

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2^a

CENTO
LIRE **41**

NUOVA SERIE - 30 GIUGNO 1950



Caro «Cinema»,

ho letto sul n. 39 la breve lettera del Sig. G. I. Catalfamo, con la quale ti comunicava che tre anni fa venne proiettato al cinema «Sala Roma» di Catania il film *Sperduti nel buio*. Ho ragione di credere che il Sig. G. I. Catalfamo sia caduto in errore. E' vero che il «Sala Roma» proiettò tre anni fa' *Sperduti nel buio*, ma non il film di Martoglio (che come ben sai è un film muto) bensì il recente lavoro di Camillo Mastrocincque con l'interpretazione di Vittorio De Sica. Ho creduto opportuna questa messa a punto per non dare una grande delusione ai cineamatori.

SALVATORE CIFALO' - Catania

Caro «Cinema»,

al cinema Sangiorgi di Catania c'è stata la anteprima del film di Luchino Visconti *La terra trema*. Da più di due anni Catania aspettava tale film, giacché era stato girato nella sua provincia. Un pubblico elegante affollava la sala e si intratteneva a parlare cogli interpreti del film, la serata si annunciava interessantissima. Iniziata la proiezione, i valori cinematografici e poetici racchiusi nell'opera (al di fuori di ogni meschino preconetto politico) mi attraversò potentemente e seguì commosso le vicende dei poveri Valastro. Alla fine del film cominciai a battere le mani. Ma quale non fu la mia sorpresa nel vedere che solo due o tre persone applaudivano e molte altre fischiavano. E mentre sconcertato a tale vista, uscivo dal cinema sentivo la gente chiamare il film «pesante» e «scunchiurutu» e una signora che mi camminava vicino dire a una amica che era di gran lunga migliore *L'ora, il luogo, la ragazza*. Quale dunque la ragione di così forte insuccesso?

Il motivo politico è da escludersi, perché se così fosse stato un centinaio di persone avrebbe applaudito l'opera. Il motivo sociale anche, perché i siciliani hanno accolto con favore *In nome della legge*, il quale poteva sembrare sotto qualche punto di vista lesivo per i siciliani. E poi *La terra trema* è un film che affronta uno scottante problema del momento; lo sfruttamento che i grossisti di pesce fanno sui pescatori non avviene soltanto ad Acitrezza, ma a Pachino, Gela e in altri centri. Perciò i sici-

LETTERE

liani dovrebbero essere grati a Luchino Visconti. Senza dubbio la vera causa dell'insuccesso è da attribuirsi al disonoscimento assoluto dei catanesi delle più elementari nozioni di estetica cinematografica. Tengo a precisare questo perché non vorrei che Visconti, venuto a sapere dell'insuccesso a Catania del film, pensasse che sia dovuto all'ingratitude dei siciliani. Non è colpa nostra se quotidianamente dobbiamo assistere alla proiezione di film come *Le avventure di Don Giovanni* e *Marechiaro*. E nell'augurarmi che quei quattro applausi diventino domani mille, chiudo queste brevi note, ringraziandoti per la pubblicazione.

NICOLA GRILLO - Catania

Caro «Cinema»,

è nel n. 34, terza di copertina, che leggo dello sconcertante risultato del referendum indetto dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici (abbinato ad una speciale proiezione) sul film *Enrico V* di Laurence Olivier. Venti spettatori su 1300: l'1,5%! Ma quello che ancor più spaventa (è la parola esatta) è l'opinione dei due signori che si sono schierati «contro» il film. A parte il giudizio cianciato dall'ingegnere Frisa («I personaggi sono senza spiccato carattere e nel complesso insignificanti!!!») l'opinione dell'«Anonimo» merita d'essere messa bene in evidenza, resa obiettivo del disgusto e dell'indignazione di tutti quegli spettatori che posseggono ancora un briciolo di sensibilità artistica e, vivaddio, di cultura. Afferma dunque lo «Sconosciuto» (ma perché, sotto il suo libello, non ha messo tanto di regolare firma?) che il film *Enrico V* non gli ha prodotto nessunissima impressione e che non si scomoderebbe una seconda volta per assistere ad una simile «trasmissione» (!?) anche nel caso di una grande convenienza del prezzo d'entrata. E aggiunge questa compassionevole precisazione: «Teri ho assistito per ben tre volte alla "trasmissione"

(!?) del film *Margie* e non esiterei ad assistervi una quarta volta dato il godimento e la piacevole sensazione che ne ho avuta». Mi piacerebbe proprio sapere che cosa intende, lo «Sconosciuto», per «godimento» e «piacevole sensazione»: tanto per assicurarmi, in primo luogo, che queste ricercate percezioni non abbiano una fonte, come sembra, prettamente erotica e sensuale; poi mi piacerebbe chiarire dov'egli ricerca l'emozione in un'opera d'arte: se solamente nei decorativi costumi dei personaggi rappresentati, come pare, o non piuttosto nel suo contenuto e nel modo particolare con cui esso è espresso. Lo «Sconosciuto» non se la sentirebbe quindi — neanche gratis — di vedere due volte un capolavoro come *l'Enrico V* ma vedrebbe di buon grado una quarta volta un bastardo e falso pasticcio come *Margie*: c'è veramente da rabbrivire! E se poi la maggior parte dei comuni spettatori (quelli che vanno al cinema di sabato, e sono i più) la pensasse come lo «Sconosciuto»? Già *l'Enrico V*, in una classifica degli esercenti, è risultato il film che, negli ultimi tempi, ha registrato, più scarsa affluenza di pubblico (quello che ne ha registrata di più, sempre negli ultimi tempi e sempre secondo detta classifica, è *Gli amori di Carmen*): c'è ancora da meravigliarsi se certi deplorabili film americani invadono in massa il mercato e tengono il cartellone per intere quindicine di giorni nei cinema più vasti e costosi? Il significativo «caso» si presta proprio ad un più vasto esame: è chiara estrinsecazione dell'opinione pubblica prevalente oggi in Italia: opinione pubblica che, tanto ingenuamente (e tanto zoticamente), si presta ai lucrosi giochi dei mercanti del cinema americano; opinione pubblica che trova tanto bello ciò che, invece, è tanto brutto e, naturalmente, viceversa. Sta bene essere filo-americani per particolare simpatia: ma c'è un limite, oltre il quale si rischia di arrossire; sinceramente, caro Postiglione, bisogna cambiare la testa allo svergognato «Sconosciuto». Con molta cordialità,

FRANCO COLOMBO - Bergamo

Caro «Cinema»,

ho letto nel n. 33 l'articolo *Resa dei conti* di Massimo Alberini, ed una frase mi ha colpito (ma non mi ha sorpreso): «...ho visto a Milano al Museo del Cinema una vasta selezione di *Variété* (1926) il pubblico, un pubblico ben disposto, dinanzi a certi atteggiamenti di "piacere" di Lya de Putti, a Jannings, feroce e gignone, alla saltabaccante mimica di Artinelli, rideva; e non rideva a torto...». La frase non mi ha sorpreso perché conosco bene la ingenuità e la candida sprovvedutezza del pubblico milanese anche più «provveduto». Qui a Napoli i non pochi appassionati del cinema d'arte, che dan vita a ben tre cineclub, hanno avuto la fortuna di vedere, in un festival di film muti, opere come *l'Faust* di Murnau, *i Nibelunghi* di Lang — che sono stati ammirati — *Variété* (versione integrale) che non ha fatto né ridere né sorridere il pubblico (tranne in un punto, quando Artinelli «seduce» Lya de Putti). Non si può dire quindi che un pubblico preparato (se non intelligente) non sappia apprezzare ed anche ammirare i vecchi film muti: anche qui si tratta di distinguere tra *Quo Vadis?* e *L'incrociatore Potemkin*... Personalmente, di tutti i film che ho visto e che ricordo, quello che mi ha più colpito ed impressionato è *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer: un film muto (e non ho certo i capelli bianchi di Massimo Alberini), ma appena ventiquattro primavere. Cordiali saluti.

ZA LA MORT

Sulle sensazioni che desta oggi la recitazione nei film muti, Paolella ha scritto a lungo sul numero 38 di Cinema, e a quanto egli dice rimando il lettore *Zà la Mort* (che pseudonimo, però, per un ventiquattrenne). Confermo che, legata al costume e alle abitudini, la recitazione mi sembra, in genere, la parte per noi meno convincente di molti «classici». Libero da legami campanilistici (sono veneto e vivo in Liguria) respingo il giudizio arbitrario e assurdo sul pubblico milanese. Ogni simpatia personale a parte va ricordato come, nel 1937 fu proprio il pubblico milanese a «scoprire» Charles Laughton in *Ruggles in Red Gap* («Il maggiordomo»), confinato nei cinema di periferia come «non commerciale», e tenuto poi in programma per settimane di seguito. Un vecchio episodio, ma significativo.

MASSIMO ALBERINI

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 41

Anno III - 30
Giugno 1950

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	354
E. P.	
<i>Un mercato vergine</i>	357
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Censura bianca e nera</i>	358
GLAUCO VIAZZI	
<i>Parata di celluloidi con film fuori reparto</i>	359
RENATO GIANI	
<i>È primavera a Parigi per il film italiano</i>	363
PAGINONE	
<i>Quest'anno a Locarno</i>	364
CLAUDIO VARESE	
<i>Donna pioniera e donna "partner"</i>	366
NADIR GIANNITRAPANI	
<i>Morale dei produttori americani (inchiesta)</i>	368
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Breviario del cinema</i>	371
LUIGI VOLPICELLI	
<i>Cinema e gioventù al Congresso del "Cidale"</i>	372
V.T.	
<i>Circoli del cinema</i>	373
CORRADO TERZI	
<i>Biblioteca</i>	374
ROBERTO LEYDI	
<i>Doppiaggio dei film rivista</i>	374
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	375
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	376

Questo numero contiene inoltre gli indici del III volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 30-41; 15 gennaio - 30 giugno 1950).

