX, 44.
Fuggiasco, Il (*Odd Man Out*) - F. XXVIII, 339.
Fuoco a oriente (*The North Star*) - XXIV, 197; XXIV, 198-9.

G

Gangsters, I (*The Killers*) - XXI, 116; XXV, 234; XXVII, 304; F. XXI, 115; F. XXVIII, 327.
Geheimnisvolle tiefe - XXI, 94.
Germania anno zero - XXI, 92; XIX, 197; XXIX, 356.
Ghetto Terezin - XIX, 39; F. XIX, 39.
Giacomo l'idealista - F. XXIV, 213.
Gigi - XIX, 38.
Giorni perduti (*The Lost Weekend*) - XIX, 37; XXIII, 180; XXV, 234; XXVI, 258; F. XXV, 233.
Giorno alle corse, Un (*A Day at the Races*) - XXIV, cop. 2.
Giovanna d'Arco (*Joan of Arc*) - XXV, 242; F. XXV, 243.
Giulietta e Romeo nell'arte di Verona - F. XXV, 218.
Give Us This Day (da "Cristo fra i muratori") - XXVIII, 331-2; F. XXVIII, 332-3.
Gläd dig i din ungdom (tr. lett. "Giovannotto, godi la tua giovinezza") - XXI, 102.
Grande campione, Il (*The Champion*) - XXI, 95; XXIII, 159; F. XX, 73; F. XXI, 94.
Grande illusione, La (*La grande illusion*) - XIX, 50; XXVII, 289; F. XVIII, 7.
Grande parata, La (*The Big Parade*) - XVIII, 19; XXIV, 200.
Grandi speranze (*Great Expectations*) - XXVIII, 330; F. XXVIII, 328.
Grano è verde, Il (*The Corn is Green*) - XXIII, 176.
Grapes of Wrath, The - XXIII, 169.

Greed - XXV, 229; F. XXV, 229, 230, 232.
Green Pastures, The - XXV, 226; XXVII, 301; F. XXV, 225.
Grido della terra, Il - XXVII, 291; F. XXVII, 290.
Grosse Liebe, Die - XXIII, 160.
Growing Girls - XXII, 131; F. XXII, 132.
Grube Morgenrot - XXII, 140, 142; F. XXII, 142; F. XXVII, 293.
Guerra o pace? - XXIX, 346.

H

Hafenmelodie - F. XXVIII, 320.
Hallo Fräulein - F. XXV, 240.
Hamnstad - XIX, 42; F. XIX, 42; F. XXI, 101.
Handfull ris, En (tr. lett. "Un pugno di riso") - XXI, 102.
Hare and the Tortoise, The - XXII, 133, 136.
Harlem, XX, 86.
He Walked By Night - XIX, 43, 44; XXIII, 159; F. XIX, 42.
Hem från Babylon (tr. lett. "Ritorno da Babilonia") - F. XXI, 103.
Henry V. - F. XXIII, 181; F. XXV, 241.
Himlaspelet - XXI, 103; F. XXI, 103.
Ho ucciso! (*Crime and Punishment*) - XXV, 235; XXVI, 271; F. XXV, 232.
Home of the Brave - XIX, 38-9, 40.
Homme et son péché, Un - XXI, 94; F. XXI, 96.
House of Strangers - XXIII, 158, 160.

I

Ichabod and Mr. Toad - XXV, 228; F. XXV, 229.
Imboscata, L' (*Plèges*) - 108, 109.
Imperatore di Capri, L' - F. XXIV, 185.
In nome della legge - XXI, 96-7; XXVI, 264-5; XXVIII, 326; XXIX, 349-50; F. XXI, 96-7; F. XXVI, 265; F. XXVIII, 326; F. XXIX, 349, 350.
Incantesimo nei mari del sud (*The Blue Lagoon*) - XXI, 94; XXII, 139; F. XX, 72.
Intermezzo (*Intermezzo*) - F. XX, 76.
Io ti salverò (*Spellbound*) - XX, 64; F. XXIII, 163.
Iris figlia del nord (*Iris och löjtnantshjärta*) - XXI, 104.
Isola di corallo, L' (*Key Largo*) - XXIX, 362.
It Always Rains on Sunday - XXII, 124-5.

J

Jakobs stege (tr. lett. "La scala di Giacobbe") - XXI, 104.
Jenny, regina della notte (*Jenny*) - XXIV, 205; F. XXIV, 207.
Johnny Belinda (*Johnny Belinda*) - XIX, 38; F. XX, 70; XXI, 139, 142.
Jour de fête - XXII, 124, 126; F. XXII, 124; XXIV, 196.
Judea - F. XXVII, 296.

K

Kalpna - XIX, 37, 39-40.
Kampen mod Uretten - Peter Sabro (tr. lett. « La lotta contro l'ingiustizia - Peter Sabro ») - XXII, 140, 142.
Kejsarn av Portugalien (tr. lett. « L'imperatore del Portogallo ») - XXI, 104.
Kermesse eroica, La (*La Kermesse héroïque*) - XXIII, 178.
Kind Hearts and Coronets - XXII, 125, 126; XXIX, 358; F. XXII, 127; F. XXIX, 358.
Kvinna ornbord, En (tr. lett. « Una donna a bordo ») - XXI, 103.
Kvinna utan ansikte (tr. lett. « Donna senza volto ») - XX, 76; XXI, 104.

L

Ladri di biciclette - XIX, 38, 40, 41; XXIII, 161, 181; XXVII, 285; F. XXIV, 201; F. XXVII, 286.
Lady Lou (*She Done Him Wrong*) - F. XIX, 34, 37.
Lang ist der Weg - XXVII, 291.
Last Days of Dolwyn - XXI, 94; XXII, 126; F. XX, 69; F. XXI, 96.
Leggenda di Gösta Berling, La (*Gösta Berlings Saga*) - XXIII, 164; F. XXIII, 165, 167.
Legittima difesa (*Quai des Orfèvres*) - XXII, 124; XXIII, 178; F. XVIII, 9.
Lettera a tre mogli (*A Letter to Three Wives*) - XXVII, 307; F. XXVII, 307.
Lettera da una sconosciuta (*Letter from an Unknown Woman*) - XXI, 100; XXV, 233; F. XXI, 100.
Liebe '47 - XIX, 43, 44; F. XIX, 44; F. XXV, 240.
Lone Climber, The - XXII, 136; F. XXII, 135.

Look for the Silver Lining (Dopo la pioggia il sereno) - XXII, 126, 139; XXVII, 287; F. XX, 72.
Loon's Necklace, The - XXII, 132.
Lost Boundaries - XXIII, 159-60; F. XXIII, 151; F. XXIII, 159.
Lot in Sodom - XXV, 226.
Louisiana Story - F. XXIV, 195, 196.
Luci d'estate (Lumières d'été) - XIX, 41.
Lungo viaggio di ritorno (The Long Voyage Home) - XXII, 145.
Lutto si addice ad Elettra, II (Mourning Becomes Electra) - XXII, 146; F. XXII, 145; F. XXVIII, 326-27.

M

M - XXVIII, 316, 318.
Maclovio (Maclovio) - XXII, 142; F. XXIX, 354.
Madame Bovary (di Renouir, 1934) - XVIII, 17.
Mädchen hinter Gittern - XXI, 93; XXV, 239; F. XX, 72; F. XXI, 87; F. XXI, 96.
Madeleine - F. XXVIII, 330.
Malquerita, La - XXI, 126; F. XXII, 125.
Manon - XXII, 124, 126; XXVIII, 325; F. XVIII, 8; F. XX, 68; F. XXII, 126.
Margherita Gauthier (Camille) - XXVII, 303; F. XXVII, 301.
Marie du port, La - F. XXIV, 206.
Marinaj senza stelle - XXII, 134-6.
Marocco (Marocco) - XXVI, 270-1; XXVI, 268-9.
Maschera eterna, La (Die ewige Maske) - XXIII, 164.
Mascherata al Messico (Masquerade in Mexico) - F. XVIII, 1.
Med livet som insats (tr. lett. « A rischio della vita ») - XXI, 103.
Meera - XXII, 127, 138.
Menschen am Sonntag - XXV, 226.
Messalina (di Guazzoni, 1923) - F. XXVIII, 325.
Metropolis (Metropolis) - XXVIII, 317-8; F. XXIV, 213; F. XXVIII, 317.
Miciurin - XXII, 140, 141, 142; F. XXII, 143.
Migliori anni della nostra vita, I (The Best Years of Our Lives) - XIX, 37; XXIII, 177; XXIV, 197; F. XXIV, 198.
Milione, Il (Le million) - XIX, 49, 50.
Milioni della manicure, I (Hands Across the Table) - XX, 83; F. XX, 82.
Mio corpo ti scaldarà, II (The Outlaw) - XXVI, 274; F. XXVI, 274-5.
Miquette et sa mère - F. XXVIII, 324.
Miracle of Morgan's Creek, The - XXI, 111; F. XXVI, cop. 3.
Miracolo di Loreto - XXII, 132; F. XXII, 132.
Moglie del fornaio, La (La femme du boulanger) - F. XX, 62.
Molti sogni per le strade - XIX, 38, 40.
Monello, Il (The Kid) - F. XXIV, 190.
Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux) - XIX, 50; XXI, 100; XXIV, 196, 212; F. XIX, 49; F. XXIV, 193.
Mulino del Po, II - XIX, 42-3; XXII, 138; XXVIII, 318; F. XIX, 42.
Mujer del puerto, La - F. XXIX, 354.
Mura di Malapaga, Le - XXIII, 159-60; F. XXIII, 159.

N

Na svoji zemlji (tr. lett. « Terra natale ») - XXIII, 156; F. XXIII, 160.
Nanà (di Renouir, 1926) - XVIII, 18.
Nanook l'esquimese (Nanook of the North) - XVIII, 24-5; XXIII, 181; F. XVIII, 24-5.
Narciso nero (Black Narcissus) - XX, 80, 81; F. XX, 80.
Native Land - XXII, 140, 142, 143; XXIII, 174; F. XXIII, 141.
Nave bianca, La - XXV, 226; F. XXV, 227.
Nibelungi, I (Die Nibelungen) - XXVIII, 317; F. XXVIII, 317.
No Man's Land - XXVII, 289.
Non c'è pace tra gli ulivi (anche « Pasqua di sangue ») - XXVII, 294-5; F. XIX, cop. 1, 32; F. XXV, 217; F. XXVII, 294-5.
Nostro pane quotidiano, II (Our Daily Bread) - XVIII, 20.
Notte all'Opera, Una (A Night at the Opera) - XXIV, cop. 2.
Notte di nozze (The Wedding Night) - XVIII, 20-1; F. XVIII, 19.
Notti di Chicago (Underworld) - XIX, 37; XXVI, 268-9; F. XIX, 36; F. XXVI, 269.
N. U. - F. XXVI, cop. 2.
Nu börjar livet (tr. lett. « Ora incomincia la vita ») - XXI, 104.
Nyckeln och ringen (tr. lett. « La chiave e l'anello ») - XXI, 104.

O

Obiettivo Burma (Objective Burma) - XXIV, 199.
Obsession - XXIII, 160; F. XXIII, 159.
Och efter skymning kommer morken (tr. lett. «Dopo il crepuscolo viene la notte») - XXI, 104.
Occupe-toi d'Amélie - XXIII, 159-60; F. XXIII, 160.
Odio implacabile (Crossfire) - XXVII, 290; XXVIII, 332; F. XXVII, 290.
Ombre rosse (Stagecoach) - XXIII, 168.
Ordet (tr. lett. «La parola») - XX, 76; XXI, 103.
Osessione - XXII, 145; XXIV, 208; XXVIII, 325, 337; F. XXII, 144.
Ostatni etap (tr. lett. « L'ultima tappa ») - XXIV, 197; XXVII, 291.
Osnylna muren, Den (tr. lett. « Il muro invisibile ») - XXI, 104.

P

Pa desba skularor (tr. lett. «Su queste spalle») - XXII, 142.
Paese senza acqua - F. XXVI, 250.
Paissà - XXVIII, cop. 2-3, 325; F. XXVIII, cop. 2, 3.
Pan Habetin odchází (tr. lett. « Il signor Habetin se ne va ») - XXII, 142-3.
Panico (Panique) - XXI, 94; XXII, 150.
Paracelsus - XVIII, 22, 23; XXI, 94.
Passaggio a nord ovest (Northwest Passage) - XVIII, 21.
Passione di Giovanna d'Arco, La (La passion de Jeanne d'Arc) - XXV, 242-3.
Passione secondo san Matteo, La - XXII, 126, 139.
Passport to Pimlico - XXIII, 156-7; XXIX, 358; F. XXIII, 159.
Pattes blanches - XIX, 41, 44; F. XIX, 43.
Patto col diavolo - XXII, 126; F. XVIII, 6; XX, 70; XXII, 127.
Pattuglia sperduta, La - (The Lost Patrol) - XXIII, 169, XXIV, 200.
Paura d'amare (Dangerous) - XIX, 46.
Fellegrino, Il (The Pilgrim) - XXIV, 192.
Per chi suona la campana (For Whom the Bell Tolls) - XXI, 116; F. XXI, 115.
Per sempre e un giorno ancora (Forever and a Day) - XVIII, 23.
Per te ho ucciso (Kiss the Blood of my Hands) - XXVII, 305.
Perdizione (The Story of Temple Drake) - XXI, 114.
Pétistovka (tr. lett. « La motocicletta ») - XXII, 143; F. XXII, 142.
Piccole volpi (The Little Foxes) - F. XIX, 47.
Pigmalione (Pygmalion) - XXV, 226.
Pitture di Sandro Botticelli - F. XXVI, 252-253.
Poil de carotte - F. XXIX, 365.
Point du jour, Le - XXII, 140, 142; XXIII, 173; F. XXII, 143.
Portes de la nuit, Les - XIX, 48; XXIV, 207; F. XXIV, 207.
Porto delle nebbie, II (Le quai des brumes) - XIX, 50; XXIV, 205-6; F. XXIV, 207.
Portrait of Hildegard - F. XXIX, 357.
Portrait of Jennie - XXII, 126; F. XXII, cop. 1; F. XXII, 125.
Potenza e gloria (The Power and the Glory) - XXI, 99; F. XXI, 99.
Prezzo dell'inganno, II (Deception) - XIX, 46; XXIII, 176.
Prigionieri del sogno, I (La fin du jour) - XXIII, 178.
Processo, II (Der Prozess) - XVIII, 22; XXI, 94; XXVII, 291; F. XVIII, 23; XXVII, 291.
Proibito (Forbidden) - F. XVIII, 6.
Proibito rubare - XIX, 54.
Proscritti, I (Berg evind och haus hustru) - XXI, 98.
Pueblerina - XXIII, 156, 160; F. XX, 59; F. XXIX, 355.

Q

Quartet - XIX, 38, 44.
Quarto potere (Citizen Kane) - XIX, 41, 51; XXI, 99-100; XXII, 150; F. XIX, 51.
Quattro passi fra le nuvole - F. XXVII, 285.
Quattro rivali, I (Roadhouse) - XXII, 150.
Que Viva Mexico! - XXII, 145.
Queen Kelly - F. XXV, 232.
Queen of Spades, The - XXIII, 160.
Quiet One, The - XIX, 39; XXI, 92-3; XXII, 126; XXIII, 181; F. XX, 73; F. XXI, 87, 92; F. XXII, 147.
Quo vadis? (di Guazzoni, 1913) - XXIV, cop. 2; F. XXIV, cop. 2.
14 luglio (14 juillet) - XIX, 50.

R

Racconto da un affresco - F. XXVI, 254.
Regle du jeu, La - XIX, 50.

Rendez-vous de juillet - XXIII, 160; F. XXIII, 158; F. XXIV, 183.
Retour à la vie - XXIII, 156-7; F. XXIII, 158.
Ribatejo - XXIX, 359.
Ribelle, II (None But the Lonely Heart) - XXII, 145; F. XXII, 146.
Rid i natt (tr. lett. « Cavalcata nella notte ») - XX, 76; XXI, 104.
Riders of the New Forest - XXII, 134; F. XXII, 136.
Rimembranze mediche - XXII, 132; F. XXVI, 254.
Riso amaro - XXIII, 156; XXIV, 208-9; XXVIII, 318; F. XXIII, 156.
Ritratto di Dorian Gray, II (The Picture of Dorian Gray) - XXIII, 182.
Roma, città aperta - XXIII, 161, 174; XXVII, 283, XXVIII 325, 331.
Roma città libera - XXII, 145; F. XXII, 146.
Romanzo di Mildred, II (Mildred Pierce) - XXI, 98.
Rosa di Bagdad, La - XXII, 129, 130, 132; F. XXII, 130.
Rouge et noir - XVIII, cop. 2.
Rubens - F. XXVI, 253-4.
Ruf, Der - F. XXV, 239.
Ruy Blas (Ruy Blas) - XVIII, 23; XIX, 50.

S

Sacrificati, I (The Were Expendable) - XXVI, 275; F. XXVI, 275.
Salon Mexico - XIX, 39, 40; F. XIX, 40.
Sang du Poete, Le - XVIII, 23.
Sangue sulla luna (Blood on the Moon) - F. XVIII, 13.
Scala al Paradiso (A Matter of Life and Death) - XX, 79, 80; F. XX, 79.
Scandalo internazionale (A Foreign Affair) - XXV, 234.
Scarpette rosse (The Red Shoes) - XX, 81; F. XX, 81.
Schiaivo d'amore (Of Human Bondage, di Cromwell, 1934) - XIX, 46.
Scarface (lo sfregiato) (Scarface) - XIX, 37; F. XIX, 35.
Scipione l'africano - XVIII, cop. 2.
Sciuscìa - XXVII, 285-6; F. XXVII, 284.
Scomparsa di miss Drake, La (O. K. America) - XX, 82-3.
Se avessi un milione (If I Had a Million) - XXVI, 259; F. XXVI, 259.
Se fossi re (Education de prince) - XXIII, 178.
Secret Land, The - XXII, 128.
Segreti di un'anima (Die geheimnisse einer Seele) - XXIII, 164.
Sentiero del pino solitario, II (The Trail of the Lonesome Pine) - XXVII, 301-2; F. XXVII, 302.
Senza pietà - XXII, 143.
Sequoia (Sequoia) - F. XXIII, 163.
Set-up, The - XXIII, 158-9, 160; F. XXIII, 157.
Settima croce, La (The Seventh Cross) - XXVII, 290; F. XXVII, 291.
Settimo cielo (Seventh Heaven, di Borzage, 1927) - XXI, 115.
Settimo cielo (Seventh Heaven, di King, 1937) - XXI, 115.
Signora in ermellino, La (That Lady in Ermine) - F. XIX, 41-44; F. XXVI, 260.
Signora Miniver, La (Mrs. Miniver) - XXIV, 197; F. XXIV, 198.
Silent Dust - XIX, 44.
Silenzio è d'oro, II (Le silence est d'or) - XX, 61; XXI, 108-9; XXV, 238-42; F. XX, 63.
Skarb (tr. lett. « Il tesoro ») - XXII, 140, 142.
Skogen ar var Arvedel (tr. lett. « La battaglia del nord ») - XXII, 142.
Small Back Room - XIX, 38.
Sofka - XXI, 94; F. XX, 78; F. XXI, 93.
Sogno d'amanti (The Passionate Friends) - XXIII, 158; XXV, 243; XXVIII, 329-30; F. XXVIII, 330.
Sogno di una notte di mezza estate, II (A Midsummer Night's Dream) - XXV, 228; F. XXV, 227.
Sono innocente! (You Only Live Once) - XXV, 233; F. XXV, 235.
Sorcier du ciel, Le - XIX, 44; XXII, 139.
Soreghina - F. XVIII, 4.
Sotto i ponti di New York (Winterset) - F. XIX, 34.
Sotto i tetti di Parigi (Sous les toits de Paris) - XIX, 50.
Sparviero, Lo - F. XXVI, 266.
Spasimo (Hets) - XXI, 103.
Spia, La (Spione) - XXVIII, 318.
Spirito allegro (Blythe Spirit) - XXVIII, 328, 330.
Spyder and the Fly, The - F. XXIII, 153.
Stalingradska bitva (tr. lett. « La battaglia di Stalingrado ») - XXII, 140-1, 142, XXIII, 181.
Stanotte sorgerà il sole (We Were Strangers) -

XXIX, 362; F. XXIX, 363.
 Storia del dottor Wassell, La (*The Story of dr. Wassell*) - XXIV, 200; F. XXIV, 198.
 Storia di Pearl White, La (*The Perils of Pauline*) - XXV, 242; F. XXVII, 297, 299.
 Strada della felicità, La (*A Miracle Can Happen*) - XVIII, 21; F. XVIII, 21.
 Strada sbarrata (*Dead End*) - XXIII, 177; F. XIX, 36.
 Strada scarlatta, La (*Scarlet Street*) - XXV, 233.
Street Scene - XVIII, 19.
 Sulla via di Damasco - XXV, 226; F. XXVI, 253.
Surgical Approach to Scapulohumeral Joint - XXII, 132.

T

Tabusse - XIX, 38; F. XIX, 40.
 Talpalatnyj föld (tr. lett. «Un pezzo di terra») - XXII, 140, 141-2.
 Tempi moderni (*Modern Times*) - XXIV, 188-9, 192, 193; F. XXIV, 192.
 Teresa Confalonieri - XVIII, cop. 2.
 Terra trema, La - XXVIII, 337; F. XXVII, 327.
 Terre sans pain - XIX, 52; XXV, 226.
 Terrore corre sul filo, Il (*Sorry, Wrong Number*) - XIX, 39, 43-4; F. XIX, 29.
 Terzo uomo, Il (*The Third Man*) - XXIII, 156-159; XXIX, 358; F. XXIII, 157; F. XXIX, 358.
 Tesoro della Sierra Madre, Il (*The Treasure of Sierra Madre*) - XXII, 142; XXIX, 362.
 Testamento del dr. Mabuse, Il (*Das Testament des dr. Mabuse*) - F. XXVIII, 316.
 Testimone, Il - XXVII, 285; F. XXVII, 285.
 That Dangerous Age - XIX, 38.
 Thief's Highway - F. XXVIII, 311.
 Three Bags Full - XXII, 134; F. XXII, 134-5.
 Tierra muerta - XXVII, 287; F. XXIX, 354-5.
 Totò il buono - XXVII, 286.
 Tra Scilla e Cariddi - XIX, 40.
 Traditore, Il (*The Informer*) - XXIII, 169, 172; XXVIII, 325; F. XXIII, 371; F. XXVIII, 378.
 Tragedia americana, Una (*An American Tragedy*) - XXI, 114; XXVI, 271; F. XXI, 114.
 Tragedia del capitano Scott, La (*Scott of the Antarctic*) - XXI, 94; XXII, 142; F. XX, 168.
 Tragedia della miniera, La (*Kameradschaft*) - XVIII, 11.
 Tragico Oriente (*Behind the Rising Sun*) - XXIV, 200; F. XXIV, 200.
 Transports urbains - XIX, 40.
 Trapped by the Terror - XXII, 133-4; F. XXII, 134.
 Tre caballeros, I (*Three Caballeros*) - XXI, 95; XXII, 128-9; F. XX, 75; F. XXII, 128

INDICE DEI REGISTI

A

ALEKSANDROV G. - XXII, 140, 141, 142; XXIII, 173; XIV, 208-9.
 ALESSANDRINI G. - XXVII, 291.
 AUTANT-LARA C. - XXI, 110; XXIII, 160.

B

BAN F. - XXII, 140, 141-2.
 BECKER J. - XXIII, 160.
 BENOIT-LEVY J. - XXV, 226.
 BERGMAN INGMAR - XIX, 42.
 BERNHARDT C. - XXI, 100.
 BERTRAM H. - XXIII, 160.
 BRAHM J. - XXV, 234.
 BILLON P. - XVIII, 23.
 BLASETTI A. - XXI, 177; XXVII, 286.
 BLYSTONE M. - XIX, 44.
 BO S. - XXII, 133, 136.
 BOHDZIEWICZ A. - XXII, 142.
 BORZAGE F. - XXI, 115.
 BRAUN A. - XXI, 93.
 BROWN C. - XXIV, 197.
 BUNUEL L. - XIX, 52-3; XXV, 226.

C

CAMPOS R. - XXIX, 359.
 CANNON R. - XIX, 40.
 CAPRA F. - XVIII, 8; XXVI, 272-3; XXVII, 301.
 CARLSON P. - XIX, 44.
 CARNE M. - XIX, 48-50; XXI, 100; XXIV, 205-7; XXV, 225.
 CAUVIN A. - XIX, 44; XXII, 126-7.
 CAYATTE A. - XXIII, 157.
 CAVALCANTI A. - XIX, 38; XXIX, 364.
 CHAPLIN C. - XIX, 50; XXI, 100; XXIV, 189-93; XXVII, 308.
 CHIARINI L. - XXII, 126.
 CHRISTENSEN B. - XXV, 234.
 CLAIR R. - XVIII, 11; XIX, 48, 49-50; XX, 61; XXI, 98-9, 109; XXIV, 205, 208; XXV, 234, 238, 242; XXVI, 264.

Trollfossen (tr. lett. «La cascata fatale») - XXII, 142.
 Twilight - XXIII, 160.
 Tutto il mondo ride (anche «Ragazzi allegri») - Vesjolye rebjata) - XXIV, 208-9; F. XXIV, 209.

U

Ulica Graniczna (tr. lett. «Strada di confine») - XXVII, 291.
 Ultimo addio, L' - F. XXV, 235.
 Under Capricorn - F. XXV, 228.
 Uomo del sud, L' (*The Southerner*) - XXV, 234; F. XXV, 234.

V

Välfångare (I pescatori di balene) - XXI, 104.
 Valzer dell'imperatore, Il (*The Emperor Waltz*) - XXIX, 363.
 Vaso di Pandora, Il (*Die Büchse der Pandora*) - XXVI, 255-8; F. XXVI, 255, 256, 257.
 Vedova allegra, La (*The Merry Widow*, di Lubitsch, 1934) - XXI, 108; XXV, 232; XXVI, 259.
 Vendetta (*The Won't Forget*) - XX, 83.
 Venere bionda (*Blonde Venus*) - XXVI, 271; F. XXVI, 267-9.
 Verlorene gesicht, Das - XIX, 44.
 Verso la vita (*Les bas-fonds*) - XXIII, 178.
 Via del tabacco, La (*Tobacco Road*) - XXI, 114; F. XXIV, cop. 1; F. XXIX, 365.
 Via senza gioia, La (*Die freudlose Gasse*) - XXVIII, 317, 334-5; F. XXVIII, 334-5.
 Voce della tortora, La (*The Voice of the Turtle*) - XXIII, 176-7; F. XXIII, 176-7.
 Volpe argentata, La (*The Girl from Chicago*) - XX, 82.
 Vulcano - F. XIX, 31; F. XXIII, cop. 1, 152.
 Vstrecie na Elbe (tr. lett. «Incontro sull'Elba») - XXII, 140-2; F. XXII, 141; F. XXIII, 173.

W

Walk in the Sun, A - XXIV, 200; F. XXIV, 197.
 Window, The - XIX, 40.
 Wozzeck - F. XXV, 239, 240.

Y

Young Mr. Lincoln - F. XXIII, 170.
 Yvonne - F. XVIII, 2.

Z

Za wami póida inni (tr. lett. «Altri vi seguono») - XXII, 142.
 Zanzabelle à Paris - XXII, 134-6; F. XXII, 135.
 Zeit mit dir, Die - XIX, 44.
 Zéro de conduite - XIX, 50; F. XXII, 135.

DUVIVIER J. - XXI, 93-4; XXII, 127, 150; XXIII, 178; XXIV, 210; XXV, 234; XXIX, 351-3.
 DZIGAN E. - XXV, 227.

E

EDGREN G. - IX, 44.
 EISENSTEIN S. M. - XXII, 145; XXIII, 180; XXV, 243; XXVII, 308.
 EMMER L. - XXV, 226; XXVI, 252; XXVII, 288.
 ENGEL E. - XXII, 142; XXVII, 291.
 EPSTEIN MARIE - vedi Benoit-Lévy.

F

FANCK A. - XXV, 226.
 FAUSTMAN H. - XXIII, 157.
 FEJOS P. - XXI, 102; XXV, 233.
 FERNANDEZ E. - XIX, 39; XXII, 126, 142; XXIII, 160.
 FEYDER J. - XXIII, 178, 180; XXIV, 205; XXV, 234, 236.
 FLAHERTY R. - XVIII, 24-5; XXIII, 181; XXIV, 195-6.
 FLEMING V. - XXIV, 210; XXV, 242-3.
 FOLKE G. - XXII, 142.
 FORD J. - XXI, 99, 114; XXII, 145; XXIII, 169-72; XXV, 229; XXVI, 275.
 FREGONESE U. - XXII, 127.
 FRENCH J. - XIX, 38, 44.
 FRENCH C. - XXI, 94; XXII, 142.
 FREUND E. - XXII, 140, 142.
 FRIC M. - XXII, 143.

G

GAJER V. - XXII, 142-3.
 GALLONE C. - XVIII, cop. 2; XX, 86.
 GARNETT T. - XX, 82-3; XXIV, 200; XXV, 226.
 GENINA A. - XXII, 125-6, 127; XXVIII, 336-7.
 GERMI P. - XXI, 96-7; XXVI, 264-5.
 GIBAULT - XIX, 40.
 GRAIGIE J. - XXII, 140, 142.
 GREEN A. - XIX, 44.
 GREMILLON J. - XIX, 41-2.
 GORDON M. - XXIII, 157-8.
 GRUNE K. - XXV, 235.
 GUAZZONI E. - XXIV, cop. 2.

H

HAGBERG R. - XXI, 104.
 HAMER R. - XXII, 124-5.
 HARLAN V. - XXIV, 194; XXVII, 290.
 HATHAWAY H. - XIX, 37; XXVII, 301-2.
 HAWKS H. - XXI, 116.
 HECHT B. - XXV, 225-6; XXVII, 301.
 HELLINGER - XXI, 116.
 HENRIKSON A. - XXI, 102, 103, 104.
 HENNING-JENSEN A. B. - XXII, 142.
 HITCHCOCK A. - XXI, 99; XXV, 234.
 HOCHBAUM W. XXIII, 164.
 HOFFMANN K. - XIX, 44.
 HOWARD W. K. - XXI, 99.
 HUGUES H. - XXVI, 274.
 HUNEBELLE A. - XIX, 44.
 HURDALEK G. - XIX, 44.
 HURWITZ L. - XXII, 140-143.
 HUSTON J. - XXIV, 196; XXIX, 362-3.

I

IVENS J. - XXIII, 174.

J

JAKUBOWSKA W. XXIV, 197; XXVII, 191.
 JOHANSSONS J. - XXII, 142.

K

KAUTNER H. - XIX, 43.
 KAZAN E. - XVIII, 22; XXIV, 196; XXVII, 290-1.
 KLINE H. - XXII, 126.