* 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: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministratore 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: Buster Keaton nel messicano "El moderno Barba Azul" di Salvador.



L'ultima Marlene in « Stage Fright » di Alfred Hitchcock, film che verrà presentato dagli Stati Uniti d'America al V Festival di Locarno.



Vittorio Duse in una inquadratura di «Altura», film che Mario Sequi ha recentemente terminato. Duse si rivelò con «Osessione» di Visconti.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La stella del Circo (Tipo Film), regista Aldo Molinari, interpreti Anna Vita, Sergio Raimondi, Felga Lauri, Maria Piazzari, Domenico Tosi, Luigi Massimo, Luciano Brancucci; Taxi di notte (Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Beniamino Gigli, Virginia Belmont, Philippe Lemaire, Danielle Godet, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Nico Pepe, Adriana Paul, Franco Coop; Dodici (titolo provvisorio, I.C.S. - Theodoli), regista Mario Mattioli, interpreti Walter Chiari, Carlo Campanini, Isa Barzizza, Silvana Pampanini, Yvonne Sanson, Marilyn Bufieri, Eleonora Rossi, Aroldo Tjieri, Enzo Biliotti, Nunzio Filogamo, e i calciatori della "Juventus" e della "Roma"; Sambo (P.R.O. - Pontina Film), regista P. W. Tambur-

rella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi, Arturo Bragaglia, Dina Galli, Mitzi Roman; Lo zappatore (ex Ritorno, Sud Film), regista Rate Furlan, interpreti: Marisa Merlimi, Valeria Valeri, Tecla Scarano, Nino Marchesini, Nico Pepe, Clara Auteri, Gabriele Ferzetti; Il piccolo sceriffo (Pan Film), regista Vittorio Sala, interpreti Amy Ninchi, Marisa Mari, Mirella Uberti, Joe Rimes, Raf Pindi, G. Berteia, Pigliacelli.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Quo vadis? (M. G.M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Buddy Baer, Peter Ustinov, Leo Genn, Marina Berti, Patricia Laffan, William C. Tubbs, Carlo Ninchi; La scogliera del peccato (International-Urania Film), regista Roberto Montero, interpreti Gino

Cervi, Margaret Genske, Otello Toso, Ermanno Randi, Delia Scala, Amedeo Novelli, Augusto Ciabatti; Teresa (M.G.M.), regista Fred Zimmernann, interpreti Anna Maria Pierangeli, Ave Ninchi, Aldo Silvani, Franco Interlenghi; La porta dell'inferno (ex E' più facile che un cammello... Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Elli Parvo, Mariella Lotti, Paola Borboni, Carrette, Antonella Lualdi, Marga Cella, Dante Maggio, Elena Altieri, Pietro Verna, Aristide Baghetti; L'edera (Cines), regista Augusto Genina, interpreti Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Gualtiero Tummali, Francesco Tomolillo, Franca Marzi, Nino Pavese, Giuseppe Spadaro; La luce che non si spegne (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpreti Silvana Jachino, Checco Durante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferzetti; Gli inesorabili (ex Il segreto delle Madonie, Fono Roma - Mander Film), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Claudine Dupuis, Rossano Brazzi, Charles Va-

Diehl, Andrea Checchi; Il leone di Amalfi (Oru Film), regista Pietro Francisci, interpreti Vittorio Gassman, Milly Vitale, Elvy Lissiak, Sergio Dall Monte, Carlo Ninchi, Mario Ferrari, Umberto Silvestri; Figaro qua... Figaro là (Golden Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Isa Barzizza, Aroldo Tjieri, Renato Rascel, Guglielmo Barnabò, Franca Marzi, Jole Fierro, Arturo Bragaglia, Luigi Pavese; Il vo'ò (Ara Film), regista Mario Bonnard, interpreti Doris Duranti, Giorgio Di Lullo, Maria Grazia Francia, Roberto Murolo, Enrico Glori; Luci del varietà (Film Capitolium), registi Alberto Lattuada e Federico Fellini, interpreti Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Folco Lulli, John Kitzmiller, Dante Maggio, Franca Valeri; Gli amanti dell'infinito (Eros Film), regista Oreste Paella, interpreti Silvana Pampanini, Renato Baldini, Gabriella Sanco, Carlo Tamberlani, Amedeo Novelli; Sangue sul sagrato (Umbria Film), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Luisa Rossi, Carlo Ninchi, Carlo Giustini.

Le infrazioni degli esercenti...

...all'articolo della legge sulla cinematografia concernente la programmazione obbligatoria dei film italiani, continuano evidentemente a verificarsi, se la Direzione generale dello Spettacolo, per diretto interessamento dell'Unione Nazionale Produttori, ha creduto opportuno emanare agli organi competenti un'apposita circolare la quale ha lo scopo di far rispettare le disposizioni vigenti. In essa viene ribadito, per tutti gli utenti di sale cinematografiche, l'obbligo tassativo « di riservare un minimo di venti giorni, per ciascun trimestre, alla proiezione, secondo il normale ordine di visione, in tutti gli spettacoli giornalieri dei film di lunghezza superiore ai 2000 metri riconosciuti nazionali ». La circolare precisa inoltre che in ciascuno spettacolo gli esercenti sono obbligati a proiettare « per almeno metà dell'anno film nazionali a cortometraggio, e per l'altra metà film nazionali di attualità ».

Anna Magnani...

...sarà Anita Garibaldi nel film Camicie rosse, che la P.G.F. produrrà per la regia di Parsifal Bassi, e al quale prenderanno parte Gino Cervi, Paola Barbara ed Enrico Glori: l'attrice dovrebbe quindi essere la protagonista de La carrozza del Santissimo Sacramento, un film tratto dall'atto unico di Mérimée, prodotto dalla Panaria e diretto forse da Blasetti, alla cui sceneggiatura stanno ora lavorando Suso Cecchi D'Amico e Antonio Pietrangeli.

« Fantasma a Berlino »...

...è il titolo di un cortometraggio sulla Berlino dell'altro dopoguerra vista attraverso i disegni di Grosz: il film che è diretto da Tito Guerrieri e sceneggiato da Paolo Jacchia e Vito Pandolfi, e il cui commento musicale è costituito da due canzoni di Kurt Weill, riprodotte da un saxofono e da un pianoforte, presenta inoltre l'insolita particolarità di essere tutto ripreso al negativo. Fantasma a Berlino, che sarà presentato quest'anno alla Mostra di Ve-

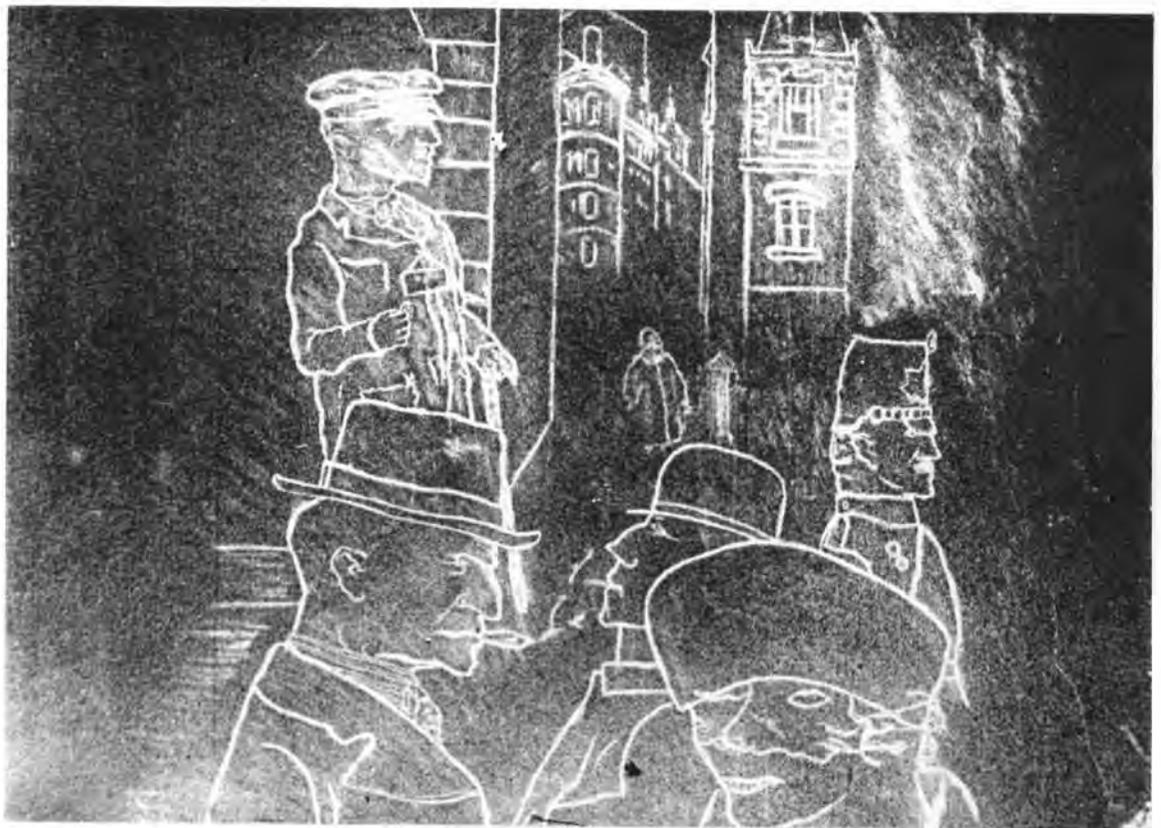


Michelangelo Antonioni accanto all'operatore Enzo Serafin, che sta accendendo una sigaretta. Antonioni ha finito in questi giorni le riprese di « Cronaca di un amore », suo primo film a soggetto. Interprete la Bosè.

nezza, è, se ben ricordiamo, il primo film sull'arte di Grosz, se si eccettua il breve brano inserito da Pandolfi nella rappresentazione del Mutilato Hinkeman di Toller, avvenuta l'anno scorso a Firenze.