L

L'ANGLAIS P. - XXI, 94.
 LACOMBE G. - XXV, 226.
 LAMPIN G. - XXIII, 157.
 LANG F. - XXV, 233; XXVII, 301; XXVIII, 316-8.
 LATTUADA A. - XIX, 42-3; XXII, 138, 143; XXIV, 187-8; XXVIII, 318.
 LAUNDER F. - XXI, 94.
 LE CHANOIS - XXII, 140, 142.
 LE ROY M. - XX, 83.
 LEAN D. - XXIII, 158; XXV, 243; XXVIII, 327-9.
 LEONARD M. - XXII, 140, 142.
 LEJTES J. - XXI, 95; XXVII, 291.
 LIEBENEINER W. - XIX, 43.
 LINDBERG P. - XXI, 102.
 LITVAK A. - XIX, 39, 43; XXI, 95, 100; XXII, 126; XXV, 234.

LUBITSCH E. - XIX, 44; XXI, 108; XXIV, 210; XXV, 233-4, 236; XXVI, 259-60; XXVII, 307.

M

MACHATY G. - XVIII, 11; XXV, 235.
MAETZIG K. - XXII, 142.
MANKIEWICZ J. L. - XXIII, 158; XXVI, 260; XXVII, 307.
MARISCHKA E. - XXII, 126.
MARSHALL G. - XXV, 242.
MAY J. - XXV, 235.
MAY P. - XIX, 43.
MAYO A. - XIX, 44.
MEYERS S. - XIX, 39; XXI, 92-3; XXII, 126-7.
MILESTONE L. - XXIV, 197, 200.
MOGUY L. XXI, 99.
MOLANDER G. - XX, 76-7; XXI, 103-4; XXII, 127; XXIII, 165.
MONTGOMERY R. - XXII, 146.
MURNAU F. W. - XXV, 233.

N

NEGULESCO J. - XXI, 95; XXII, 150.
NICHOLS D. - XXII, 146.
NOVAKOVIC R. - XXI, 94.

O

ODETS C. XXII, 145.
OLIVIER L. - XXIII, 181; XXIV, 212; XXVIII, 315.
OPHULS M. - XXI, 100; XXV, 233.
OZEP F. - XXV, 235.

P

PABST G. W. - XVIII, 11, 22; XXI, 94, 98; XXIII, 164; XXV, 226, 235; XXVI, 255-8; XXVIII, 334-5.
PAGLIERO M. - XXII, 145.
PAGNOL M. - XXI, 110-1.
PAGOT N. - XXII, 129-30.
PALSBOE O. - XXII, 140, 142.
PETROV V. - XXII, 140-1, 142; XXIII, 181.

PICHEL I. - XXIII, 160.
POWELL M. - XIX, 38; XX, 79-81; XXI, 94; XXV, 225, 226.
PORTAS R. E. - XXII, 142.
PUDOVKIN V. - XXIII, 176; XXIV, 187-8.

R

RADOK A. - XIX, 39.
RAPPER I. - XIX, 46; XXIII, 176.
RATOFF G. - XIX, 38.
REED C. - XXIII, 159.
REIS I. - XIX, 44.
REISCH W. - XXV, 235.
RENOIR J. - XVIII, 17-8; XIX, 48-50, XXIII 178; XXV, 234.
RICHTER H. - XIX, 40; XXV, 233.
RIESNER D. - XIX, 44.
RIGHELLI G. - XVIII cop. 2.
ROBERTS S. - XXI, 114.
ROBSON M. - XIX, 38, 40; XXI, 95; XXIII, 159.
ROSCIAL G. - XXIV, 208; XXV, 227.
ROSSELLINI R. - XVIII, 8; XXI, 92; XXII, 125; XXIII, 174; XXV, 226; XXVII, 283; XXVIII, cop. 2, 3; XXIX, 356.
RYBKOWSKI J. - XXII, 127.

S

SCHLEIF W. - XXII, 140, 142.
SHANKHAR U. - XIX, 39-40.
SIODMAK R. - XXI, 116; XXIV, 186, 210; XXV, 226, 234.
SJOBERG A. - XXI, 103-4.
SIOSTROM V. - XXI, 98, 101, 102, 104; XXIII, 165; XXV, 234.
SKOGLUND G. - XXI, 102.
SMART R. - XIX, 38.
STAUDTE W. - XIX, 43.
STEMMLE R. A. - XXII, 125, 126.
STERNBERG J. VON - XXI, 100, 114, 118; XXV,

235, 236; XXVI, 267-71.
STILLER M. - XXI, 101, 102; XXIII, 165; XXV, 234.
STRAND P. - XXII, 140, 143; XXIII, 174; XXIV, 187.
STROHEIM E. VON - XXII, 138; XXV, 230, 232.
STURGES P. - XXI, 111; XXVI, 274.

T

TATI J. - XXII, 124, 126.
TETZLAFF T. - XIX, 40.
TRAUBERG L. - XXV, 227.
TRIVAS V. - XXVIII, 289.

V

VASSILIEV G. e S. - XXV, 227.
VIDOR K. - XVIII, 11; 19, 21; XXVII, 301.
VIGO J. - XIX, 48, 49, 50; XXII, 145.
VISCONTI L. - XXII, 125, 145.

W

WELLES O. - XIX, 41, 51; XXI, 99, 100; XXII, 138; XXIV, 200.
WELLMAN W. A. - XIX, 38, 41, 42, 44.
WERKER A. - XIX, 43, 44; XXIII, 159-60.
WILBUR C. - XIX, 43.
WILDER B. - XXV, 226, 223-4; XXIX, 363.
WILLIAMS E. - XXI, 94; XXII, 138.
WISE R. - XXIII, 158.
WOOD S. - XXI 116; XXIV, cop. 2.
WYLER W. - XIX, 37, 46; XXIV, 195-6, 197; XXVII, 301.

Y

YUTKEVIC S. XXV, 227.

Z

ZAMPA L. - XXVII, 306, 307.
ZILAHY L. - XXVIII, 323-4.
ZINNEMANN F. - XXIV, 196; XXV, 226.

ROSSELLINI ROMANZIERE

FORSE per farsi passare la paura (di cui più tardi in un'intervista si confessò affetto come da un morbo), durante i mesi dell'occupazione tedesca, Roberto Rossellini, il regista non ancora famoso, decise di diventare romanziere. Per prima cosa acquistò carta e libri, prese stanza in una pensione di Piazza di Spagna, e mi telefonò.

Ci eravamo visti a Tagliacozzo, durante i 45 giorni, e, Rossellini, approfittando del fatto che mi godevo alcuni giorni di vacanza, mi obbligò col suo affettuoso cinismo a dare una occhiata alla sceneggiatura di un film di cui non ricordo nemmeno una scena.

Il film non era a buon punto: mancava il danaro, ma soprattutto mancava la sceneggiatura di cui Rossellini, insieme a Calcagno, inventava una scena dietro l'altra, su un abbozzo sconcertante.

Rossellini dispensava a piene mani il poco danaro che riusciva a racimolare, e a me promise un compenso che non ebbi mai, e al quale rinunziai di buon grado, appena seppi che l'impresa era fallita.

Ricevuta la telefonata, trovandomi sottotono, il mio cuore ebbe un balzo, sperando, al solito, in un miracolo. Fui puntualissimo, non così Rossellini; ebbi pertanto il tempo di scambiare qualche idea con la segretaria del regista — una tedesca dagli occhi di gatta ma dal cuore di marzapane; conosciutissima a Tagliacozzo per il suo amore alle giovani papere che allevava e nutriva come si fosse trattato di bambini — che mi informò del fallimento dell'impresa, oscurando del tutto il mio orizzonte già nubiloso. Rossellini arrivò, discretamente dimagrito, ma arditissimo come sempre, deciso a uscirne fuori, e mi confidò che commerciava in sapone ed altri generi di prima necessità.

Con mia grande meraviglia, mi disse anche che voleva scrivere un romanzo, e che voleva da me alcune lezioni sulla tec-

nica del romanzo, ignorando egli tutto di un « genere » letterario che lo appassionava sin dalla più tenera infanzia.

Lo guardai in silenzio, e a vederlo così candido e disarmato, temetti che avesse ragione lui, ch'io fossi non solo in grado di insegnargli a scrivere romanzi, ma che questa scienza esistesse davvero, come affermano in America gli ingenui o maliziosi maestri di scuole a tanto autorizzate.

Insomma Rossellini aveva tante cose da dire, né dubitavo che le avrebbe dette; gli pesava l'ozio, quella perdita di tempo, la mancanza di un lavoro che gli permettesse di trovare la via del racconto.

Allora, a dire la verità, non apprezzai, per quello che valeva, l'orgasmo del mio amico regista, anzi dubitavo del suo talento, vedendolo così disposto alle confusioni e agli inganni.

Invece ero io che mi sbagliavo.

Tuttavia, con sorridente pazienza, feci del mio meglio per spiegargli il « tempo » da adoperare, la necessità di un intrigo, di caratteri, l'urto dei sentimenti, e la finale catarsi; mi servii dell'immagine del respiro umano per dirgli della « durata » e altre bazzecole del genere. Poi passai agli esempi classici, a Flaubert, a Tolstoj, a Stendhal, e feci il sunto di qualche « inizio » celebre.

Rossellini mi ascoltò con attenzione e riverenza, poi concluse ch'era difficile scrivere un romanzo a quel modo: che lui avrebbe trovato un'altra formula, inventando un'altra tecnica, più simile a quella dei film e dei romanzi americani di cui si mostrò al corrente meglio di quanto non osassi sperare.

« Ho bisogno », mi disse, sebbene con altre parole, « di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato, e di potermi servire del « taglio » e dell'ellissi, della dissolvenza e del monologo interiore. Non, per intenderci, quello di Joyce, piut-

tosto quello di Dos Passos. Di prendere e lasciare, inserendo quello che sta intorno al fatto e che ne è forse la remota origine. La macchina da presa io potrò collocarla a mio talento e il personaggio ne sarà inseguito e ossessionato; l'angoscia contemporanea deriva appunto da questo non poter sfuggire all'occhio implacabile dell'obbiettivo. « Sei d'accordo? ».

Ero d'accordo, tanto d'accordo che, stufo del romanzo « impersonale » e ottocentesco, in cui il massimo della bravura era ottenuto con il massimo del « distacco », preparavo un romanzo (che poi fu *Panche gialle*) con quel tanto di arbitrario che mi potesse assomigliare.

L'arbitrario gli suggerì la tecnica di *Roma, città aperta*; ma il « romanziere » Rossellini pensava a *Paisà*, anticipandomene i « monologhi » appassionati. (Teatro, cinema, romanzo, Rossellini metteva a frutto il suo autentico geniale cinismo per fare trionfare l'arbitrario, che è l'unica formula infallibile per raccontare le cento apparenze di una unica realtà. S'intende, con la complicità della macchina da presa).

« Non pare anche a te », aggiunse, « che a lasciare il personaggio andare dove vuole, c'è rischio di vederselo sparire alla prima svolta? Bisogna inseguirlo, controllarne i gesti e i battiti, ridurlo all'impotenza: altrimenti son guai. La macchina da presa si inserisce tra il destino del personaggio e la necessità del racconto, determinando una nuova fatalità. Mi hai ben compreso? Perché non senti anche tu un romanzo in questo senso? Più storie, intrigate fra loro dalla memoria, dal tempo, dallo spazio; un altro « continuum », con quattro cinque dimensioni. In cinema si può fare. Io lo farò ».

« Tu lo farai », dissi io. « Ma con le parole è impossibile. Questo non ti autorizzi a credere ch'io non tenterò. Anzi, a dirti la verità, ho già incominciato. Nel primo capitolo... ».

M'interruppe. « Questa corrente neorealista va benissimo, ma ha un difetto essenziale: è sopraffatta dalla cronaca. Ora la "vie tragique" non vuol dire cronaca nera. Ci vuole un intervento, un arbitrio, e chiamare la folla come coro, un particolare in primo piano, voci ed echi in profondità. La notte non è fatta soltanto di stelle, e una città notturna non vive soltanto per le insegne luminose al neon. Se un personaggio è inseguito come dico io, diventa un sorvegliato speciale: allora la sua angoscia esplode. Non mi fraintendere, ti prego: vorrei darti degli esempi ».

« *Le jour se lève* », proposi io.

« E' un buon esempio, ma non mi basta ». (Pensava forse alle macerie delle case tedesche in *Germania anno zero*, all'intervento del paesaggio che parlerà con più potenza che non mille maschere dell'unica tragedia comune all'uomo e alle città...).

« Hai bisogno di più spazio? ».

« Non nel senso del più grande e meno grande: ho bisogno di maggiore profondità ».

« Tutti ne abbiamo bisogno », insorsi.

« D'accordo », mi consolò Rossellini. « E ora tornatene al tuo romanzo ».

Così fu ch'io non insegnai al regista Rossellini a scrivere romanzi con le parole; fu lui, al contrario, ad anticiparmi alcune malizie della sua tecnica singolare, convincendomi che cinema e romanzo andavano di pari passo, e che sempre più si sarebbero imparentati.

R. M. DE ÁNGELIS



New York; Marlene Dietrich e Roberto Rossellini durante un ricevimento che la critica inglese offrì al nostro regista il successo da lui ottenuto con la presentazione del film « Paisà ».

L'INDUSTRIA cinematografica britannica è nuovamente in crisi. La « J. Arthur Rank Organisation », che per cinque anni ha dominato il cinema inglese, annuncia di trovarsi in gravi difficoltà sul piano internazionale: l'anno scorso ha avuto un disavanzo d'esercizio di quattro milioni di sterline, tre dei quali si riferiscono alla produzione. Sono colpi da far vacillare la più potente organizzazione finanziaria, e di fatto tutta l'industria cinematografica britannica ne ha subito le conseguenze. Quali sono le cause di questa situazione? L'organizzazione Rank ne ha addotte molte, ma non tutte. Ciò che è stato detto non basta a spiegare le ragioni profonde della crisi. In primo luogo occorre tener conto del tempo eccezionalmente mite (il più mite registrato in Gran Bretagna da parecchi anni a questa parte) che ha indotto milioni di persone a disertare i cinema. Ciò ha certamente fatto piacere al Ministero dei Combustibili e dell'Energia ma ha riempito di malumore i produttori cinematografici.

La seconda ragione addotta dall'Organizzazione Rank è assai più discutibile. Una percentuale troppo alta degli incassi — si dice — viene incamerata dal Governo sotto forma di tassa sugli spettacoli. Nei 556 cinema controllati dall'Organizzazione Rank dieci milioni e mezzo di sterline, su un totale di ventisette milioni e mezzo di incassi, si sono volatilizzati per far fronte alla tassa. Ma è un argomento fittizio. La tassa sugli spettacoli viene pagata dal pubblico, e non dai produttori o dagli esercenti, e va — com'è sempre andata — direttamente nelle casse dello Stato. Se il governo la riducesse, il pubblico esigerebbe naturalmente una proporzionale riduzione del biglietto di ingresso. La terza ragione addotta dal signor James Arthur Rank a nome della propria organizzazione è questa: « Abbiamo presunto troppo delle capacità creative degli artisti britannici. Ad essi abbiamo chiesto uno sforzo che va oltre le loro possibilità ». Anche questa giustificazione non corrisponde alla realtà. Come gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra hanno dimostrato, le capacità creative del cinema britannico sono notevolissime, e non hanno subito alcuna dispersione. Uomini come Laurence Olivier, Carol Reed, Michael Powell, Emeric Pressburger, Thorold Dickinson, Frank Launder, Sidney Gilliat, i fratelli Boulting, Harry Watt, Anthony Asquith, John Mills, John Baxter e



Sopra: J. Arthur Rank, in compagnia di Noel Coward, visita gli studi di Pinewood. Sotto: l'attrice Maj Zetterling e Robert Beatty in «Portrait of Hildegard», diretto da Terry Fisher.