Unanime reazione...

...ha suscitato nella stampa cinematografica romana, la presentazione al pubblico, in edizione doppiata e notevolmente ridotta, di La terra trema di Luchino Visconti. Crediamo opportuno riportare alcuni giudizi che si riferiscono appunto alla inqualificabile manomissione cui l'opera è stata sottoposta, a fini esclusivamente commerciali: «... la sua seconda edizione, rimaneggiata, mutilata, cambiata, poco o nulla ha conservato dei valori dell'altra» (Il Tempo); «Un autentico scempio, che rende l'opera praticamente inconsistente e di conseguenza ingiudicabile» (Il Momento); «Tagliato quasi della metà per rientrare nella misura normale di un film... mal doppiato, il film è appena riconoscibile» (Il Messaggero); «... il film è una cosa degna, anche se così ridotto (è press'a poco dimezzato dall'edizione presentata a Venezia nel 1948), a tratti certe situazioni risultano poco comprensibili» (Il Popolo); «Per soddisfare le richieste dell'esercizio, che riteneva



Da «Fantasmi a Berlino», cortometraggio sulla capitale tedesca dell'altro dopoguerra vista attraverso i disegni di Grosz. La regia è di Tito Guerrini; sceneggiatura di Vito Pandolfi e Jacchia; musiche di Weill.



«Western» e «saloon» a Milano. Si sta girando una scena di «Il piccolo sceriffo», per la regia di Vittorio Sala. Il film è quasi terminato.

eccessivamente "lungo" il metraggio... il film è stato sforbiciato alla bell'e meglio, cavandone via almeno un terzo» (La Voce Repubblicana); «Vedere su un'opera d'arte perpetrato un tale scempio, fa sanguinare il cuore, a chi ha qualche cuore per queste cose» (Il Giornale d'Italia). Crediamo inutile aggiungere altro.

Guido Guerrasio...

...che dicesse Guihetta e Romeo nell'arte di Verona, premiato a Taormina come il miglior documentario italiano del 1949, ha ultimamente realizzato tre nuovi documentari: Cavalieri della Bianca Croce (in due edizioni), sulla storia dell'ordine di Malta; Alle porte del Mille, intorno ai monumenti romani e romani di Verona, e La Bibbia dei poveri, un documentario d'arte che si basa essenzialmente sulle celebri porte della basilica di San Zeno a Verona, recanti le

prime formelle in bronzo fuse in Italia sul Vecchio e sul Nuovo Testamento. Il commento musicale di quest'ultimo documentario (che parteciperà ai Festival di Venezia e di Edimburgo) è stato scritto appositamente da Gino Marinuzzi Jr. («Musica in forma di variazioni»: per organo, pianoforte, celesta, arpa e timpani). Attualmente il Guerrasio, sta girando nel Lazio quattro documentari: una «Trilogia del Lazio» (Lazio alto, I colli, Le marine), e Gli americani dell'antichità, sul problema etrusco.

Maurice Cloche...

...il regista francese autore fra l'altro di Monsieur Vincent e di Le minorenni, dirigerà in Italia un film prodotto in compartecipazione italo-francese, il cui titolo sarà Ultimo treno da Pechino: alla sceneggiatura hanno collaborato Cesare Zavattini, Domenico Meccoli e Giorgio Prosperi. Il produttore Renzo

Merusi si trova attualmente a Parigi per conto della International Film, allo scopo di definire gli accordi circa tale co-produzione, la cui lavorazione si prevede debba iniziarsi entro quest'estate.

I «fumetti»...

...incominciano anche in Italia ad avere rapporti sempre più stretti col cinematografo. In America ormai i limiti fra i due mondi sono pressoché aboliti, e frequenti scambi avvengono fra il cinema e le cosiddette «comics»: basti pensare alle popolarissime pubblicazioni della «Dell Publishing Co.» o a quelle della «Fawcett Publications», che si basano sui personaggi cinematografici dei «cow-boys» Roy Rogers e Allan «Rocky» Lane; oppure ai «serials» ricavati dalle famose avventure di Gordon (film non giunti in Italia), con Buster Crabbe, per non parlare degli ormai immortali personaggi di Tom Mix o

di Tarzan, le cui remote origini filmiche o letterarie sono forse ignote agli attuali lettori o spettatori. Dopo l'esperimento della «Tifo Film» (La stella del circo, che deriva da quel particolare genere di «fumetto» che è il foto-romanzo), e di cui ancora non conosciamo i risultati, eccone un altro, derivato stavolta dal «fumetto» classico (a disegni, cioè, non a fotografie): si tratta del Piccolo sceriffo, un «western» in proporzioni ridotte (della durata di poco più di un'ora), recentemente prodotto dall'ideatore e direttore dell'omonimo settimanale per ragazzi, Tristano Torelli. Vi hanno partecipato, fra gli altri, alcuni allievi del C.S.C. di quest'anno, come Mirella Uberti e Pigiaccelli, mentre per la parte del protagonista è stato scelto Joe Rimes, un fantino di San Siro, girato in gran parte in esterni nella brughiera di Gallarate, e diretto da Vittorio Sala, è questo uno dei film italiani che parte-



John Ford firma il contratto con il quale la «Argosy» si unisce alla «Republic Picture». Ford è ora regista esclusivo della nuova casa.



Attrici del cinema messicano: Elsa Aguirre nel film « La mujer que yo amé », diretto da Tito Davison; fotografia di A. Martínez Solares.

ciperà al II Festival Internazionale del film per ragazzi che si terrà a Venezia dall'8 al 18 agosto.

CECOSLOVACCHIA

Il Festival...

...cecoslovacco quest'anno ha cambiato sede: invece di svolgersi, come l'anno scorso, a Mariánské Lázně (Marienbad), avrà luogo a Karlovy Vary, ribattezzata Karlovy Vary, dal 15 al 30 luglio. Hanno aderito al Festival oltre venti nazioni.

Karel Stekly...

...l'autore di Sirena, che ottenne il primo premio a Venezia nel 1947, ha recentemente ultimato un film storico, Le tenebre.

CINA

Un documentario...

...realizzato in gran parte da cineasti cinesi, sulla guerra in Cina, è stato recentemente presentato a Parigi. La Cina in guerra (è questo il titolo del film), è stato montato in Cecoslovacchia, dato che l'attuale attrezzatura tecnica cinese non è sufficiente per un simile lavoro. Il film, che è una specie di cronaca realistica degli ultimi avvenimenti, comprende pure una introduzione sulla vita quotidiana del popolo cinese, e può essere considerato il primo film realizzato da cinesi nel quale si noti una ricerca espressiva (per ora limitata al documentario) completamente nuova: com'è noto la produzione cinematografica cinese non ha mai avuto finora una fisionomia e uno spicco notevoli, essendosi limitata, il più delle volte, a rifare di sana pianta, con attori cinesi, certi film americani o europei di grande successo; oppure, nel migliore dei casi, è rimasta legata ai tradizionali canoni teatrali.

FRANCIA

Pierre Braunberger...

...il coraggioso produttore del Van Gogh di Alain Resnais, Gaston Diehl e Robert Hessens (premiato nel 1948 a Venezia, e che ha ottenuto quest'anno in America l'Oscar per il miglior cortometraggio), e di Guernica di Resnais e Hessens, ha prodotto recentemente due nuovi film dello stesso genere: Guguin, di Resnais, commentato dalla corrispondenza del grande pittore, e musicato da Darius Milhaud, e Toulouse-Lautrec, che descrive una giornata a Parigi nel 1890, attraverso le opere dell'impressionista francese. E' da augurarsi che tali film vengano diffusi anche in Italia, affinché siano conosciuti dal gran pubblico, sulla cui educazione estetica essi potranno certamente influire in misura notevole.

Il romanzo di Bernanos...

...Diario di un curato di campagna, è stato ridotto in film da Robert Bresson, autore di Les anges du péché e di Les dames du Bois de Boulogne. Il film è stato girato nei luoghi stessi in cui Bernanos ha fatto svolgere la vicenda del suo romanzo, e nei quali lo scrittore ha trascorso gran parte della sua giovinezza, e cioè nella campagna dell'Artois, a Equirre, un piccolo e tipico villaggio dall'atmosfera inconfondibile. Il "curato" è un nuovo attore, Claude Laydu, ed anche gli altri personaggi sono interpretati

da volti nuovi o poco conosciuti: Nicole Ladmiral, che è la figlia del Conte, Nicole Maurey che è l'istitutrice, Jean Riveyre e Arkell che sono rispettivamente il Conte e la Contessa, e Guibert che è il curato di Torcy. Il regista ha dichiarato di aver seguito di proposito la linea del romanzo, e di essersi servito dei dialoghi di Bernanos, senza apportarsi alcuna modifica, e costruendo anzi la sceneggiatura in funzione di questi.

GRAN BRETAGNA

La partecipazione inglese...

...alla Mostra di Venezia è ormai definitivamente stabilita. L'Inghilterra presenterà sette film a lungometraggio: The Blue Lamp, di Basil Dearden, con Jack Warner, Jimmy Hanley, Dirk Bogarde (un film semi-documentario, sulla polizia metropolitana di Londra); Morning Departure, di Roy Baker, con John Mills, Richard Attenborough, Nigel Patrick (la storia dell'equipaggio di un sottomarino; tratto da un dramma di Kenneth Wollard); Odette, di Herbert Wilcox, con Anna Neagle, Trevor Howard, Marius Goring (la storia vera di una coraggiosa ragazza francese, catturata dalla Gestapo, durante la guerra); Stage Secret, di Sidney Gilliat, con Douglas Fairbanks jr., Glynis Johns, Jack Hawkins (un dramma che si svolge in un immaginario stato poliziesco, dal quale un chirurgo americano cerca di fuggire); due film in technicolor: The Dancing Years, di Harold French, con Dennis Price, Gisele Preville (dalla famosa commedia musicale di Ivor Novello), e Gone to Earth, di Michael Powell ed Emeric Pressburger, con Jennifer Jones, David Farrar (dal romanzo di Mary Webb); e, fuori concorso, Give us this Day, di Edward Dmytryk, con Sam Wanamaker, Lea Padovani, Kathleen Ryan (dal romanzo di Pietro Di Donato; Cristo fra i muratori); verranno inoltre presentati numerosi cortometraggi, documentari, film scientifici, film sull'arte, e film per l'infanzia: complessivamente una cinquantina di titoli.

POLONIA

Fra le novità...

...più interessanti del cinema polacco, vanno citati particolarmente due film: Cuori di acciaio di Janusz Gzowski, un film fortemente drammatico sulla vita dei minatori polacchi (presentato in questi giorni anche a Parigi), e un Chopin di Aleksandr Ford, (che ha diretto recentemente Strada di confine), che vuole dare una nuova interpretazione della personalità del grande musicista. Va sempre più intensificandosi, inoltre, la produzione dei documentari.

U. R. S. S.

Vsevolod Pudovkin...

...ha terminato Zhukovski, biografia a colori dell'omonimo scienziato russo. Il ruolo di Zhukovski è sostenuto da Iurovski; quella di Mendeleier da I. Sudakov gli altri attori sono V. Belokurov, N. Bogolubov, V. Drushnikov, S. Ghatshintova e V. Aksenov. Alla macchina da presa hanno lavorato Gollownia e Lobov; la musica è stata composta da V. Sebalin.

NUOVA SERIE

30 GIUGNO

1950

CINEMA

41

UN MERCATO VERGINE

NEL MARZO scorso capitò a Lo Duca un'avventura che lo stupì: invitato dal governo francese a un congresso ("stage") dei cento ciné-club germanici organizzato nella Selva Nera, si accorse che i tedeschi non conoscevano affatto il nuovo cinema italiano, a parte due proiezioni di *Paisà* a Berlino. « Com'è possibile — si chiese Lo Duca — che un mercato sul quale gli americani lanciano ogni anno 500 film, sia ignorato dai produttori italiani? ». I timidi tentativi fatti, non hanno avuto buoni risultati: non si entra a far parte di un mercato che con ci conosce proiettando, a qualche distributore ottuso e malevolo, due o tre film più o meno "commerciali". Soltanto un'azione concertata e collettiva potrebbe agire sul piano culturale prima, su quello giornalistico e infine pubblicitario, anticamera del lavoro commerciale propriamente detto. Lo Duca presentò ai centoquaranta delegati regionali dei circoli del cinema tedeschi dieci film italiani, tra cui *Ladri di biciclette*, *Il miracolo* (evitando *La voce umana*), *Anni difficili*, *1860*, *Vivere in pace*, *Le mura di Malapaga* e, tra i documentari, *Il demoniaco nell'arte* e *Tra Scilla e Cariddi*. Il successo fu enorme e Lo Duca discusse un piano: presentare in tutti i circoli tedeschi una serie di opere di valore e approfittare del successo di pubblico e di stampa per consigliare un'azione commerciale efficace. I circoli tedeschi, su precise richieste di Lo Duca, assumerebbero le spese delle copie e dei sottotitoli. Non succede tutti i giorni di poter compiere un'azione del genere, piena di promesse a breve scadenza, e senza chiedere un soldo dalle pubbliche casse. Ma c'è un ostacolo: convincere dodici produttori italiani a osare l'attacco d'un mercato praticamente vergine. La Germania aspetterà ancora, fin quando gli Stati Uniti d'America non saranno riusciti a saturare del tutto i cinematografi esistenti tra il Reno e l'Oder.

Questa nota è rivolta a tutti i nostri produttori, grandi e piccoli, geniali e "artigiani", che a volte guardano l'avvenire con occhi incerti. C'è un lavoro enorme da compiere, e vi sono gli uomini adatti per farlo. Esiste pure un'associazione di codesti produttori che si chiama ANICA. E' l'ANICA che deve coordinare le iniziative che permetteranno ai suoi membri di passare comodamente sulle strade aperte o selciate a forza di propaganda e di inchieste specializzate. E' l'ANICA, secondo noi, che dovrebbe convincere i membri associati delle "industrie cinematografiche e affini" a osare e ad agire. La cinematografia francese ha creato l'"Unifrance" per un'azione diligente di penetrazione sui mercati esteri grazie a una pubblicità intelligente e a contatti abilmente manovrati. L'ANICA ha creato l'"Unitalia" — con scopi evidentemente simili — ma l'ANICA è cento volte più possente dell'"Unifrance", anche per le dozzine di grandi film di cui dispone per appoggiare le proprie suggestioni e la "moda" del cinema italiano che divampa ancora nelle grandi capitali. Che cosa aspettiamo? L'ANICA e la derivata "Unitalia" hanno compiuto un primo passo che, una volta tanto nella storia de-

gli incompetenti ufficiali all'estero, farà piacere a quanti sostengono il cinema italiano e credono nelle sue possibilità d'esportazione: una Delegazione, a Parigi, funziona da qualche settimana per tutti i paesi di lingua francese. Due delegati: E. Cassuto, direttore di *La Voix d'Italie*, sul quale pesano le responsabilità amministrative, e il nostro Lo Duca. Quando la critica francese decise di fondare il "Cinéma d'Essai", è a Lo Duca — italiano — che affidò la gestione di quella sala sperimentale che incassa quasi due milioni di lire ogni settimana. Fiducia invero inconsueta, dovuta probabilmente a simpatie personali, ma anche a un'attività ventennale che si riassume in diversi libri sul cinema e in dieci anni di critica militante. E' pure segno di fiducia nominare un italiano nella giuria del Premio Louis-Delluc, il cosiddetto "Goncourt du cinéma", soprattutto in un paese in cui la parola "chauvin" significa ancora qualcosa. L'esperienza di Lo Duca, il suo "credito" come critico e uomo di cinema, ne fanno il tradizionale « the right man... ». L'ANICA non poteva giocare carta migliore, e noi siamo certi che il nostro redattore parigino sarà utile alla cinematografia italiana.

Il cinema italiano ha possibilità enormi all'estero, e deve riuscire a esportare i migliori film (senza contare le co-produzioni) realizzati dal 1945 a oggi. Le ragioni del successo dei nostri film sfuggono spesso a molta critica; ma sarebbe di dubbio gusto contestarlo, come fanno i cafonni ben educati quando si schermiscono al minimo complimento sulle loro virtù. Ma un cinema non vive solo di qualche "punta" o di qualche "gala" di prestigio. Bisogna alimentare la curiosità del pubblico, eccitarla e conquistarla, meglio di quanto facciano gli stucchevoli echi californiani. Occorre informare, collettivamente, giorno per giorno; preparare il terreno a film difficili, spiegare l'interesse di certi soggetti, accentuare un particolare piuttosto che un altro; bisogna presentare qualche buon film agli iniziati che affiancano la nostra opera di convinzione; bisogna insomma che il cinema italiano sia un fatto continuo e non un elemento episodico o casuale dello spettacolo. Già in occasione di Cannes la direzione generale e l'ANICA aveva redatto sul nostro cinema un opuscolo lussuoso, di una qualità tanto sicura che non pochi italiani furono sorpresi di vederne qualche copia nelle migliori librerie di Parigi. Per la prima volta disponiamo all'estero di un organo di diffusione vero e proprio, affidato a persona che è ascoltata da anni e che sa servire il cinema. Attendiamo ora un primo bilancio.

E. P.

P.S. I produttori italiani, interessati all'esportazione, possono inviare direttamente informazioni, fotografie e progetti alla delegazione dell'ANICA in Francia, Parigi VIII 26 Champs-Élysées.

CENSURA BIANCA E NERA

DEL CINEMATOGRAFO, se non come arte, come spettacolo, la Chiesa cattolica è venuta occupandosi abbastanza spesso, da diversi anni in qua. Del resto, l'esempio lo diede il suo stesso capo. Ma, si sa, gli interventi papali giungendo dall'alto e da lontano finiscono con l'essere alquanto generici e col non fornire quindi utile materia di discussione. Altri e più informati interventi si sono avuti, a cominciare da quelli del padre Gemelli, e ora — maggior spregiudicatezza del clero straniero aiutando — abbiamo un domenicano in regola con tutti i canoni figurativi di Dreyer, il quale scrive d'estetica cinematografica, anzi fabbrica a suo uso e consumo estetiche del neorealismo, tiene comizi sul cinema e, sempre che i suoi superiori glielo consentano, entra a far parte di giurie chiamate a giudicare la miglior produzione del mondo. Tra gli ecclesiastici che si occupano di cinema il padre Nazareno Taddei S. J. mi sembra il più serio. Non so fin dove arrivi la sua conoscenza storica dell'argomento, ma certo i suoi fondamenti teorici generali sono quelli di un uomo che si è abbeverato ai buoni testi. Inoltre — il che non guasta — è una persona di vedute abbastanza larghe. Non tanto da fargli temere di cadere in odore di eresia, come accade a qualche sacerdote battagliero di mia conoscenza; tanto però da consentirgli di non accettare senza discutere il verbo di certi cattolici più ortodossi (il bisticcio è del tutto involontario) del papa. Il padre Taddei deve appartenere spiritualmente alla famiglia di quei bravi e degni compilatori del Gallo, il foglietto di sapore evangelico, che si stampa quasi clandestinamente a Genova. Ora, il padre Taddei è intervenuto in quella specie di polemica sulla libertà dell'arte e sulla censura che è in corso da tempo nel nostro paese e che è stata rinfocolata da taluni spiacevoli provvedimenti presi dagli organi governativi nei confronti di film di maggiore o minor livello artistico. Vi è intervenuto con la sua garbatezza di persona bennata, chiedendo permesso al direttore di *Bianco e Nero* con una lettera simpatica, dove ha tra l'altro il civile coraggio di affermare: « Non tutti — purtroppo anche in campo cattolico — hanno il coraggio di stampare idee contrarie alle proprie, anche quando si tratta di idee che non incidono su quel patrimonio indiscutibile che deve essere comune, ma che sono idee o di una persona o di un solo gruppo ». Vi è intervenuto con intendimenti teorici, secondo il suo costume, astenendosi dall'entrare in merito alle singole polemiche, riguardanti questo o quel film colpito dai fulmini della censura. Ma il riferimento a tali casi essendo da parte del lettore inevitabile (e del resto lo stesso padre fa in note fuggevoli accenni ai casi di *Le diable au corps* e di *Manon*), il suo denso discorso, per solido che possa sembrare, incorre pur sempre nel difetto di estrema genericità. Mentre ormai in Ita-