L'AMBIZIONE NON SI ADDICE AL CINEMA BRITANNICO

tutti gli altri cui sono dovuti i nostri film migliori, si trovano ancora in Inghilterra. Va piuttosto notato (ed il fatto è significativo) che pochissimi, per non dire nessuno, di questi uomini lavorano tuttora per l'Organizzazione Rank.

La colpa non è da attribuire tanto agli artisti quanto alle direttive generali su cui si basa la produzione. L'Organizzazione Rank ha rivelato una congenita incapacità a proporzionare i costi di produzione ai possibili introiti. Sono stati prodotti alcuni film ad un costo tale da richiedere come indispensabile la proiezione negli Stati Uniti perché dessero un utile. E per ognuno di questi film che venne proiettato negli Stati Uniti, non importa su quale scala, ce ne sono almeno cinquanta che non vi furono mai proiettati e che non incassarono abbastanza per coprire i costi di noleggio. Due film inglesi hanno avuto un successo fuori del comune negli Stati Uniti: *Hamlet* e *The Red Shoes* («Scarpette rosse»). Sono stati proiettati a lungo a New York ed hanno ricevuto una buona accoglienza

in altre parti del paese. Ma il loro successo ha dato la misura del pericolo che incombeva sulla produzione inglese. Troppi film sono stati girati in previsione di analoghi risultati, e alla testa dell'industria non c'è stato nessun uomo di buon senso che abbia condannato le speranze eccessive, con poche possibilità di essere realizzate. Se l'industria cinematografica britannica intende porsi su una base ragionevole, deve dimenticare il mercato americano e puntare sulle risorse interne di assorbimento. Se i costi del film medio potranno essere coperti dagli incassi in Gran Bretagna, tutto ciò che qualche film di carattere eccezionale potrà guadagnare negli Stati Uniti costituirà un profitto aggiuntivo per il produttore. In tal modo, l'industria cinematografica britannica si avvicinerà ai metodi del cinema italiano, francese e svedese più di quanto non faccia adesso.

L'assillo del mercato americano è la causa prima della crisi attuale. Risale ai giorni di *Henry V* e, più ancora, di *Caesar and Cleopatra* che costò un milione e duecen-





A sinistra: Jean Simmons, premiata alla Mostra di Venezia nel 1948, è una delle attrici sulle quali il cinema inglese punta particolarmente. A destra: Joseph Cotten e Trevor Howard in «The Third Man» («Il terzo uomo»). Questo film, di Carol Reed, ha vinto il primo premio a Cannes.

tomila sterline, richiese due anni di lavoro e fu un insuccesso commerciale ed artistico insieme. Più recentemente, altri film con analoghi costi di produzione (come *Christopher Columbus* e *The Bad Lord Byron*) hanno subito la stessa sorte, sia sul piano dell'arte che su quello della cassetta. L'Organizzazione Rank — è evidente — ha tentato troppo presto di trasformare il modesto impianto cinematografico della Gran Bretagna in un poderoso meccanismo che potesse stare alla pari, per efficienza produttiva e numero di film, dell'industria hollywoodiana. La Gran Bretagna alla fine della guerra s'era conquistata un posto non disprezzabile nella produzione di film che riflettevano onestamente la vita del popolo: *Millions Like Us*, *The Next Of Kin*, *Waterloo Road*, *The Way to the Stars*, *Western Approaches* ed altri. I registi che diressero questi film dimostrarono una chiara conoscenza del mezzo cinematografico: il loro

cervello e la loro abilità contavano assai più di qualsiasi dispendiosa produzione. Ora la maggior parte degli studi britannici ha visto scomparire questa tradizione: nella scelta dei soggetti e nella supina accettazione del sistema divistico, si mostra di voler seguire i modelli hollywoodiani. Fanno eccezione gli «Ealing Studios» dove, quasi solo, Michael Balcon ha incrementato una tradizione tipicamente britannica, riuscendo nello stesso tempo a realizzare sensibili economie. È significativo il fatto che i tre maggiori successi dell'annata — *Passport to Pimlico*, *Kind Hearts and Coronets* e *Whisky Galore* — hanno ignorato i modelli hollywoodiani, sono stati prodotti con poca spesa ed hanno qualche preciso rapporto con la vita quotidiana in Gran Bretagna.

Sono convinto che, se vorrà risorgere, l'industria cinematografica britannica dovrà seguire l'esempio degli «Ealing Studios», i quali a loro volta hanno sfrut-

tato le esperienze fatte in Italia, in Francia e in Svezia. Il volume e l'estensione della produzione dovranno adeguarsi ai fattori economici che in Gran Bretagna influiscono sull'industria cinematografica. Si deve fare un film perché qualcuno crede al soggetto scelto, e non in base alla falsa teoria per cui esso ha da soddisfare le esigenze di un mercato straniero. E si deve onestamente cercar di introdurre nella produzione, dopo averli convenientemente preparati, tutti coloro che siano disposti a considerare il film non come una fonte di facili guadagni ma come un mezzo di ricreazione almeno altrettanto degno dei loro sforzi quanto lo sono la radio o il teatro. Le principali cause della crisi britannica non sono perciò soltanto economiche. Comprendono anche fattori creativi e organizzativi. Nel frattempo l'Organizzazione Rank ha inviato un ultimatum al governo: se il peso della tassa sugli spettacoli non verrà alleggerito, la produzione cesserà alla fine del giugno 1950. Se sarà posta in atto tale minaccia comporterà la disoccupazione per migliaia di tecnici. La produzione inglese precipiterà da sessanta a venti film all'anno. I film americani torneranno a dominare sugli schermi inglesi. Ma il governo non può concedersi il lusso di assistere passivamente al crollo del cinema britannico. Già esiste un ente governativo per il finanziamento dell'industria cinematografica, che dispone di cinque milioni di sterline. Questo ente ha anticipato due milioni di sterline ad Alexander Korda, il quale ha recentemente prodotto, fra l'altro, quel *The Third Man* che sta riscuotendo un successo mondiale. Una richiesta simile potrebbe essere avanzata anche dall'Organizzazione Rank per poter continuare la produzione.

Di questo si sta attentamente discutendo in Gran Bretagna, e prima di prendere una qualsiasi decisione, saranno esaminate con estrema accuratezza le cause della crisi dell'Organizzazione Rank. Se ciò non dovesse accadere, se cioè le cause fondamentali della crisi non fossero esaurientemente chiarite ed eliminate, si andrebbe incontro ad un altro periodo di attività inconsulta e dannosa, destinata a sbocciare in una nuova crisi. Il che avrebbe facilmente ragione delle già provate forze di resistenza del pubblico britannico.

FORSYTH HARDY



Da «Kind Hearts and Coronets». Prodotto da Michael Balcon e diretto da Robert Hamer, questo film costituisce uno dei maggiori successi inglesi dell'annata. Hamer è un regista significativo.

RIBATEJO

LA PRODUZIONE cinematografica in Portogallo è ridotta: soltanto da poco supera la mezza dozzina di film all'anno. Essi presentano caratteristiche decisamente popolari, le quali danno al dialogo sfumature ed espressioni che soltanto noi possiamo comprendere nel loro giusto valore. Così i brasiliani, la cui lingua è un dialetto o una corruzione del portoghese, non possono capire il valore talvolta insito in certe opere, e pertanto i film portoghesi sono ricercati con impegno dal mercato brasiliano soltanto quando trattino temi della cultura portoghese, radice della brasiliana, come ad esempio *Camões* (1945) di Leitao de Barros. Avendo dunque un carattere essenzialmente popolare, i film portoghesi ricercano la maggior parte delle loro ispirazioni nella terra così piena di motivi contrastanti. A meno di cento chilometri da Lisbona, sulle sponde del Tago, si stende una pianura assai caratteristica, la « leziria ». Inondata d'inverno dal fiume in piena che straripa, la « leziria » possiede un suolo fertilissimo, in cui crescono il grano e le biade che alimentano migliaia di tori di razza, i quali riforniscono le « torade » di Spagna e di Portogallo. Una caratteristica parte di questa regione si chiama « Ribatejo »; essa ha diverse volte ispirato i registi portoghesi: del 1934 è *Gado bravo* (« Bestie allo stato brado », supervisione di Max Nosseck), del 1936 *O homen do Ribatejo* (« L'uomo del Ribatejo ») e del 1949 sono *Sol e touros* (« Sole e tori ») e *Ribatejo*.

Quest'ultimo film, come *O homen do Ribatejo*, è dello stesso regista Henrique Campos: un ex attore di prosa. *O homen do Ribatejo* sviluppa un drammatico conflitto basato sull'amore di un « campino » (« buttero ») per la figlia del padrone: il film dà inoltre alcuni aspetti della lotta di classe. Henrique Campos dirige subito dopo *Ribatejo*: è la storia di un « campino » cui la padrona, per ottemperare agli ordini del padre, vuol dare il titolo di « capo » del bestiame, spodestando così un altro buttero. Quest'ultimo prende accordi con l'amministratore della proprietà per defraudare la padrona; inoltre, durante la cerimonia di scambio dei poteri, spaventa e caccia i tori verso il rivale: il bestiame investe l'uomo, lo calpesta violentemente, ma non lo uccide. Allora il criminale cerca di sobillare i lavoratori contro la padrona, la quale riesce a dominare la ribellione. Anche un ultimo intrigo viene sventato: e l'ex capo-buttero muore.

Il soggetto di questo film è dello stesso regista, la fotografia di Cesar de Sá; gli attori sono Alves da Costa, uno dei maggiori del teatro portoghese, Eunice Muñoz e Virgilio Teixeira.

JORGE PELAYO

Tre inquadrature tratte da « Ribatejo » di Henrique Campos: uno dei migliori film portoghesi.





EMILE REYNAUD E LE PANTOMIME LUMINOSE

UN GIORNO del 1877, il professore di fisica Emile Reynaud, per divertire il figlio della donna di servizio, fabbricò con una grossa scatola da biscotti un giocattolo di nuovo genere. Infilando la scatola di latta in un supporto verticale costruì una specie di arcolajo; alla parete interna incollò una serie di figurine da lui stesso disegnate, e intorno al sostegno centrale pose tanti piccoli specchi che riflettevano l'immagine delle figurine. Facendo girare la scatola, le figurine si animavano sugli specchi riflesse con una nitidezza straordinaria. Era nato il « Praxinoscope », nome difficile per un oggetto molto semplice e divertente. Un anno dopo, all'Exposition Universelle di Parigi, Reynaud presentava con successo il nuovo giocattolo che nel frattempo aveva perfezionato e fabbricato in gran numero per la vendita nei bazar e nelle fiere di paese. Il successo ottenuto su tutti i mercati di Francia e di Europa, permise a Reynaud di perfezionare la sua invenzione; nacque nel 1879 il « Praxinoscope-Théâtre », nel quale le figurine venivano riflesse su un piccolo schermo con l'aggiunta di una scenografia fissa. Poi fu la volta di un « Praxinoscope à projections » (praxinoscopio per proiezioni), del quale Reynaud si servì nel 1882 per operare la sintesi ottica delle famose fotografie del cavallo in corsa riprese dal Muybridge in California. Con qualche altro perfezionamento (come l'allargamento dello schermo, l'applicazione della pellicola di lunghezza indefinita e soprattutto la perforazione della pellicola), Reynaud fabbricò il « Théâtre-Optique ». La prova generale del nuovo apparecchio avvenne la sera del 28 ottobre 1892 nel « Cabinet Fantastique » del « Musée Grévin »: serata eccezionale, in cui vennero proiettate, fra gli applausi frenetici del numeroso pubblico attratto da un vistoso manifesto del pittore Chéret, tre brevi « Pantomimes Lumineuses » accompagnate da musica sincronizzata: *Un bon bock* (scène comique), *Clown et ses chiens* (intermède) e *Pauvre Pierrot* (pantomime). In un volumetto edito dalla Cinémathèque Française nel 1945 sono stati pubblicati per la prima volta gli scenari di queste tre brevi pellicole.

Un bon bock (durata un quarto d'ora), si svolgeva nell'esterno di un cabaret di campagna. « Un signore si siede a un tavolo e chiama la fantesca: siccome non arriva, batte il bastone sul tavolo. Finalmente la fantesca compare; esce di nuovo per

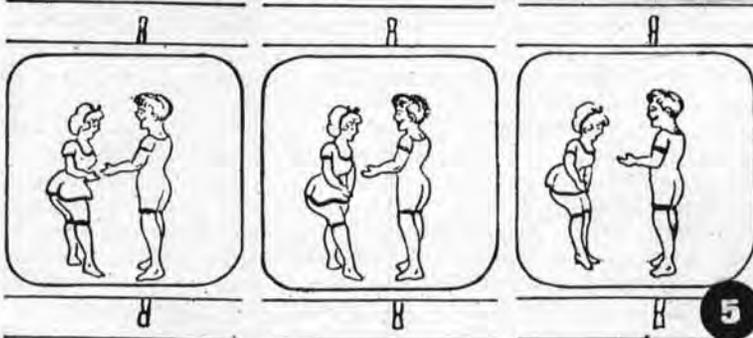
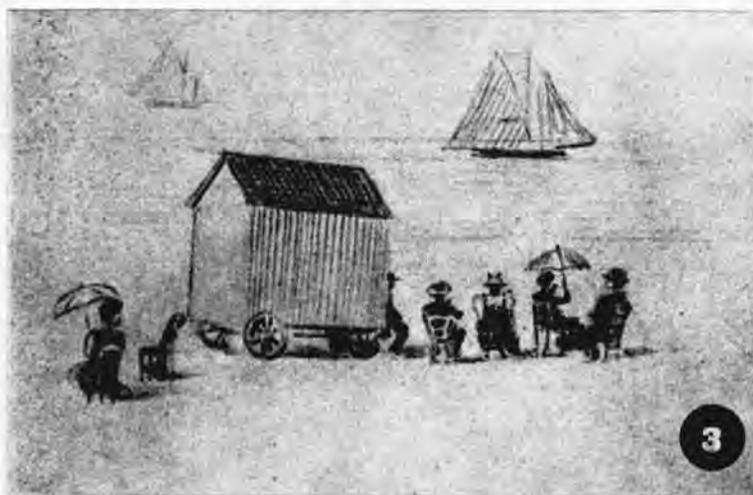
portare un bicchiere di birra che il signore ha ordinato. Rimasto solo, l'uomo fa comprendere al pubblico che trova la ragazza di suo gusto. La fantesca ritorna e posa sul tavolo la birra; il signore le si getta davanti in ginocchio e si abbandona a profferte d'amore. In questo momento entra lo sguattero, ride della scena, beve rapidamente la birra e poi se ne va. La fantesca riesce a divincolarsi, e si allontana. Meraviglia del signore alla vista del bicchiere vuoto; chiama la fantesca e glielo mostra; essa corre a prenderne un altro. Entra un viaggiatore (tipo di inglese) con una grossa valigia, il quale batte una manata sulla spalla del primo signore, ancora intento a pensare alla fantesca. Per rifarsi, questo fa dei gesti sconci all'indirizzo del viaggiatore, che naturalmente si offende: lite tra i due. Durante la disputa, lo sguattero ritorna e beve il secondo bicchiere, poi scappa di nuovo. Il viaggiatore, indispettito, se ne va. Il primo signore rimane solo: nuovo stupore alla vista del bicchiere vuoto. Chiama la fantesca, la minaccia e anche lui se ne va. Ritorna lo sguattero; fa comprendere alla ragazza che ha bevuto lui i due bicchieri di birra ». *Clown et ses chiens*, durava dieci minuti. « Il clown entra in scena con tre cani, che eseguono insieme e separatamente diversi esercizi: stanno in piedi, prendono in bocca una bacchetta, saltano attraverso un cerchio, camminano in equilibrio su una palla, saltano sotto una bacchetta ecc. ». *Pauvre Pierrot* (durata quindici minuti): la « vicenda » si svolgeva in un giardino al chiaro di luna; a sinistra la casa di Colombina, a destra una colonna sormontata da un vaso di fiori, in fondo una porta. « Arlecchino compare dietro il muro di fondo, lo scavalca, e si mette dietro la colonna. Colombina esce dalla casa. Arlecchino le si presenta d'improvviso; sorpresa di Colombina; Arlecchino si toglie la maschera. Dichiarazione d'amore: Arlecchino abbraccia Colombina... trillo del campanello, esitazione, Arlecchino ritorna dietro la colonna. Colombina apre la porta di fondo: entra Pierrot col mandolino a tracolla nascondendo dietro la schiena un grosso mazzo di fiori. Porge i fiori a Colombina, che li prende senza entusiasmo: Pierrot esce accorato. Arlecchino, sporgendo la testa fuori dal nascondiglio, lo guarda allontanarsi e fa un segno di intesa a Colombina, la quale rientra in casa. Pierrot ricompare piangendo a calde lacrime; trae di tasca una bottiglia, beve qual-

che sorso, la posa in terra e accorda il mandolino. Comincia a cantare una serenata. Dopo le prime note, Arlecchino lo interrompe con un colpo di spatola sulla schiena; stupore di Pierrot, che ricomincia subito a cantare; Arlecchino lo interrompe di nuovo, poi beve qualche sorso dalla bottiglia di Pierrot, che ha ripreso a cantare: "Pour peindre vos grâces fines...". Ma Arlecchino, uscendo dal suo nascondiglio, somministra a Pierrot una scarica di colpi di spatola e questo se la dà a gambe fregandosi il tergo. Gioia di Arlecchino che fa qualche sgambetto, poi si precipita trionfante in casa di Colombina».

La sera del 28 ottobre 1892 segnò la nascita del disegno animato in una forma già all'inizio risolta con piena coscienza artistica. I soggetti estrosi e divertenti, le scenografie accuratissime e soprattutto i colori deliziosi ci indicano infatti in Reynaud un uomo dalla vena felice e di grande sensibilità. Ma se nel disegno animato si deve riconoscere a Reynaud la incontestabile paternità, per quanto riguarda il cinematografo nella sua accezione comune di immagine fotografica in movimento il Reynaud può essere considerato qualcosa di più che un semplice precursore. Fin dal giugno 1880, cioè pochi anni dopo l'invenzione del Praxinoscope, Reynaud prospettò la possibilità di applicare al suo apparecchio fotografie al posto dei disegni. Più tardi, precisamente nel gennaio 1889, con il brevetto per il Théâtre Optique, si ebbe un altro chiaro accenno sull'argomento. Nel testo di tale brevetto, al paragrafo "procedimento", si legge: « Il nuovo mezzo impiegato per ottenere questo nuovo risultato consiste: nella applicazione agli apparecchi che producono l'illusione del movimento, di una banda flessibile di lunghezza indefinita portante un seguito di pose successive, che si arrotolano e si srotolano su una specie di arcolaio e si "ingranano" al passaggio sulla corona dentata dello strumento, munita di fori a giorno per lasciare libera la visione delle pose. Le pose possono essere disegnate o impresse con un procedimento qualsiasi di riproduzione, in nero o a colori, o ottenute direttamente sulla natura per mezzo della fotografia ». Reynaud precorse così i fratelli Lumière. Ma quale ostacolo gli impedì di attuare la sua idea? Forse il grande amore che portava ai suoi disegni delicati, alle sue figurine preziosamente colorate, alla sua indifferenza per la fotografia, che giudicava antiartistica. Nel 1895, anno della famosa proiezione dei Lumière, Reynaud decise di adottare per le sue pantomime un sistema di ripresa fotografica (le fotografie venivano poi colorate una ad una dallo stesso Reynaud). La prima pellicola che girò col nuovo metodo, detto « photo-peinture animée », è un *Guillaume Tell* fotografato nello studio del pittore Ménessier alla Villette col concorso dei due famosi "clowns": Footit e Chocolat. La scenografia venne ripresa separatamente e proiettata sullo stesso schermo con un altro proiettore. Con la nuova macchina un giorno Reynaud si appostò alla finestra di un albergo di Saint Maur, e riprese il passaggio di alcune carrozze sulla strada. In questo esperimento impiegò per la prima volta la pellicola disposta in senso verticale, realizzando così quanto aveva esposto nel brevetto del Théâtre Optique, otto anni prima. L'esperimento riescì; ma non per questo Reynaud smise di dipingere nuove pellicole di pantomime.

Intanto il pubblico si allontanava sempre più dalle proiezioni del Musée Grévin per confluire nelle sale dei « teatri cinematografici ». Un giorno gli amministratori del locale chiesero a Reynaud di completare il programma di ogni sera con uno spettacolo cinematografico: fu la sconfitta e l'avvilimento definitivo. Reynaud si mise a girare brevi pellicole di attualità. Ma Reynaud si dedicò nel frattempo a una sua vecchia idea: il film in rilievo; elaborò alcuni apparecchi ingegnosi che fece brevettare. Gli incassi del « Musée Grévin » si fecero ancor più esigui ed egli chiese ad alcune grandi società i mezzi per poter proseguire le sue ricerche. Le società non risposero: e Reynaud fu costretto a cercare un impiego: divenne segretario di un architetto. In quegli anni maturò nella sua mente l'idea di distruggere quanto aveva creato con immensa fatica. Col pretesto che tutto quel materiale infiammabile, ammassato in casa, costituiva un pericolo di incendio, Reynaud progettò di distruggere l'ultimo dei tre « Théâtres Optiques » che aveva costruito e le relative pellicole. Con un martello ridusse in frantumi l'apparecchio, e ogni sera uscì di casa con un involto sottobraccio, che gettava furtivamente nella Senna: una per una finirono così quasi tutte le deliziose pellicole da lui dipinte: se ne salvarono due sole: *Pauvre Pierrot* (si trova al « Musée des Arts et Métiers » a Parigi), e *Autour d'une cabine*, recentemente acquistata dal Governo francese per il Museo della « Cinémathèque Française ». Inoltre sono rimaste la scenografia di *Un rêve au coin du feu* e alcune "bandes" di Praxinoscope.

LUIGI MALERBA



1) Dalla pantomima luminosa di Reynaud « Autour d'une cabine » (1894). 2) Da « Pauvre Pierrot » (1891-92), altra pantomima luminosa. 3, 4) Due bozzetti per « Autour d'une cabine ». 5) Schizzo di movimento per una pantomima di Reynaud. 6) Il « Théâtre optique » di Reynaud

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * CATTIVO SBAGLIATO

*** STANOTTE SORGERÀ IL SOLE (We Were Strangers)

Regia: John Huston - Soggetto: tratto da un episodio del romanzo Rough Sketch di Robert Sylvester - Sceneggiatura: Peter Viertel e John Huston - Fotografia: Russell Metty - Scenografia: Louis Diage - Musica: George Antheil - Interpreti: Jennifer Jones (China Valdes), John Garfield (Tony Fenner), Pedro Armendariz (Armando Ariete), Gilbert Roland (Guillermo), Ramon Novarro (Un capo dei rivoluzionari), Wally Cassell (Miguel), David Bond (Ramon), Jose Perez (Toto), Morris Ankrum (Il direttore della banca), Tito Rinaldo (Manolo), Paul Monte (Roberto), Leonard Strong (L'arteficiere), Robert Tafur (Rubio) - Produttore S. P. Eagle - Produzione: Columbia, 1949.

« DISUBBIDIRE ai tiranni è ubbidire a Dio »: in questa massima di Jefferson, che apre le pagine di *We Were Strangers* (« Stanotte sorgerà il sole », 1949), non è soltanto racchiuso il tema del film ma anche, in un certo senso e entro certi limiti, la natura del regista John Huston. In una nuova edizione aggiornata dell'importante opera di Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, Huston troverebbe senza dubbio un posto di un certo risalto magari in un capitolo dedicato alla nuova (o quasi) generazione cinematografica americana: egli infatti appartiene a quella esigua pattuglia di punta nata durante e dopo la guerra, ma formatasi precedentemente attorno alla "Frontier Films" e al movimento della "Contemporary Historians": pattuglia la quale cerca di andare contro corrente, di combattere il conformismo che relega sempre più il film in una funzione industriale e non di linguaggio. La generazione di Huston è quella dei Kazan e dei Dmytryk, del Welles di *Citizen Kane* e degli Sturges, dei Dassin e dei Daves. Disubbidendo a certe regole e a certi "clichés" della bassa industria, Huston ubbidisce o cerca di ubbidire al linguaggio: ad una verità spirituale e artistica. Anzitutto Huston infrange, con *We Were Strangers*, una delle immoralità più cospicue del cinema: quella del lieto finale inteso nel senso comune della parola: l'eroe della vicenda, il capo rivoluzionario Tony Fenner, muore. E questo, nelle concezioni cinematografiche vigenti, è già un atto di coraggio non indifferente: coraggio che si riscontra, del resto, anche in opere precedenti dello stesso regista: *The Treasure of Sierra Madre* (« Il tesoro della Sierra Madre », 1948) è un altro film senza lieto finale: cade, nei due superstiti compagni, il miraggio della ricchezza: l'oro viene disperso dal vento; inoltre dalla vicenda di quest'opera è esclusa la donna: essa appare, tutt'al più, di riflesso, come nella sequenza in cui viene trovata nel portafoglio dell'americano ucciso la lettera della moglie.

I film di Huston, a qualunque genere essi appartengano o si vogliano far appartenere (quello poliziesco compreso), hanno

sempre un loro significato umano; tale visione, in *The Treasure of Sierra Madre*, è ad esempio nel finale evidentemente simbolico; un messaggio pacifista contiene *The Battle of San Pietro*, interessante documentario da Huston diretto in Italia durante la guerra, e così pure un altro suo documentario, questa volta sui minorati psichici, vittime del recente conflitto. In *We Were Strangers* il tema, ripetiamo, è già nella massima di Jefferson; e non soltanto in questa. Dalle assolate montagne della Sierra Madre passiamo alla Cuba dell'agosto 1933: la Cuba dei Machado, dei Porra e della rivoluzione. Il film segue la vicenda individuale di alcuni patrioti; guidati da un americano di origine cubana, essi cercano di uccidere il dittatore con un attentato che dovrebbe avvenire durante una funzione funebre; a tale scopo scavano una lunga galleria, che da una casa vicina al cimitero dovrà condurre presso la tomba di famiglia del senatore Contreras, che al momento opportuno verrà ucciso da un altro gruppo di rivoluzionari. Se dunque la vicenda segue quasi del tutto questa impresa, Huston dà però in alcune parti del film la situazione della città: si veda all'inizio la bella sequenza della Camera. Deve essere approvata una legge poliziesca: al momento della votazione, soltanto chi aveva proposto il disegno di legge si alza; poi, a poco a poco anche gli altri, in seguito alla paura e alle minacce che sono negli sguardi degli oppressori e nel drammatico silenzio che circonda uomini e cose; alla fine si sente una voce: « la legge è approvata all'unanimità ». Servendosi di un opportuno montaggio e di un adeguato materiale plastico e umano, Huston dà così con inconsueta abilità di sintesi l'instaurazione della dittatura Machado: prefazione alle sequenze che immediatamente seguono: gli atti terroristici degli oppressori, l'uccisione in massa sulla scalinata della Università: pezzo vigoroso, quest'ultimo, e che introduce cinematograficamente e psicologicamente la figura di Ariete, il capo della polizia segreta.

Allievo tra l'altro di Wyler (e di Wyler fu sceneggiatore, in collaborazione, di *Jezabel*), John Huston cerca di portare i protagonisti dal piano della figura a quello del personaggio, di creare intorno ad essi una atmosfera drammatica, e di materializzarla in sensazioni immediate: e vi riesce a tal punto da rendere quasi, nello scavo finale della galleria, il lezzo dei cadaveri. L'atmosfera è altre volte fusa con lo stato d'animo dei protagonisti: si veda il pezzo della canzone: la sequenza nella quale il partigiano canta accompagnandosi alla chitarra tra una pausa e l'altra degli scavi, è senza dubbio destinata a rimanere nella storia del mezzo tecnico-sonoro in funzione espressiva, lirica e drammatica: con tale mezzo il regista stabilisce rapporti umani e uno stato di fatto in relazione tra l'altro con il finale: il patriota che riprende lo stesso motivo dinanzi al corpo esanime del capo. Il quale, a differenza di

quanto avviene in tanti altri film, non è tutto di un pezzo, "tutto eroe", ma ha momenti di dubbio e di scoramento: così come il partigiano obiettore di coscienza (il meccanico di biciclette che a poco a poco capisce che il sangue è talvolta necessario) e l'intellettuale che si getta con entusiasmo nella lotta ma alla fine non resiste alle difficoltà, e muore, ormai impazzito, sotto le ruote di un autocarro. C'è dunque il tentativo, in parte riuscito, di allontanarsi anche su questo piano da uno schematico di maniera, e dalla maniera schematica si allontana pure Ariete, in virtù di una ottima recitazione di Armendariz e di una adeguata regia: recitazione che trova il suo acme nella "sequenza dei gamberi", dove l'avidità del poliziotto viene osservata da diversi punti di vista: materiali e psicologici.

Abbiamo parlato di tentativi; i risultati raggiunti sono infatti parziali. Se il coraggio è riscontrabile anche in certe battute del dialogo, se questo coraggio oltrepassa i limiti concessi ad una produzione non indipendente, la "disubbidienza" di Huston non è, né poteva essere totale: Huston deve pur sempre fare delle concessioni, non può produrre « some disturbance in the industry » nella stessa misura di un Ben Hecht e di un MacArthur di un tempo; e del resto l'esperimento di *Crime Without Passion* non ebbe lunga durata. Di tutte le arti, il cinema è, in questo senso, la meno libera. Né peraltro Huston è un artista: la sua natura è piuttosto quella di un singolare artigiano, cioè di un regista che alla padronanza tecnica e al mestiere unisce un fervore di sentimenti e di idee: cose che lo portano a raggiungere soltanto in certi momenti risultati artistici, proprio come un Dmytryk o un Kazan o un Dassin: natura e nomi necessari per un cinema veramente medio e culturalmente dignitoso. E, per quanto riguarda l'Huston di *We Were Strangers* si vedano, oltre le sequenze citate, quelle dell'uccisione di Contreras e del coprifuoco; nella prima montaggio e angolazioni hanno nuovamente un loro significato spirituale: la vilta tutta bianca ripresa dal basso, le due vecchie sorelle vestite di nero che guardano il fratello, l'automobile scura dove sale il senatore sono tutti elementi che preannunciano l'attentato e la morte imminente; nella seconda le automobili dei poliziotti sono riprese prima di fronte e poi di dietro: ad un certo punto non si vedono più, così, i visi degli agenti, ma soltanto le loro pagliette: gli uomini non sono più uomini, ma cose, strumenti meccanici. Ma, abbiamo detto, Huston ha dovuto fare delle concessioni, e in particolar modo a quello che comunemente si chiama "spettacolo": ha dovuto svolgere il suo tema in una "trama" quasi assurda, che facesse comunque presa sullo spettatore con elementi da romanzo d'avventura; in questa trama ha dovuto inserire una figura femminile necessaria per un intreccio amoroso, ha dovuto affidare tale parte ad una "diva" di gran nome: la Jones. Se Huston è riuscito comunque a "disubbidire" e a raggiungere i valori accennati, se ha spogliato Jennifer Jones dal suo attributo di "diva" per darcela una volta tanto attrice, e buona attrice (la fotografia non cerca di abbellire e levigare il suo volto ma, al contrario, ce lo rende di una nudità espressiva): se Huston insomma è riuscito a realizzare un buon film, *We Were*

Strangers risente d'altra parte i limiti delle ristrettezze accennate: la visione del mondo dal quale nasce la vicenda singola non appare completa: così le scene della rivoluzione nelle vie e nelle piazze, giunte improvvise e non abbastanza preparate, sembrano quasi gratuite; comunque non convincono in quanto non riescono, inoltre, a raggiungere la sintesi della sequenza iniziale.