lia esiste, disgraziatamente, la possibilità di stabilire una casistica abbastanza fitta e probante. Ma il Taddei, dichiarando di non alludere "a film particolari" e di non aver intenzione di "giustificare o rilevare errori nei quali la censura italiana possa esser incorso" sembra voler mettere, come si suol dire, le mani avanti. Come del resto allorché accenna con disapprovazione ad articoli (di tendenza diversa dalla sua), che preferiscono "polemizzare anziché portare argomenti suasi e solidi". Quasi che la polemica dovesse necessariamente essere faziosa e stonata. Mentre in polemica, sia pure in nota, il padre finisce con l'entrarci, chiamando in causa il sottoscritto. A proposito di quella che è per lui la questione più bruciante, da cui il suo saggio *Arte libertà e censura* (in *Bianco e Nero* di aprile 1950) prende le mosse: la questione, cioè, dell'identificabilità o meno dell'arte con la morale.

Il Taddei comincia col dichiarare che « arte e morale sono due aspetti ben distinti della natura razionale dell'uomo ». E si scandalizza che altri, come, appunto, il sottoscritto, affermi che « la dignità artistica... dovrebbe di per sé rendere morale un'opera dell'ingegno umano ». E afferma che alla base di un tale errore sta un equivoco sul doppio significato del termine "morale". Anzi che adoperare tale parola nel senso di "conforme ad una legge superiore", noi la adopereremmo nel senso di "caldo", "umano", salvo poi contrapporre l'opposto termine di "immorale" nella accezione universalmente intesa, confondendo così due ordini di cose e di concetti. Il ragionamento del padre Taddei è abilmente sostenuto, anche se mi lascia molti dubbi la sua interpretazione di questa seconda "spuria" accezione del termine "morale". È confesso di non aver molta voglia, su una rivista di cinema, di imbastire una discussione di natura lessicale. Vorrei piuttosto ricordare al padre Taddei che, se è vero che « arte e morale sono cose sostanzialmente diverse », è altrettanto vero che ci fu un giorno in Atene un filosofo che passò la sua esistenza, troncata dal persuasivo argomento della cicuta, alla ricerca del "Bello e Buono" (Kalónkagathón). « L'arte — dice il Taddei — ha per oggetto il Bello, la morale ha per oggetto il Bene ». Sì, ma l'arte, in quanto tale, determina in chi la gode un'emozione di indole superiore, contribuisce all'intimo miglioramento dell'uomo, e quindi a predisporlo al Bene. "Kalónkagathón". Non esistono problemi di natura teoretica, per quanto riguarda la libertà dell'arte. Esistono problemi di natura pratica, in virtù dei quali tale libertà è ad ogni momento insidiata. Un secolo fa *Madame Bovary* veniva messo al bando, il suo autore subiva un processo. E probabilmente qualche padre Taddei del tempo coonestava, nel nome di principi teorici, l'operato dell'autorità giudiziaria, che aveva ordinato il sequestro. Tre o quatt'anni fa, quando uno zelante

funzionario italiano ha rinnovato il sequestro di quel libro, tutta Italia ha riso (e forse anche il padre Taddei). La morale vigente, dai tempi di Flaubert ad oggi, ha subito notevoli revisioni. E già ne aveva subito infinite attraverso i secoli, e altre ne subirà. Al punto che i "casus belli" odierni tra cent'anni faranno probabilmente ridere anch'essi. Appunto perché si tratta di fatti che non riguardano la morale cui allude il padre ("non ammazzare", "non rubare"), ma riguardano la così detta tutela spicciola del "buon costume". Io non ho mai detto, come sostiene il Taddei, che l'accusa di immoralità verso opere d'arte si verifici solo nel caso del cinema. So benissimo che esistono attività e organi di segnalazione morale nei confronti della letteratura. Ho semplicemente detto che per le altre arti il fenomeno non si verifica ogni giorno, come accade invece per il cinema, data la sua maggior diffusione. Prova ne sia che in tutte le chiese si trovano esposti elenchi dei film suddivisi secondo categorie di visibilità, ma non si trovano elenchi di libri o di sinfonie considerati sotto lo stesso angolo di visuale.

Tutto si riduce a provvedimenti di indole pratica e contingente. Il Governo, tramite i suoi organi specifici, vieta uno due tre film. La Chiesa, tramite organi di diversa indole e portata, ne sconsiglia cinquanta. Resta da domandarsi allora perché — se la morale cui riferirsi fosse veramente unica come sostiene il padre Taddei — il governo non dovrebbe proibire anche gli altri quarantasette. Sempre che sia valido il capzioso ragionamento secondo il quale lo Stato ha il dovere di eliminare certi film, affinché il cittadino non sia costretto ad agire contro coscienza. Ma: per gli altri quarantasette film, moralmente riprovevoli e che lo Stato lascia in circolazione, non entrano in giuoco quei ritegni personali, sui quali il Taddei esclude sia lecito basarsi? Un buon cattolico non andrà a vedere quei tali quarantasette film, anche se lo Stato democristiano li lascia esporre in pasto al popolo. Un buon cattolico può evitare di essere costretto. Va a spasso, invece che al cinema, oppure in parrocchia, a vedere *Le sorcier du ciel*. Con ciò non si vuol solo ribadire quella facoltà individuale di reazione da cui il padre vuol prescindere, ma dimostrare sopra tutto come la Chiesa vietando cinquanta film e lo Stato vietandone tre applichino, evidentemente, due morali diverse. Come è logico: perché la Chiesa mira al bene celeste e lo Stato a quello terreno (almeno così dovrebbe). La discriminazione dei film è quindi affidata alla dubbia iniziativa dei funzionari, quelli stessi che si coprono di ridicolo con casi sul genere di *Madame Bovary*. Con il che non si vuol, naturalmente, augurare che ad essi subentrino i sacerdoti o i laici del C.C.C., ci mancherebbe altro. Si vuol però dire che la morale degli organi statali è molto dubbia, revisionabile con lo scorrere dei mesi e degli anni, arbitraria. Non è certo la morale cattolica, che ha millenni sulle spalle, e che gli osservanti hanno il diritto e il dovere di seguire, attraverso le apposite se-

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)

« METTERE insieme un'antologia può sembrare e sembrò anche a noi — prima di avviarla — la più comoda impresa del mondo. Ci siamo accorti, a nostre spese, che, tra le fatiche letterarie, è difficile trovarne una più difficile », scrivevano trent'anni fa Papini e Pancrazi, in apertura del volume *Poeti d'oggi*. Paul Rotha e Roger Manvell si sono scordati di dirlo anch'essi, per questo loro *Movie Parade*, in chiari termini: perché pure la loro è una antologia, e un'antologia particolarmente difficile: di film citati con una fotografia sola. E' difficile scrivere la storia, ha detto recentemente G. C. Castello; e il suo slogan indovinatissimo ci troverebbe pienamente consenzienti s'egli c'indicasse anche, con precisione, perché mai sia difficile scriverle, queste benedette storie del cinema che oggi, manco a farlo apposta, tutti tentano con baldanza e straordinaria sicurezza. Per conto nostro, crediamo che le storie siano difficili perché i loro autori non usano di un sistema di pensiero scientifico, che cioè dia risultati esatti. Quando Rotha scrive che « base di ogni principio cinematografico è il movimento », si ferma



« *The Great Train Robbery* » (1903) di Porter.

PARATA DI CELLULOIDE CON FILM FUORI REPARTO

alle apparenze esteriori del cinema, e si chiude la via della storia. Una storia dovrebbe ricreare le cose come furono e come sono: ma ove si seguono, per far ciò, criteri personalistici, non si fa che incrementare una furibonda confusione. Ricordiamo di aver studiato storia romana con due professori, uno italiano e uno francese. Per il primo, evidentemente, la conquista della Gallia era stata un'azione di civiltà, fatta per portare in quelle barbare terre il progresso; per il secondo, altrettanto evidentemente, lo stesso fatto era stato una invasione terroristica e di saccheggio. Se son difficili (ma non impossibili!) le storie del cinema, figurarsi le antologie. Ma questa, di Rotha e Manvell, è già un "classico": si tratta difatti della nuova edizione, aggiornata in collaborazione con Manvell, di un atlante che Paul Rotha compose nel 1936. Esso costituisce il "pendant" del ponderoso *The Film Till Now*, che Rotha ha ripubblicato or non è molto con un aggiornamento di Richard Griffith (e non si capisce bene come mai il Rotha abbia scelto due collaboratori così diversi l'uno rispetto all'altro). Comunque, per quel che c'interessa qui, dobbiamo segnalare che la nuova edizione di *Movie Parade* segue con scrupolosa accuratezza le orme della prima, e che solo nello spazio dedicato da Manvell a certe cinematografie, son palesi i segni delle sue predilezioni. Nel complesso, il sistema di classificazione è sempre quello, originario, del Rotha. Qui cominciano i pasticci. E' difficile comporre antologie. Si tratta di scegliere film indicativi, o importanti, o fondamentali; poi, per ognuno di questi film, scegliere una fotografia rive-

latrice. Indi coordinare il tutto secondo logica, e secondo fondati criteri culturali ed artistici. Ora, di fronte alle antologie, una volta ch'esse son fatte, vi sono diversi atteggiamenti da prendere. C'è chi dice: « Un'antologia è opera strettamente indi-

viduale. Gli autori ci mettono quello che vogliono, e non c'è nulla da dire ». Questa posizione è perlomeno bizzarra, e noi non siamo in grado di condividerla. Se essa potesse essere valida, non avrebbero ragione alcuna d'esistere né la critica, né la storia, né l'insegnamento; insomma, salvo intangibili e ingiudicabili opere "creative", non dovrebbe esistere più alcuna manifestazione culturale. Un altro punto di vista così si esprime: « Gli autori han compilato l'antologia con criteri loro; io questi criteri condivido, oppure no, e ciò mi basta; se siete di opinione diversa, andate a farvi

« *Spione* » (1928), diretto da Lang.