** L'ISOLA DI CORALLO (Key Largo)

Regia: John Huston - Soggetto: dall'omonimo dramma di Maxwell Anderson - Sceneggiatura: Richard Brooks e John Huston - Fotografia: Karl Freund - Scenografia: Fred MacLean - Musica: Max Steiner - Interpreti: Humphrey Bogart (Frank McCloud), Edward G. Robinson (Johnny Rocco), Lauren Bacall (La signora Nora Temple), Lionel Barrymore (James Temple), Claire Trevor (Gaia), Thomas Gomez (Curly), Harry Lewis (Toots), John Rodney (L'agente), Marc Lawrence (Ziggy), Dan Seymour (Angel), Monte Blue (Lo sceriffo), Silver Heels e Rodric Red Wing (I fratelli Osceola) - Produttore: Jerry Wald - Produzione: Warner Bros, 1948.

CONCESSIONI maggiori di quelle fatte in *We Were Strangers* si trovano in *Key Largo* («L'isola di corallo», 1948): sono comunque avvertibili anche in questo film, sia pure su un piano minore, una certa "disubbidienza" e la natura di John Huston. Il soggetto di *Key Largo* è tratto dall'omonimo dramma in versi di Maxwell Anderson: e l'incontro del regista con il drammaturgo non è certo occasionale. Entrambi hanno diversi punti in comune in campi diversi: artigiano come Huston, Anderson tentò infatti, sotto l'influenza di Shakespeare e degli elisabettiani in genere, un teatro nordamericano anticonformista, di un realismo psicologico e tragico lontano dalle facili risoluzioni ottimistiche a ogni costo: un teatro che avesse idee, che ispirandosi alla cronaca portasse una certa rivoluzione in certi temi: come quelli del patriottismo e dell'eroismo; suo, e di Laurence Stallings, è infatti un'opera senza dubbio interessante e coraggiosa come *What Price Glory?* E idee, e un certo realismo possiede il lavoro teatrale *Key Largo*: sono appunto tali idee e tale realismo che hanno avvicinato Huston a Anderson: la qual cosa è del resto riscontrabile nel fatto che *Key Largo*, con *Winterset* («Sotto i ponti di New York», 1937) di Santell, è forse l'unico film basato su Anderson che conservi più o meno l'assunto di origine. *Key Largo* non subisce l'involuzione tematica di *Mary of Scotland* di Ford o di *Joan of Arc* di Fleming nei confronti dei rispettivi lavori teatrali da cui i soggetti sono tratti, anche se alcuni caratteri psicologici vengono cambiati e il protagonista del film non è un disertore come nel dramma, ma un sergente decorato con due medaglie al valore. Trasferito il tempo dell'azione dalla guerra di Spagna ai nostri giorni, la pellicola pone, sia pure senza risolverli, alcuni problemi di viva attualità nella vita del dopoguerra americano, e non soltanto americano: i pericoli di un ritorno alla forza brutta, alle imposizioni, alla non libertà. Tali pericoli sono simbolizzati da Johnny Rocco (nell'edizione italiana diventato naturalmente Johnny Rocky): un "little Caesar" il quale, espulso dal paese, vi ritorna e cerca di imporre

nuovamente la sua legge di intimidazione, di corruzione e di crimini anche sul piano politico: e questa volta con diversa tattica, cioè senza far guerra agli altri gangsters, ma in perfetto accordo con loro.

Ancora una volta Huston tenta di portare i protagonisti dal piano della figura a quello del personaggio, di creare intorno ad essi una atmosfera accesa come il caldo della regione e dell'albergo dove la vicenda si svolge: e dei protagonisti cerca di dare una interpretazione non unilaterale: Rocco, ad esempio, ha paura del temporale che si abbatte sull'isola di corallo; e Frank, anche se non è un disertore come nel dramma, anche se nel finale «fa l'eroe» per il bacio di prammatica, non ha una coscienza precisa: dubita dell'ideale per cui aveva combattuto in Europa. Ma l'umanità più scavata è in una figura di contorno: quella di Gaia, al colizzata senza speranza: la sua natura viene suggerita con una di quelle intuizioni artistiche proprie a Huston: si veda la sequenza in cui, pur di avere un bicchiere di whisky, la donna accetta l'umiliazione e gli schermi di Rocco, che le fa cantare, senza accompagnamento musicale e ormai senza voce, la vecchia canzonetta con la quale un tempo si era imposta nel varietà. Tale scena, recitata da un'ottima Claire Trevor (la stessa che interpretò la parte della prostituta in *Stagecoach* di Ford), contribuisce tra l'altro a meglio caratterizzare il sadico cinismo del gangster, già introdotto psicologicamente facendolo vedere nella vasca da bagno, con il sigaro in bocca e accanto l'enorme ventilatore: impiego di mezzi non nuovo, ma che raggiunge una sua efficacia: così come il senso di destino incombente sugli uomini è analogo, in un certo senso, a quello di



Jennifer Jones in «We Were Strangers» («Sotto i ponti di New York», 1937) di John Huston.

Winterset o di *The Petrified Forest* di Mayo: film ai quali *Key Largo* si avvicina per la sua impostazione teatrale; e dicendo teatrale intendiamo stabilire una maniera o se vogliamo uno stile, e non porre limiti artistici. Se Huston non riesce a raggiungere i valori di *We Were Strangers*, la ragione non è da ricercarsi in questa impostazione, ma nella insincerità e superficialità con le quali il regista risolve diverse situazioni, che risultano meccaniche e che rendono ancor più a teorema il dialogo filosofeggiante di Anderson: meccanicità aumentata dalla fotografia di Karl Freund, che pur è legato ad uno dei periodi migliori del cinema tedesco.

** IL VALZER DELL'IMPERATORE (The Emperor Waltz)

Regia: Billy Wilder - Soggetto e sceneggiatura: Charles Brackett e Billy Wilder - Fotografia (in technicolor): George Barnes - Scenografia: Hans Dreier e Franz Bachelin - Musica: Victor Young e James Van Heusen - Interpreti: Bing Crosby (Virgil Smith), Joan Fontaine (La principessa Johanna Augusta Franziska von Stolzenberg-Stolzenberg), Roland Culver (Il barone Hohenja, padre di Johanna), Lucile Watson (La principessa Bitotska), Richard Haydn (L'imperatore Francesco Giuseppe), Harold Vermilyea (Il ciambellano), Sig Rummann (Il dottor Zwiback) - Produttore: Charles Brackett - Produzione: Paramount, 1946.

DUE SONO le origini di Billy Wilder: quella che fa capo al Siodmak di *Menschen am Sonntag* (1930), e quella che si ricollega a Lubitsch: con l'uno e con l'altro regista egli lavorò infatti come sceneggiatore. *The Emperor Waltz* («Il valzer dell'imperatore», 1946) si inserisce nella seconda di queste due origini: Wilder torna cioè a Lubitsch e a *The Major and the Minor* («Frutto proibito», 1942), che segnò il suo debutto americano di regista: i due film hanno analoga impostazione e analogo spirito farsesco e si pongono peraltro nello stesso piano di opere minori, non destinate a rimanere nella storia del cinema. *The Emperor Waltz* non porta nulla di veramente nuovo nel capitolo della commedia cinematografica, anche se nel film è avvertibile una gustosa presa in giro di certo costume e di certa civiltà: quella tradizionale della vecchia Vienna: presa in giro che si risolve in un bonario e superficiale "accomodamento": l'imperatore Francesco Giuseppe accarezza alla fine i cuccioli nati dal sangue nobile di una cagna di razza e da quello plebeo di un cane bastardo; e lo stesso imperatore acconsente che Johanna Augusta Franziska von Stolzenberg-Stolzenberg sposi l'americano Virgil Smith, di professione commesso viaggiatore; del resto la caricatura vuole essere già nell'azione parallela e analoga dei due protagonisti e dei due cani. Wilder appare comunque in sensibile parabola discendente: la singolare esperienza di *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944) e di *The Lost Weekend* («Giorni perduti», 1945) rischia di rimanere senza seguito nella sua carriera: la cosa è forse più preoccupante e sintomatica qualora si consideri che *A Foreign Affair* (1947) è inferiore a *The Emperor Waltz*, e che in questi due ultimi film Wilder ha avuto come "producer" e co-sceneggiatore il Brackett di *The Lost Weekend*.

GUIDO ARISTARCO

CIRCOLI DEL CINEMA

IN UNO degli ultimi numeri di questa rivista, affrontando il problema della « documentazione cinematografica », abbiamo accennato alle più importanti iniziative culturali e tecniche che in questo campo sono state realizzate all'estero sia dai circoli del cinema o dalle loro federazioni, sia da cineteche o da riviste specializzate, sia da associazioni di produttori. Dopo aver segnalato le poche iniziative italiane in questo settore, facendo cenno ad una significativa realizzazione del sindacato francese dei produttori cinematografici, ci rivolgevamo alla nostra A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini) per sottolineare l'interesse e l'importanza di dar vita a un « servizio di documentazione » riguardante gli artisti, i tecnici, i realizzatori e le opere più importanti della nostra cinematografia. Un'iniziativa di questo genere avrebbe una notevole influenza propagandistica e culturale, non soltanto in Italia (dove i circoli del cinema sono sempre tra i più validi sostenitori del buon cinema nazionale) ma particolarmente all'estero dove il materiale fornito (schede tecniche, bibliografia, ecc.) sarebbe di grande utilità per una miglior diffusione e conoscenza dei nostri film.

Siamo ora lieti di segnalare che l'A.N.I.

C.A. ci ha comunicato di aver accolto questa nostra proposta. Un « servizio di documentazione cinematografica » comincerà presto a funzionare. La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema darà tutta la sua collaborazione a questa lodevole iniziativa. **T. V.**

ANCONA - Il giorno 22 novembre si è costituito il « Cineclub Ancona ». Il comitato promotore ha avuto il gentile pensiero (di cui lo ringraziamo) di mandare un cordiale saluto « agli amici di Cinema ».

AQUILA - Il « Circolo Aquilano del Cinema » ha iniziato la sua attività di proiezioni con il porto delle nebbie di Carné; la domenica successiva, con l'intervento del regista Alessandro Blasetti, è stato proiettato con grande successo 1860. In precedenza il circolo aveva organizzato un pubblico dibattito su Il mulino del Po e una conferenza di Umberto Barbaro sul neorealismo italiano.

BOLOGNA - Il « Circolo Bolognese del Cinema », prima di riprendere la sua attività di proiezioni, ha tenuto un pubblico dibattito sul film Riso amaro con la partecipazione del regista Giuseppe De Santis.

BRESCIA - L'attività del locale Cineclub è ricominciata con Film and Reality, l'antologia di Cavalcanti.

CATANZARO - In novembre, il « Circolo catanzarese del cinema » ha proiettato: Legittima difesa di Clouzot, Breve incontro di Lean, La grande illusione di Renoir, Metropolis di Lang.

GENOVA - Il « Film Club Genovese » ha ripreso in ottobre la sua attività presentando in anteprima Il mulino del Po e Riso amaro. Successivamente ha proiettato Alba fatale di Wellman, Cinema primitivo (antologia), Odio implacabile di Dmytryk, Hellzapoppin' di Potter, La donna fantasma di Siodmak.

LIVORNO - Il « Circolo del Cinema » in unione con altri enti cittadini ha organizzato un riuscito festival del cinema nello scorso agosto, proiettando i seguenti film: 1860 (con intervento di Blasetti), Il processo di Pabst, I bambini ci guardano di De Sica, N. 217 di Romm, Il milione di Clair, Biancheggia una vela solitaria di Liegoscin, Les visiteurs du soir di Carné.

MASSA MARITTIMA - Nel mese di novembre il « Circolo culturale del cinema » ha ripreso la sua attività con La grande illusione di Renoir, Breve incontro di Lean e Strada sbarrata di Wyler.

NEL 1942 Alberto Cavalcanti, col materiale che aveva a disposizione tra Londra e New York, mise insieme un film intitolato *Film and Reality*. E' un'interessante antologia cinematografica di 2.800 metri che oggi troverebbe il necessario completamento nel cinema realistico italiano della « nouvelle école ». Nelle storie, le prime esperienze cinematografiche di Alberto Cavalcanti vengono registrate nel movimento di avanguardia sviluppatosi in Francia tra il 1920 e il 1930. Charensol ha scritto che la partecipazione al movimento d'avanguardia ha poi permesso a Cavalcanti di darsi alle peggiori imprese industriali, ma Charensol è a volte fegatoso. Comunque, Cavalcanti si sentì presto a disagio in quel movimento che, del resto, era già al tramonto. Pierre Bost aveva già detto che i film di avanguardia non concludevano a nulla e, nel 1927, lo stesso Cavalcanti scriveva che i soggetti d'avanguardia erano letterari, banali, melodrammatici e pieni di particolari inutili. Si parlava già di « realismo fotografico », di « puro documento », e si affermava che il cinema, quintessenza di realtà, doveva basarsi solo sul reale, che il film doveva essere creazione con elementi della realtà. La reazione dell'avanguardia portava all'eccesso opposto: alla ricerca di una realtà esteriore, oggettiva, evidentemente irrealizzabile se solo si consideri che la posizione della macchina da presa, l'angolazione e l'inquadratura stabiliscono già un rapporto soggettivo con l'oggetto. Ed ecco Joris Ivens, Paul Rotha, Flaherty, pur così lontani l'uno dall'altro, parlare del documentario come espressione della vita; ecco i russi sostenere che il cinema deve interpretare la vita secondo proprie aspirazioni.