«The Public Enemy» (1931) di Wellman.

benedire». Anche una siffatta posizione ci sembra buffa, perché presupporrebbe l'inesistenza di fenomeni reali conoscibili nella loro realtà, e da tutti. Ma se ognuno vede le cose a modo suo, vuol dire che le cose non esistono. Mentre invece le cose esistono. «La prova dell'esistenza del pudding consiste nel mangiare il pudding», diceva un filosofo del secolo scorso. E invero, il pudding si mangia. Si ha un bel dire, «io, il pudding, lo interpreto come mi pare!».

Cerchiamo allora di capire quali criteri abbiano seguito Rotha e Manvell nel comporre la loro antologia, che vanta ben 676 illustrazioni. E per capirli, sfogliamo *Movie Parade* si divide in tre parti: *Film a soggetto*, o di "finzione", *Film di fatti*, e *Film sperimentali ed animati*. La distinzione parrebbe sensata. Senonché a un esame più approfondito, essa risulta viziosa da una profonda contraddizione, derivante dal fatto che gli autori, nel farla, non hanno riflettuto abbastanza su un piccolo particolare: che l'opera d'arte ha un contenuto, cioè significa qualcosa; e che ha una forma di manifestazione, cioè dice con maggiore o minore chiarezza, esattezza e completezza il suo significato. Ora, due film che dicono due cose diametralmente opposte, come possono essere classificati sotto la stessa voce? Facciamo un esempio. Due scrittori scrivono un libro di storia. Uno di essi scrive cose scientificamente esatte; che, poniamo, Napoleone a Waterloo fu sconfitto. L'altro invece scrive che Napoleone vinse a Waterloo. E' evidente che uno dei due ha torto, e che sarebbe errato classificare i loro volumi sotto l'identica voce, "Storia". E invece, molto spesso, Rotha e Manvell compiono proprio questo grave errore. Classificano sotto la stessa voce film diametralmente opposti, cioè film che dicono la verità, e film che la verità non dicono. Come si può stabilire se un film dice oppure non dice la verità? Con l'unica prova buona: la prova dei fatti. I fatti non possono menti-

re, essi esistono. Napoleone è stato sconfitto a Waterloo, e Roma si trova in Italia, non nel Cile. Verifichiamo quindi i film con i fatti che essi narrano; potremo appurare se essi sono veri o falsi, e di conseguenza se sono oppure no opere d'arte (poiché, per noi, l'opera d'arte non può mentire). E allora, come mettere assieme *Westfront 1918* di Pabst e *Morgenrot* di Ucicky? *The Grapes of Wrath* di Ford e *Le corbeau* di Clouzot? Se questo da noi indicato è il difetto sostanziale di *Movie Parade*, altri difetti vi sono, e "interni" al sistema di classificazione usato da Rotha e Manvell. Questi difetti consistono in contraddizioni nell'ambito del criterio usato dagli autori. Per esempio, perché *The Mark of Zorro* di Fred Niblo è classificato

«The Wedding March» (1927) di von Stroheim.



«The Way» (1923) di Francis Bruguière.

un "western"? Nel suo *Il film western*, Chiattonne scrive che «Western è la definizione data a quel film che si svolge in America e ha per sfondo il West (regione all'Ovest del Mississippi), la cui azione ha quasi sempre luogo agli inizi del periodo di colonizzazione» (op. cit., pag. 23). E' quasi certo che tale definizione sia troppo ristretta e troppo localizzata, nondimeno nelle sue linee generali è valida. Per lo meno, nel film western ci debbono essere "cow-boys". Ma in *Te Mark of Zorro* non ci sono "cow-boys", se proprio la memoria non c'inganna. Similmente, in che cosa è "western" *The Ox-Bow Incident* di Wellman, che ha per tema il linciaggio? Quando mai il linciaggio è stato un tema specifico del western? Forse che l'opera di

Wellman è un'estensione del western tradizionale? Ma allora, se io ambiento nel West *Ladri di biciclette*, forse che faccio un film western? Osservazione sul paragrafo *Delitti e gangster*: che c'entrano *Quai des orfèvres* di Clouzot, *Panique* di Duvivier e *The Third Man* di Carol Reed? Non sono film gangster, dato che il film gangster è specificamente statunitense. Cadono in questo paragrafo, allora, perché contengono delitti? Ma molti altri film contengono delitti, e Rotha e Manvell li classificano sotto altre voci. Franco Berutti, che conosce il cinema americano meglio degli americani stessi, e che sta scrivendo una storia del film gangster che ci dicono straordinariamente accurata e documentata, non metterebbe di certo *Quai des orfèvres* accanto a *Scarface*.

Alcuni paragrafi di *Movie Parade* sono, dal punto di vista degli autori, esatti. Per esempio, quello dedicato alle *Avventure in paesi lontani*, ai *Film della prima guerra mondiale*, alla *Satira*, ai *Film musicali*, alle *Profezie*, ai *Film di viaggi*, e ai film da *Shakespeare*. Qualcuno dirà che, in tali casi, era difficile sbagliare. Quel tale avrebbe torto, perché ad esempio Rotha e Manvell sbagliano nel paragrafo *Film sulla seconda guerra mondiale*, includendovi *Sciors* di Dovzhenko, che viceversa è film la cui azione si svolge negli anni della Rivoluzione; e sbagliano includendovi *The Best Years of our Lives* di Wyler o *Caccia tragica* di De Santis, i quali sono, semmai, film sul dopoguerra, non sulla guerra. Limitiamoci a constatare che nel capitolo della "commedia", al paragrafo *Slapstick* si dà spazio quasi solo agli americani, il che sarebbe giusto se per "slapstick" si intendesse solo la scuola di Mack Sennett e dei suoi allievi diretti o indiretti. Ma se "slapstick" è inteso in questo senso, che c'entra il Max Linder di *The Three Must-Get-Theres?* E, in fatto di film comico, perché mancano del tutto i comici francesi e italiani del primo periodo del cinema

«Nuova Babilonia» di Kosinzev e Trauberg.



«American Madness» (1932) di Capra.

muto? Nel paragrafo *Romance* le cose si aggrovigliano a dismisura. Che rapporto c'è tra *The Ten Commandments* di De Mille e *Nana* di Renoir? Tra *Nuova Babilonia* dei sovietici Kosinzev e Trauberg e *Ben Hur* di Niblo? Insomma, che rapporto c'è tra *Les enfants du Paradis* di Carné e *Muliny on the Bounty* di Lloyd, che ne autorizzi l'accomunamento? E più avanti: come fa *Dies Irae* di Dreyer a entrare nel paragrafo *Storia e cronaca*, e per di più accanto a *Ciapaiev*? Un capitolo di Rotha e Manvell è intitolato *Dramma*. E' un titolo assai vago. E' troppo vago. Tutto potrebbe rientrarvi, anche un documentario chirurgico, o un cine-giornale di attualità. Che cosa hanno in comune *L'Atlante* di Vigo e *American Madness* di Capra? Il dramma? Ma quale dramma? Probabilmente Rotha e Manvell intendono "il dramma in generale", cioè una cosa che esisterebbe anche, allora, in qualsiasi film, eccetto le commedie (ed eccetto certe commedie, nel cui caso però il dramma è quello dello spettatore). Rotha e Manvell suddividono poi il dramma in *Individuale* e *Sociologico*. Ma *Ossessione* di Visconti, ma



«Greed» (1923) di von Stroheim.

The Little Foxes, di Wyler, ma *The Magnificent Ambersons* di Welles che essi definiscono "individuali", non sono forse anche — se non soprattutto — "sociologici"? (E dire che *The Little Foxes*, dramma di teatro, è l'opera più rappresentata dal teatro delle fabbriche di Magnitogorsk, città che, come ognuno sa, sta negli Urali). E poi, perché *The Story of Louis Pasteur* di Dieterle è un dramma "sociologico", e *The Life of Emile Zola* dello stesso Dieterle è un dramma "individuale"? Non si capisce bene. O meglio, non si capisce affatto. (A questo punto bisogna dire che in *Movie Parade* non vi sono errori di attribuzione. Cioè, tutte le fotografie pubblicate corrispondono al film indicato. Salvo un caso: una fotografia della *Giovinchezza di Massimo* di Kosinzev e Trauberg è attribuita a *Il disertore* di Pudovkin). Molte, e molto sconcertanti sono le sorprese in cui s'imbatte il lettore di *Movie Parade*. Per esempio, trova nello stesso paragrafo *Monsieur Vincent* di Cloche e *Il giuramento* di Ciaureli; trova che *Paisà* è definito film "epico", che *Rubens*

«Ma't» («La madre», 1926) di Pudovkin.