Se il cinema potesse veramente essere obiettivo nel mostrare la realtà in sé, noi avremmo un tipo di documentario indiffe-

FILM E REALTÀ

renziato in tutti i paesi del mondo. Troviamo invece che ogni popolo ha espressioni diverse anche in questo campo. In America, tipica forma documentaria è il giornale di attualità: incendi, inondazioni, scioperi. Nei documentari tedeschi prevale la concezione panteistica e romantica; in quelli francesi, la concezione sociale; in quelli russi, la necessità pedagogico-messianica; in quelli italiani, l'idealistico rapporto tra l'uomo e la natura; in quelli inglesi, il tradizionale empirismo. E' verso questo empirismo della scuola documentaria inglese che Cavalcanti — il quale vive da molti anni a Londra — si è successivamente indirizzato in intimità coi santoni del documentario britannico: Grierson, Rotha, Buchanan. Ed è, crediamo, che sia una conseguenza di questa sua posizione il fatto che, in *Film and Reality*, Cavalcanti sostenga che è stata principalmente la tecnica a contribuire al rafforzamento degli elementi reali nel normale cinema spettacolare. Con una serie continua di raffronti e di esemplificazioni, *Film and Reality* passa in rassegna la cinematografia mondiale e si può, all'ingrosso, suddividere in quattro parti: la prima riguarda il cinema riproduzione della realtà, qual'era in origine, e il suo divorzio dal film drammatico; la seconda, il cinema riproduzione del reale; la terza, i documentari romantici in terre straniere; la quarta, i documentari sulla vita reale del proprio paese. Il tema è il seguente: I pionieri del cinema, da Marey ai Lumière, trovarono il mezzo per riprodurre il movimento della vita reale; ma, trasformatasi ben presto in industria del divertimento, la cinematografia, sotto l'influenza del teatro, si sviluppò come riproduzione di storie melodrammatiche. La riproduzione cinematografica del reale sopravvisse nelle attualità, nei film

culturali e scientifici e nella documentazione di viaggi in terre lontane. Nel 1922, con *Nanook of the North*, Flaherty realizzò il primo documentario in senso moderno: seguirono *Moana* (1925) dello stesso Flaherty, *Grass* (1926) di Cooper e Schoedsack, *Voyage au Congo* di Gide e Allégret, *Màn of Aran* (1933) pure di Flaherty ed altri. Questi documentari sviluppano temi romantici in terre lontane e tra società primitive. (Cavalcanti li chiama documentari romantici). *Rien que les heures* (1926) di Cavalcanti e *Berlin, Symphonie ciner Grosstadt* (1927) di Ruttmann riportano il documentario a temi più vicini, alla vita nell'ambiente dove si vive, ai problemi sociali. Ed ecco, in Russia, *Staroe i novoe* (« La linea generale », 1928) di Eisenstein e *Turksib*; in Inghilterra, *Drifters, Contact, Housing Problems, Nightmail, North Sea*; in Francia, *Le Mile*; in Olanda, *Zuiderzee*; in America, *March of Time*, e via dicendo.

Nella parte finale di *Film and Reality* si torna alla cinematografia spettacolare per mostrare come gli elementi reali, mai completamente scomparsi, siano diventati più forti con lo sviluppo della tecnica. Noi invece crediamo, che lo sviluppo tecnico abbia, in questa evoluzione, un'importanza secondaria. Ciò che veramente è modificato e sta modificandosi è il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda e di ciascun uomo con gli altri uomini. E' l'interesse per la società e l'ambiente dove essa vive che pone l'esigenza degli elementi « reali »; e questa esigenza, laddove riesce a superare il fenomeno contingente della polemica, si esprime come ricostituzione dell'unità spiritomateria. Senza di che continueremo a vedere sugli schermi una verità che è maschera di inganno, una realtà che è finzione, una vita che è soltanto artificiosa convivenza.

DOMENICO MECCOLI

MILANO - L'Associazione « Amici della Cineteca Italiana » ha chiuso il suo anno sociale 1948-49 proiettando Terre sans pain di Buñuel, Paracelsus di Pabst e Nascita di Charlot (antologia). Ha inaugurato il nuovo anno sociale con Lulú di Pabst, Tobacco Road di Ford (anteprima in originale), Il vecchio castello di Stiller e Venti anni d'arte muta (antologia del vecchio cinema italiano).

MILANO - La « sezione spettacoli » del « Museo del Cinema » ha concluso il ciclo di proiezioni 1948-49 con L'ultimo miliardario di Clair, L'istinto degli animali di Pavlov, Piccolo mondo antico di Soldati e Tabú di Murnau. Ha iniziato il nuovo ciclo con: Martina di Rabenalt, Giulietta e Romeo nell'arte di Verona di Guerrasio, L'homme du jour di Duvivier, Ciapaiev dei fratelli Vassiliev, Il carrettiere della morte di Sjöström, Quattro passi fra le nuvole di Blasetti.

MIRANDOLA - Il « Circolo Mirandolese del Cinema », in quest'ultimo periodo di attività, ha proiettato: Quarto potere, Alberg Nord, Pel di carota, Film and Reality, Il corvo, Song of Ceylon, Sigfrido.

NAPOLI - Il « Circolo napoletano del cinema » ha ripreso la sua attività con i seguenti film: Tobacco Road di Ford, Nascita di Charlot (antologia della « Cineteca Italiana »), Un palmo di terra di Ban (anteprima del film ungherese premiato a Mariánské Lázně). Umberto Barbaro ha tenuto una conferenza su « Aspetti del neorealismo italiano ».

NAPOLI - Gli « Amici del Cinema » hanno recentemente proiettato: Alberg Nord e Il porto delle nebbie di Carné, L'uomo del Sud di Renoir, Film and Reality di Cavalcanti. I film sono stati presentati da Roberto Paoletta.

NAPOLI - Il « Film Club » ha proiettato Les enfants du Paradis di Carné, Le diable au corps di Autant-Lara, Quattro passi fra le nuvole di Blasetti, Tobacco Road di Ford.

PALERMO - Il Cineclub palermitano ha ripreso la sua attività con due serie di proiezioni, una dedicata al cinema italiano del dopoguerra e l'altra ai film di Duvivier. Sono già stati presentati o sono in programma: Ossessione di Visconti, Sciuscià di De Sica, Paisà di Rossellini, Caccia tragica di De Santis, La bella brigata, Il bandito della Casbah, Carnet di ballo, Il carretto fantasma.

PESARO - Il « Cineclub Vecchi Schermi » ha inaugurato la sua attività con Il corvo di Clouzot, nell'agosto scorso. In seguito ha proiettato: Giorni perduti, La grande illusione, Sirena, Quarto potere, Roma, città aperta, Panico, Legittima difesa, L'uomo del sud, Sciuscià, Odio implacabile.

PESCARA - Nel novembre scorso il « Circolo abruzzese del cinema » ha proiettato Mademoiselle Docteur di Pabst, Tabú di Murnau, Carnet di ballo di Duvivier.

PISA - Il « Cineclub Pisa » ha ripreso la sua attività con i seguenti film: I bambini ci guardano, Lo straniero, Panico, Legittima difesa.

SASSARI - In questa città è stato fondato il Cineclub « Francesco Pasinetti »,



Sopra: da « Tobacco Road » (1941) di Ford, film presentato in originale dall'associazione milanese « Amici della Cineteca Italiana ». Sotto: Robert Lynen in « Poil de carotte » (1932) di Duvivier.

con il patrocinio dell'Ente del Turismo. Auguri al primo circolo del cinema sardo.

TORINO - Il « Cineclub Torino » ha inaugurato il suo anno sociale con Major Barbara, Roma città libera (« La notte porta consiglio ») di Pagliero, Capkovj Povidkj (« I racconti di Ciapek ») di Fric.

TRENTO - Il « Centro universitario cinematografico » ha iniziato il suo secondo anno d'attività con l'anteprima di Germania anno zero, di Rossellini, seguita da un programma di documentari inglesi, da Tutto il mondo ride di Aleksandrov, Il corvo di Clouzot, Il silenzio è d'oro di Clair.

TRIESTE - Il « Circolo della cultura e delle arti » (sez. spettacolo), dopo aver collaborato col regista Zampa per la lavorazione del film La linea bianca, ha ripreso la sua attività con Roma città libera di Pagliero, Tobacco Road di Ford, Breve incontro di Lean. Prima di ripartire da Trieste, Zampa ha presentato il suo ultimo film Campane a martello. In seguito il Circolo ha proiettato il film ungherese Un palmo di terra di Ban e l'antologia della Cineteca Nascita di Charlot. Molto commentato negli ambienti cinematografici triestini e romani è stato il fatto che il film messicano di Fernandez Enamorada, proiettato in questa città nella stagione estiva, abbia ottenuto nei normali spettacoli un successo e quindi un incasso eccezionale dopo la presentazione che ne era stata fatta al Circolo del cinema.

VERONA - Il Circolo del cinema veronese ha inaugurato il nuovo anno sociale con Legittima difesa di Henri-Georges Clouzot. Ha presentato il film Guido Aristarco.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GINO CONTE (Napoli). Anche a te chiedo scusa, ma sono costretto ad annunciare che l'idea delle copertine per la raccolta è stata abbandonata. Per gli articoli che chiedi, la redazione ha allo studio altre proposte. Leggiti i saggi di Balazs, di Barbaro, di Chiarini, di Arnheim.

LODOLETTA LUPO (Roma). E' vero, il pubblico ancora non arriva a considerare il cinema come fatto artistico; ma la colpa è soprattutto delle occasioni (cinematografiche) mancate. La tua lettera meriterebbe una lunga risposta, ma come? Lo spazio è limitato. La conferenza di Kin Pudochnik apparirà forse su un altro periodico, forse su questo. Nulla di preciso ancora. Farò leggere la tua lettera a Viazzi, Auguri.

ALFREDO CURATOLO (Genova). No. Cinema (intendo l'amministrazione in particolare) ha rinunciato alla confezione delle copertine per raccogliere i fascicoli. Dovrai ingegnarti da solo per la rilegatura; quanto agli indici, se essi debbano essere anteposti o proposti alla racconta, è affare squisitamente tuo. Non ripetermi, ti prego, che dipende esclusivamente da me la «messa a posto» del volume.

SILVIO VIVALDI (Roma). Grazie per la lunga lettera. Sono lieto che la proposta di Campassi (l'insegnamento nelle scuole della storia e dell'estetica del cinema) ti entusiasmi. E sono d'accordo con te quando dici che «il pubblico ha un'impastazione critica innatamente contenutistica». Quanto ai film onesti (tu dici «è film onesto quello dai limiti ben precisi e che in quei limiti muove logicamente e rigorosamente i suoi mezzi per giungere al fine proposto») davvero ne sentiamo la mancanza. Non sono dell'idea invece di sostituire alla parola «artigianato» (applicabile appunto a molti film onesti), il termine «arte minore». Mi sembra non solo impreciso, ma persino inutile. Cecchi preferisce parlare di «arte in senso mediato». E attento alle graduatorie!

TURCONI (Pavia). Viazzi ha letto la tua lettera con gli appunti al suo articolo sulle donne-regista e risponde: «Mi stupisce che Turconi, il quale fa il filologo di professione, usi termini estremamente imprecisi, del tipo: «e probabilmente ancora qualche altro film»; «e mi sembra, salvo errore»; «e credo che ve ne siano probabilmente altre che non conosco». Come fa, poi, un filologo di professione a dimenticare che Jill Crigie ha diretto Blue Scar? Non legge Cinema? E Maya Daren, dove la mette? Ma questo riguarda

Turconi, lo avrei, in sostanza, da obiettare soltanto questo: il mio non era un elenco delle donne-regista, non un catalogo delle donne-regista, non una statistica delle donne-regista. Voleva essere un articolo sulle donne-regista. Se avessi voluto fare un elenco, un catalogo, una statistica perché avrei dovuto tralasciare le circa trenta donne-regista del cinema sovietico, che invece non ho citato? E, per estensione, perché avrei dovuto tralasciare la zia del mio amico Adolfo, la quale possiede una 16 mm. e un pupo, ed ha finora realizzato i pregevoli filmetti Dado si sveglia, Dado corre sulla terrazza, ecc.? La lettera ha una conclusione. Poiché avevo annunciato che Turconi stava preparando la seconda puntata dell'articolo Fotogenia del treno, Viazzi, sempre in chiave di sarcasmo, aggiunge: «Ti autorizzo, con piacere, ad annunciare che ho deciso di scrivere anch'io articoli del genere. Sto preparando i seguenti saggi: Le mutande nel film, Le navi nel film; Le biciclette nel film, Gli orologi nel film; Le scarpe nel film, I baffi nel film, Le automobili nel film, Le cinture nel film. Particolarmente quest'ultimo tema mi offre preoccupazioni; difatti le cinture nel film hanno un tal significato estetico e storico, che per terminare il saggio dovrò fare alcune ricerche presso la Danzko Filmuseum, documentatissima al riguardo, a quel che mi dicono. Cordialmente tuo ecc. ecc.»

SILVIO VIVALDI (Roma). Il volumetto di Virgilio Marchi si intitola Introduzione alla scenotecnica ed è stato edito a Siena, nel 1946, da Ticci Editore e Librato.

LYDIO (Senza indirizzo). Passa lo scritto alla commissione del Premio Pasinetti.

DARIO CALLERI (Salerno). L'amministrazione di Sequenze è a Parma via San Biagio 4. In questi giorni è uscito il numero 3, dedicato al cinema sovietico.

ANNA MARIA DONDI (Modena). Sei molto cortese, una vera amica della rivista e di questa rubrica in particolare. Una tua lettera non ha ancora avuto la risposta; il motivo è semplice: è lunga, bella, piena di fatti, di problemi proposti, di idee felici che meritano considerazione. Hai fretta? Grazie per i ritagli. Li ho passati al compilatore di Rider's Indigest (O.D.F. significa Occhio di Falco).

E. B. CRUGNOLA (Bologna). Il tuo appunto, affettuoso anche se inesorabile, è giustissimo. Cercheremo di rimediare, Auguri.

CLAUDIO ORSI (Bologna). Molto interessante l'intestazione della carta da lettere che usi per la cor-

rispondenza con Cinema. Sei parente dell'interessato? La musica di I prigionieri del sogno («La fin du jour») di Julien Duvivier è di Maurice Jaubert, il miglior compositore di commenti musicali per film in Francia, forse; comunque molto, molto considerato in quel gruppo composto da Jacques Ibert, Jean Wiener, Joseph Kosma, Van Parys e Auric.

BENVI (Bergamo). Diventare regista non significa frequentare una scuola e ottenere, al momento della consegna del diploma, un contratto e una tribù di vassalli da dominare. Non conta una laurea, non conta neppure l'intelligenza (è una triste realtà di oggi e di ieri). Si diventa registi in mille e una maniera: c'è il Centro Sperimentale di Roma che esige dagli allievi, salvo casi eccezionali, una laurea, e c'è il produttore che si affida al magnifico imbroglione. C'è il giovane di talento che bussa a tutte le porte, suda e regge il «ciak», le lampade o il megafono del principale come una croce, sicuro di arrivare prima o poi al posto di comando, e c'è l'impagabile orecchiante, il Moloch del mestieraccio, che lavora di gomiti. Finché un giorno — pur scrivendo «libbri» e «eccezioni» — si sente chiamare «dottore» perché è diventato regista. La strada più seria per chi vuol arrivare alla regia è lo studio di tutti i problemi, estetici e tecnici, che quell'arte propone. In questo senso, il tirocinio dell'aspirante regista ricorda gli studi che deve compiere uno studente di architettura, sostituendo, naturalmente, al senso dell'architettura, il senso del cinema, con apporti umani che solo l'anima può dare. Verità socratiche, queste, o quasi.

P. G. RICOLFI (Casale Monferato). Grazie delle informazioni bibliografiche. Prendo nota — senza un particolare fine — che non ti piace vedere pubblicate le foto delle scene di un film tagliate dalla censura o dagli esercenti. (A questo proposito mi han detto che Fuggiasco di Carol Reed è stato proiettato, in molti centri italiani, completamente privo della sequenza del pittore, impersonato da Robert Newton). Alle case di importazione dei film faccio sapere che tu preferisci la didascalia sovrastampata nella parte superiore del fotogramma. Io ritengo la tua idea poco felice. In Svizzera, a volte si proteggono i film con due didascalie: in alto quella scritta in tedesco, in basso quella in francese. Ma la scritta superiore divora sempre una parte della testa degli attori.