«Giovinezza di Massimo» di Kosinzev e Trauberg.

di Storck e *Octane number*, cioè un documentario sulla pittura e un documentario sulla chimica, stanno assieme nella stessa casella; trova che *La linea generale* e *Que viva Mexico!* di Eisenstein sono "documentari" (!), che anche *Germania anno zero* di Rossellini è un documentario (!!), che *Voyage dans la lune* di Méliès è un film "sperimentale", da porre accanto alle opere astratte di Dalí e Buñuel.

Movie Parade consta di 676 illustrazioni, come s'è detto. Ora, noi non abbiamo parlato di 676 film. Il lettore ne dedurrà che, per i film di cui non abbiamo parlato, cioè la stragrande maggioranza, tutto vada bene, tutto sia a posto. Effettivamente, le cose stanno così. Ferma restando l'obiezione fondamentale mossa al criterio generale di Rotha e Manvell, fermo restando il fatto che i titoli dei film non sono citati anche nella lingua originale, il che induce a confusione e dubbio (per es. qualcuno potrebbe chiedersi: che cos'è *Frenzy?*), diciamo volentieri che, dal loro punto di vista, il resto del volume, salvo i casi di patente contraddizione citati, è adeguato allo scopo. Il materiale pubblicato è quasi esclusivamente inedito e prezioso, la

veste grafica assai sobria e dignitosa, l'edizione nel complesso ben curata. A scorrere *Movie Parade*, viene inevitabile il pensiero: quanti film interessanti non abbiamo visto! Perché vi sono fotografie di film che non abbiamo mai visto, e che probabilmente non vedremo mai. Per esempio, c'è una fotografia di *The Land* di Flaherty. Flaherty girò questo film sull'agricoltura americana su commissione del Dipartimento per l'Agricoltura del governo degli Stati Uniti. Quando lo finì, e lo presentò ai suoi commissioner, quest'ultimi presero delicatamente la copia, la rinchiusero in una cassaforte, e non la tirarono più fuori per nessuna ragione. Solo due o tre persone al mondo hanno visto *The Land*, e una di queste, Joris Ivens, ci disse che si trattava, senz'altro del capolavoro di Flaherty, e d'uno dei più formidabili film che mai fossero stati fatti. Ora, *Movie Parade* pubblica una fotografia di *The Land*. E' una fotografia dove compaiono nove mucche, e nient'altro. *I misteri del cinema*: che bel titolo per un film!

GLAUCO VIAZZI

«Contropiano» (1932) di Ermler e Iutkevich.



È PRIMAVERA A PARIGI PER IL FILM ITALIANO

NON VORREI che l'amministrazione mi pensasse in ferie feeriche e festose, intento a perdere denaro e tempo. A Parigi si lavora. Lavorano tutti. Da due mesi Tellini è indaffarato fra sceneggiature e contratti. Flajano se n'è andato da pochi giorni, e pare abbia concluso bene. Il cineclub "Canudo" di Lo Duca continua le sue proiezioni retrospettive a favore di una valida inserzione del cinema italiano nella storia del cinema internazionale ed europeo. Nessuno tuttavia parla mai nei giornali di questa buona attività del nostro amico: i cineclub sono troppi perché i giornali, salvo quelli specializzati, si possano occupare di tutti i "ritrovi" e di ogni retrospettiva cinematografica. Per non tralasciare nulla, dirò che in ogni modo qualche giornalista, a proposito di un film visto in questi giorni (non italiano), ha ricordato le smancerie di Lyda Borelli: segno che di fresco doveva aver visto qualcosa della nostra grande "diva". Non insisterò troppo sulle retrospettive. Al di là di una ragione informativa, questa attività, per quanto lodevole, resterà sempre secondaria. Quello che appassiona i parigini sono i film, gli uomini che li fanno, gli attori, i registi, le attrici. E' nella scia di De Sica, Zavattini, Tellini, Rossellini, Castellani, Blasetti, Germi che sono introdotti sul mercato francese, ed europeo, film più modesti, come *Il passatore* («Le passeur»), *Rigoletto*, o le produzioni con Macario e Totò. Anche l'Apocalisse, senza far torto al nostro amico Scotese, naviga sulla scia dei successi più schietti, che hanno aperto la strada al cinema minore, agli affari in una parola.

Affari, proprio così. Visconti, De Santis, Rossellini, a gruppi alcuni, altri isolati, sono in visita a Parigi proprio per affari: alla ricerca di quattrini (che poi trovano) per i loro film. Non pochi di questi film diventano in seguito produzioni francesi vere e proprie, come *Gli ultimi giorni di Pompei*, per esempio, o *La bellezza del diavolo*, o anche *Le mura di Malapaga*, che sono formate d'altra parte da registi francesi; la collaborazione franco-italiana è molto alla moda, e trova con grande facilità mercato in Inghilterra (che è in realtà una specie di mercato chiuso) e altrove. La popolarità del cinema italiano ha fatto la popolarità degli attori, dei registi. Massimo Girotti, nelle valutazioni del pubblico e della critica, ha oggi il posto che per ordine di cronaca fu di Anna Magnani, De Sica e Silvana Mangano. Contribuisce seriamente all'affermazione del successo italiano (con Coppi, Bartali, Magni, Farina, Villorosi, qualche cavallo di Tesio), e il Dr. Lattes, che dirige la sezione italiana della R.D.F. Andai giorni addietro a trovarlo alla sede della Radio diffusion,

fu una fatica considerevole per pescarlo da un piano all'altro, da una camera all'altra. Lattes e la sua sezione sono un gancio di collegamento ottimo fra Italia e Francia: dal suo ufficio parlano corrispondenze via radio ogni giorno o quasi: interviste lampo, notizie, informazioni, brevi conversazioni, vuoi con Visconti o Gentilini o De Santis, e così via. Il suo lavoro mette a diretto contatto le "voci" di una ufficialità artistica direttamente cromachistica e vitale (oggi perlomeno) con l'orecchio già bene esercitato dei francesi. I quali, per il cinema italiano, sono pronti tutti a giurare. (E' primavera... di Castellani è

nema italiano finisce sempre per mettere di fronte oggi Italia e America e altrettanto sempre si conclude contro la produzione USA; ma più per una specie di partito preso contro Hollywood che davvero per meriti reali della normale attività cinematografica nostra. L'ultimo film arrivato è *I pirati di Capri*; si aspetta Domenica d'agosto, di cui Marcello Pagliero sta preparando i sottotitoli; ma la curiosità maggiore è posta sul film di Zampa. La porta dell'inferno dove Jean Gabin recita con qualche altro attore francese. Veramente quotati sono anche gli scrittori italiani di cose cinematografiche, i soggettisti e gli sceneggiatori, Zavattini è reputato ricco di fantasia, Steno e il suo gruppo gode di una fiducia di resa sicura. Poca curiosità desta la Bergman.

Da Londra, ove conto di recarmi la settimana ventura, manderò altre notizie. So bene che questo discorso non mena nulla alla cultura, e anche come informazione è



Mariella Lotti e Jean Gabin in «La porta dell'inferno», già annunciato col titolo: «E' più facile che un cammello...». Questo film di Luigi Zampa è atteso con viva curiosità a Parigi.

ora proiettato in una decina di cinema; Sotto il sole di Roma, in altrettanti; *Riso amaro* di De Santis fa ora quattrini in periferia). *Ladri di biciclette* è un "capolavoro": i francesi, contrariamente agli italiani, trovano grande soddisfazione a dirlo. Clair, *L'Herbier*, Vanel, Michel Simon (tornato al teatro, ora recita *Fric-Frac* di Bourdet all'Antoin), Welles (che si prepara a recitare al teatro *Edouard VII*) sono tutti contenti di lavorare in Italia, dove l'altrezzatura cinematografica è ormai stabilizzata in una normalità che non può nemmeno aver più bisogno d'elogi quanto di critiche. Il giudizio anche tecnico sul ci-

solo di superficie; vale però la pena che sia fatto per tenere conto che lo sfruttamento del cinema italiano non è tutto a esclusivo beneficio degli attori produttori registi e sceneggiatori. La letteratura ne ha cavato abbastanza frutti. La scoperta o anzi riscoperta di Moravia è più il seguito di Roma, città aperta che di Kaputt di Curzio Malaparte, e la brutta anzi bruttissima mostra organizzata male dagli "amici di Brera" al Museo d'Arte Moderna, qua sfruttata (in modo infelice purtroppo) la attualità di una "presenza" italiana in Francia.