EMILIO GRIMALDI (Codroipo). Il disegno animato non ha ancora una bibliografia sufficiente anche se in Inghilterra sta uscendo qualche libro con dati esaurienti. Non perdere di vista la rubrica dei libri, su Cinema. Di Rubino ho veduto un modesto disegno animato e pur essendo stato un suo ammiratore (anch'io ho letto, come tutti credo, il «Corriere dei piccoli»), mi sono veramente disgustato. Il suo segno, le sue invenzioni soprattutto, non s'addicono alla «animazione»: qualcosa di floreale («un floreale sui generis», direi «foruncoloso») nuoce e disturba. Peccato, è un'occasione perduta. Il disegno animato girato in Italia non può sperare in un concorso totale degli esercenti. I disegnatori devono faticare prima di imporsi e i loro sforzi faticosi purtroppo sono giganteschi al confronto di quelli che i realizzatori di un normale film — di produzione corrente ma dignitosa — devono sopportare. E' il gioco che rischia di non valere la candela. Si potrebbe avere un poco di fiducia nel mercato straniero, ma Walt

Disney, i fratelli Fleischer e gli «animatori» della Metro e della Paramount fanno la parte del leone. Comunque Domeneghini e Pagot hanno gettato la loro grossa carta sul tavolo con La rosa di Bagdad e I fratelli Dinamite. Fra qualche mese, quando i noleggiatori tireranno i conti conosceremo — come se guardassimo in una sfera di cristallo — l'avvenire dei disegni animati nel nostro Paese. Col formato 35 mm. — sonoro — passano 24 fotogrammi al secondo; con lo stesso formato — nel cinema muto — ne passano 16. E' difficile dire quali requisiti deve avere un disegno per «cartone animato». Si giudica caso per caso, a volte eseguendo veri e propri provini cinematografici. Si prova insomma la fotogenia del disegno. La terza domanda rivoigita alla Amministrazione. Credo che quel progetto sia possibile.

RAFFAELE SULLAM (Milano). Anch'io trovo il «cast» dei film americani, ovvero l'elenco dei personaggi e interpreti, su Photoplay, ma purtroppo non sempre riesco a conoscere il nome del regista di un'opera non ancora giunta in Italia. In questo caso mi aiuta molto il Motion Picture Herald, quantunque esso trascuri sovente la citazione dei dati tecnici, i cosiddetti «credits», vale a dire gli elenchi dei soggetti, sceneggiatori, operatori, ecc. Fonte sicura, ma non sempre fornita a dovere, è l'ufficio-stampa di una agenzia romana che importa film da Hollywood, da Parigi, da Londra o da qualsiasi altra città del mondo. Vorrei proporre ai capi ufficio-stampa di redigere e di inviare, mese per mese, i dati («casts», «credits») dei film in arrivo. Potranno giovare a me, a te, a molti lettori, compresi gli schedatori. Mi domandi se questi ultimi sono utili? Li ritengo i migliori alleati, i più sicuri e seri collaboratori, di chi vuole scrivere una esatta e significativa storia del cinema.

UGO CROCENZI (S. Maria C. V.). Rispondo soltanto alla prima parte della tua lettera; la parte più sensata. John Berry è un regista molto interessante, e di possibilità credo ne abbia quanto se ne attribuiscono a Dmytryk. Senonché nessuno si interessa a lui, neppure il Motion Picture Almanac che preferisce ignorare qualsiasi dato sul conto del regista di Casbah. Per la verità, non ho visto questo film; i giudizi che ho sentito esprimere intorno a quest'opera non sono incoraggianti. Eppure ho visto Tutte le spose sono belle e l'assicuro che Berry — almeno sulla base di quel film — lascia sperare in bene. So che nel 1946 ha diretto Miss Susie Slagle's, con Veronica Lake, Sonny Tufts e Joan Caulfield; nel 1947 ha sfornato Cross My Heart, da una commedia di Louis Verneuil e Georges Berr, con Betty Hutton, Sonny Tufts e Michael Chechov: un film musicale insomma, con quattro canzoni nuove, molti dollari da spendere negli addobbi e un'attrice-diva da accontentare. Entrambi i film sono diretti per la Paramount: spero che si tratti di un lavoro «senza convinzione» eseguito da Berry per sopravvivere. Mi lasci nutrire qualche seria speranza in questo quasi-sconosciuto?

ITALO CAVALLERI (Milano). Idea ottima l'estetica cinematografica, pubblicata a puntate, insomma. Giustamente hai fatto il nome di Aristarco: egli sta preparando da tempo due libri sull'argomento.

UN LETTORE (Senza indirizzo). All'edizione aggiornata dell'almanacco del cinema italiano sta pensando il volenteroso Valignani.

IL POSTIGLIONE

I DOPPIATORI HANNO FRETTA

ATTORNO al 1936 il nostro doppiaggio era attentissimo. Vigeva, a quel tempo, la moda dei film « spiritosi », una moda dominata dall'elegante disinvoltura di Hollywood. Se ne parlava nei salotti: « Hai visto, cara amica, l'ultimo film di William Powell? Delizioso. E lei, birbone, è riuscito ad ammirare la grazia assassina di Joan Blondell? Primaveraile. Eppoi, che toni saporosi. Che voci! ». Pellicole, dunque, legate alla fortuna di un doppiaggio non frettoloso e qualche volta sensibile e furbo (una furbizia che non ignorava anche i trucchi di un mestiere scaltro, di un impegno costante). Accadeva che certi filmetti scoloriti e pretenziosi — quel primo umorismo cinematografico che per voler essere surreale appariva solamente insipido — acquistassero un piglio svelto, burlesco, proprio in virtù del doppiaggio. Oggi, come Cinema ha altra volta riferito, la musica è cambiata.

In Italia esistono varie società di doppiaggio: la più potente è di certo la C.D.C., una cooperativa sorta a Roma qualche anno fa e che raccoglie attorno alla sua sigla i doppiatori più noti ed esperti. Molti parlano di monopolio e in parte è vero. Sono iscritti alla C.D.C. circa trecento attori ma il normale giro di lavoro ne assorbe al massimo una quarantina. Le case di noleggio affidano alla C.D.C. i film più importanti cosicché le altre società (O.D.I., ecc.) hanno un ruolo secondario e faticano non poco a tenersi in vita. I doppiatori della C.D.C. guadagnano somme che vanno da un minimo di 150 mila lire mensili ad un massimo di 600 mila, con qualche punta occasionale al milione. Queste alte cifre sono il primo impedimento per un avvicinarsi più vario degli attori perché nessuno vuole rinunciare a guadagni tanto vistosi. Qualche tentativo è stato fatto egualmente ma con esiti disastrosi. I vecchi doppiatori possono vantare una meccanica sbalorditiva oltre a voci particolarmente educate al genere. I giovani (la O.D.I. ne è ricca) sono sì più freschi ma difettano di mestiere e portano sulle spalle il peso di una tecnica teatrale, che si tratta per lo più di attori i quali, durante i riposi estivi, si dedicano a questa specifica attività.

Il lavoro del doppiatore è aperto a tutti i rischi. Il microfono è un giudice crudele che denuncia e ridicolizza ogni eventuale difetto; inoltre invecchia anzitempo, cioè non consente una vita artistica lunga. Invece noi da quindici anni ascoltiamo le stesse voci, di esse possiamo svelarvi ogni segreto, ogni cadenza, anche il respiro che copre una pausa inesatta. Voci ormai antiche che non sono più in grado di sorprenderci; ed è proprio in questa opaca normalità una delle principali ragioni della generale stanchezza. Inoltre la lunga pratica ha tolto smalto alle varie voci, le ha lentamente logorate nel senso che si sono andate spersonalizzando in maniera preoccupante. Per reagire alla crisi occorrerebbe avere una grande vivacità interiore unita al desiderio di provare esperienze sempre nuove e singolari: quanti attori possono vantare questo potere di ribellione? Ecco quindi il grave pericolo di ridursi a commentare i vari stati d'animo del per-

sonaggio alla maniera di uno « speaker », anziché cercare una soluzione per riviverli. Esaminiamo alcuni casi.

Giulio Panicali (Robert Taylor, Tyrone Power, Franchot Tone, Robert Mitchum ecc.) è un doppiatore dal mestiere smalzatissimo, che però s'accontenta troppo spesso di una garbata disinvoltura: non penetra, non rischia. Ha un repertorio di trucchi assai variato (la risata, i mezzi toni, la sottile ironia) e questo anni fa poteva essere stile. Oggi il tutto sta diventando pericolosa maniera. Panicali doppia senza guardare più lo schermo, è un attore piacevole e divertente, ma non tenta quasi mai di liberarsi in un'interpretazione originale (dirò meglio; in un soccorso all'interpretazione dell'attore cinematografico). Stefano Sibaldi (Frank Sinatra, Glenn Ford, Lee Bowman, Allyn Joslyn, Robert Cummings ecc.) tende a un gioco molto più intenso ed imprevedibile. La sua voce è suscettibile di morbide variazioni, mai è fredda o scolorita, e spesso ottiene risultati quasi musicali (notate Glenn Ford doppiato sempre con estremo gusto). Gualtiero De Angelis (James Stewart, Errol Flynn, Gary Cooper, Cary Grant) ha una voce dura, tagliente. De Angelis si sarebbe dovuto limitare a doppiare un solo attore, forse James Stewart; invece questo impegnarsi al servizio di « quattro grandi » non s'addice a una voce priva di finezze e di chiarioscuro come la sua. Troppo spesso ne risultano toni generici e facilmente riconoscibili: peccato, che De Angelis potrebbe essere uno dei migliori. Emilio Cigoli (Jean Gabin, Clark Gable, Walter Pidgeon) si compiace di una recitazione troppo roton-

da e levigata; abusa dei toni scuri, bassi. Se avesse una maggior capacità di variazioni, potrebbe pretendere a qualche buon risultato in senso assoluto. Invece Cigoli è sovente monocorde.

Nelle attrici notiamo l'opposta tendenza a romanticizzare il più possibile, sottolineando tutto, anche i passaggi più lontani e insignificanti, vizio questo d'origine teatrale. Lydia Simoneschi (Ingrid Bergman, Joan Bennett, Joan Fontaine, Myrna Loy, Michèle Morgan, Bette Davis e cento altre) si abbandona a una costante commozione. Spiritosissima è invece Tina Lattanzi (Rosaling Russell, Greer Garson). Da quanti anni l'ascoltiamo? Eppure, ancor oggi, ha il potere di uno straordinario senso umoristico; pensate quanto le deve la Russell per la definizione di quei suoi personaggi di « donna in pantaloni ». Tra i caratteristi il più dotato è certamente Mario Besesti (Charles Laughton, Emil Iannings, Heinrich George, Wallace Beery, Edward Arnold ecc.). Besesti conosce i segreti dell'effetto: anch'egli è da anni sottoposto al logoramento, eppure sa riscattarsi sempre o con un grido o con un mirabile discorso. Tra gli altri numerosissimi ricorderò Verna, che è un attore nervoso e incisivo (Tracy, McLaglen) Cristina, che non so dissociare dall'indimenticabile Aubrey Smith, Romano (Bob Hope) e Gazzolo che ha il merito di aver inventato anni fa quei curiosi vecchietti « western », grinzosi e brontoloni.

Come vedete da questo rapidissimo esame siamo in piena crisi. I meriti appartengono allo sforzo dei pionieri, i difetti a quest'epoca troppo febbrile e distratta. Il doppiaggio italiano, un tempo puntuale come pochi, appare oggi generico e disattento; e oltre a indulgere in errori grossolani, non bada più ai sottintesi e alle sfumature.

SANDRO BOLCHI

O MOVIMENTO DOS CINECLUBES a cura di Manuel de Azevedo, Lisboa, 1948.

DOPO aver pubblicato *O cinema em marcha, Ambicoes e limites do cinema português*, e *Panorama actual do cinema*, Manuel de Azevedo coordina in questo volumetto quello che potrebbe essere il "vade-mecum" dei Cineclub, valendosi di statuti e notizie tradotte da altre lingue. La prima domanda che M. de Azevedo si pone, nella nota preliminare, è la seguente: in che modo è possibile influire immediatamente nella formazione della cultura cinematografica, dello spirito critico e della esigenza estetica dello spettatore? Secondo l'autore la risposta non è facile, ma in ogni caso due sono le possibilità immediate che si presentano di fronte alla soluzione di questo problema: promuovere la fondazione dei Cineclub, vere scuole per lo spettatore e per i futuri giornalisti, critici, scrittori e tecnici specializzati; promuovere una larga e cosciente offensiva attraverso una letteratura cinematografica avvertita e interessatamente educativa. Questi due processi, che sono interdipendenti, debbono cooperare ed appoggiarsi reciprocamente. Gli stessi concetti abbiamo avuto occasione di svolgere anche noi, in occasione del recente Congresso dei cineclub. La cultura cinematografica, dicevamo, appartiene ai Cineclub. La letteratura cinematografica è il più valido aiuto per questa cultura, sia perché può acquistare nuovi elementi, avviandoli ai fenomeni più seri del cinema, sia perché può essere di ausilio per coloro i cui interessi culturali sono soprattutto cinematografici. E, sostenevamo, per diffondere e rafforzare la cultura cinematografica occorrono, di pari passo con le cineteche e le proiezioni retrospettive, anche le emeroteche e le biblioteche specializzate, i reparti specializzati delle biblioteche nazionali e comunali, oltre, natu-



ralmente, alle biblioteche di cineclub. Che cosa è un Cineclub?

Azevedo risponde con le parole di un suo compatriota, Rui Grácio: « Il cinema, che può essere arte, è soprattutto industria e commercio. La breve storia della sua vita ha nove parti di realismo finanziario e una di sogno materializzato. E ciò dipende, soprattutto, dal livello medio del pubblico cinematografico. I cineclub devono sforzarsi di modificare questa realtà, procurando di elevare il livello culturale e cinematografico dello spettatore, e procurando, con questo ad altri mezzi, di promuovere la supremazia del cinema, come manifestazione d'arte e strumento di cultura. I cineclub orientano, patrocinano o promuovono: proiezioni di film d'arte o importanti per la storia del cinema; proiezioni di film didattici, scientifici e culturali; organizzazione di dibattiti, conferenze e lezioni con accompagnamento, possibilmente, di proiezioni; organizzazione di mostre e congressi; edizione di bollettini, riviste e libri di carattere informativo, critico o teorico; organizzazione di una biblioteca e archivio specializzati ». La vita dei primi cineclub, cui sono collegati i nomi di Canudo, dei Delluc e delle Dulac, è illustrata con varie pagine, in parte estratte anche da scritti di Léon Moussinac. Segue un panorama generale nel 1947, con interessanti dati riguardanti paesi di tutto il mondo, e rendiconti congressuali, con la pubblicazione dello statuto della Federazione internazionale dei cineclub, nonché taluni ragguagli sulla vita dei circoli cinematografici del Portogallo: la quale è fiorentissima, e ne fanno prova le molte sedute, nelle quali sono stati presentati in termini lusinghieri anche molti registi italiani, fra i quali Alessandro Blasetti « precursoro del realismo nel cinema italiano ».

MARIO VERDONE



ARMANDO FRANCIOLI
(PAOLO)

ODILE VERSOIS
(FRANCESCA)

posano a imitazione d'un celebre quadro per il film sulla vita di Francesca da Rimini

PAOLO E FRANCESCA

diretto da RAFFAELE MATARAZZO * *prodotto da* VALENTINO BROSIO

Un film LUX