RENATO GIANI



1



2



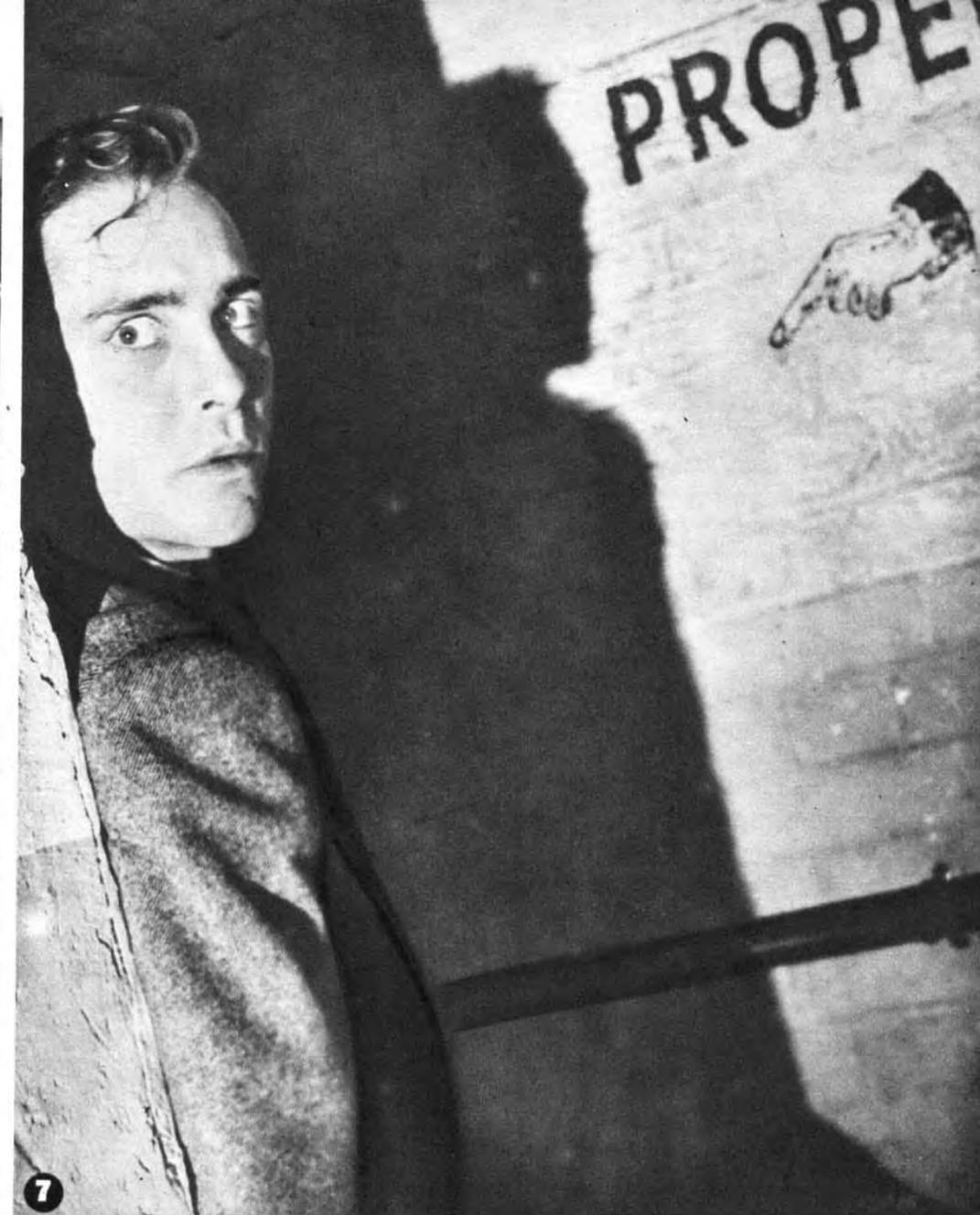
4



5



6



7



8



9

QUEST'ANNO A LOCARNO

INIZIA la stagione dei festival; dà l'avvio, quest'anno, Locarno. La rassegna svizzera si svolgerà dal 29 giugno al 9 luglio. Ad essa vi parteciperanno, con film a soggetto, cinque nazioni: Germania, Gran Bretagna, Italia, Stati Uniti d'America e Svezia. La Germania ha notificato: *Nur eine Nacht* (trad. lett.: «Solo una notte») di Fred Kirckhoff, con Marianne Hoppe; *Die Lüge* (trad. lett.: «La menzogna») di Gustav Fröhlich, con Sybille Schmitz. La Gran Bretagna presenterà: *They Were Not Divided* di Terence Young, con Edward Underdown; *Golden Salamander* di Ronald Neame, con Anouk; *The Astonished Heart* di Terence Fisher e Anthony Darnborough, con Celia Johnson. L'Italia sarà presente al Festival con *Il mulatto* di De Robertis (interpreti Umberto Spadaro e Jole Fierro); *Vent'anni* di Giorgio Bianchi (interpreti Iris, Ciro, Geppa e Nando Bruno); *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer (interpreti Anna Baldini, Vera Carmi ed Emilio Cigoli); *Benvenuto, Reverendo!* di Aldo Fabrizi (interpreti Fabrizi e Lianella Carelli); *La forza del destino* di Carmine Gallone (interpreti Nelly Corradly e Tito Gobbi). La selezione americana comprenderà: *Three Came Home* di Jean Negulesco, con Claudette Colbert; *When Willy Comes Marching Home* di John Ford, con Dan Dailey; *We Were Strangers* (« Stanotte sorgerà il sole ») di John Huston, con John Garfield; *Stage Fright* di Alfred Hitchcock, con Marlene Dietrich; *Not Wanted* di Ida Lupino, con Ida Lupino. Infine la Svezia sarà presente a Locarno con *Rötägg* (« Incorreggibile ») di Arne Mattson, con Stig Olin. Da notare le assenze dell'U.R.S.S. e della Francia, la quale l'anno scorso ottenne il massimo premio. Il programma comprende, tra l'altro, spettacoli di film retrospettivi e di film documentari.

Non verranno assegnati premi.

I FILM DEL FESTIVAL: 1) « *They Were Not Divided* » di Terence Young (Gran Bretagna). 2) « *The Astonished Heart* » di Terence Fisher e Anthony Darnborough (Gran Bretagna). 3) « *Il mulatto* » di Francesco De Robertis (Italia). 4) « *Nur eine Nacht* » (trad. lett.: « Solo una notte ») di Fred Kirckhoff (Germania). 5) « *Die Lüge* » (trad. lett.: « La menzogna ») di Gustav Fröhlich (Germania). 6) « *Rötägg* » (trad. lett.: « Incorreggibile ») di Arne Mattson (Svezia). 7) « *Stage Fright* » di Alfred Hitchcock (U.S.A.). 8) « *Not Wanted* » di Ida Lupino (U.S.A.). 9) « *When Willie Comes Marching Home* » di John Ford.



3

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO II-III - VOLUME III
15 gennaio 1950 - 30 giugno 1950
FASCICOLI 30 - 41

CASA EDITRICE VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL III VOLUME (15 GENNAIO 1950 - 30 GIUGNO 1950)

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

BIBLIOTECA

Antologia su film inglesi (v. MANUSARDI A. - Antologia su film inglesi)	XXXVI, cop. 3
Bazin A. (vedi Cocteau J.)	
Calvino V. (v. P. R. - V. Calvino: Guida al cinema)	XXX, cop. 3
Campassi O. (v. TERZI C. - O. Campassi: Dieci anni di cinema francese)	XXXII, cop. 3
Cinéma (v. CAMPASSI O. - Cinéma: numero speciale di L'Amour de l'Art)	XXXII, cop. 3
Cinéma (v. CAMPASSI O. - Cinéma: numero speciale di Formes et couleurs)	XXXV, cop. 3
Cocteau J. - Bazin A. (v. V.C.F. - Cocteau J. - Bazin A.: Orson Welles)	XXXIX, 319
Florey R. (v. BEZZOLA G. - R. Florey: Hollywood d'hier et d'aujourd'hui)	XXXVIII, 286
Mollino C. (v. BANDINI B. - C. Mollino: Il messaggio della camera oscura)	XXXV, 191
Penguin Film Review, The (v. VERDONE M. - The Penguin Film Review)	XXXII, cop. 3
Popocatepetl (v. CAMPASSI O. - Popocatepetl 8-9-1949)	XXXV, cop. 3
Queneau J. - Queval J. (v. V. C. F. - Queneau R. - Queval J.: Rendez-vous de juillet)	XXXIX, 319
Sadoul G. (v. CARANCINI G. - Sadoul e il cinema italiano)	XXXIV, 159
Sadoul G. (v. BARBARO U. - G. Sadoul: Histoire d'un Art)	XXXVI, 223
Sequenze (v. TERZI C. - Sequenze)	XXXIV, cop. 3
Sequenze 3-49 (v. TERZI C. - Sequenze)	XXXV, cop. 3
Sequenze (v. TERZI C. - Sequenze)	XLI, 357

CINEMA GIRA

XXX, 2; XXXI, 34; XXXII, 66; XXXIII, 98; XXXIV, 130; XXXV, 162; XXXVI, 194; XXXVII, 226; XXXVIII, 258; XXXIX, 290; XL, 322; XLI, 354.

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI

AGEE J. - Commento a Donald bimbo tranquillo	XL, 338
AURIOL J. G. - Il cinema si può fare anche col teatro	XXX, 8
- Di là dalle immagini	XXXVII, 231
CAGLIO L. - Sostegni pericolosi	XXXIX, 311
DULLIN C. - Tre arti	XXX, 10
GIANI R. - Pittura e cinema a colori	XXXI, 44
- Pittura e cinema a colori	XXXII, 77
- Pittura e cinema a colori	XXXIII, 109
LEYDI R. - La musica nel film. Jazz senza regista	XXXV, 186
- La musica nel film	XXXVI, cop. 3
- La musica da « tre soldi » ricorda lo scomparso Weill	XXXVII, 233
- Doppiaggio dei film rivista	XLI, 374
PAVESI E. - Un regista ucciso con la dolcezza	XXX, cop. 2
PESTALOZZA L. - Congressisti senza congresso (« musica e film »)	XL, 230
VERDONE M. - Il terzo programma	XXXVIII, 270
VIAZZI G. - La Dunham vuole dirigere un film sulla danza	XXXV, 184

CIRCOLI DEL CINEMA

XXX, cop. 3; XXXI, 62; XXXII, 95; XXXIII, 126; XXXIV, 158; XXXV, 190; XXXVI, 222; XXXVII, 254; XXXVIII, 286; XXXIX, 318; XL, 349; XLI, 373.

LA DILIGENZA

XXX, 32; XXXI, 64; XXXII, 96; XXXIII, 128; XXXIV, 160; XXXV, 192; XXXVI, 224; XXXVII, 256; XXXVIII, 288; XXXIX, 320; XL, 352; XLI, 376.

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, ESPORTAZIONE, CENSURA

B. - Passaporti necessari	XXXIX, 293
- Le uova e la gallina	XL, 325
- Lire, dollari e morale	XXXII, 69
CASTELLO G. C. - Censura bianca e nera	XLI, 358
D. G. F. - L'altra faccia della luna	XXXIII, 122
FRANCHINI M. - Il cinema tedesco contrario all'autarchia	XXXV, 179
FUEMBUENA J. - Lotta in Spagna per un cinema nazionale	XXXIX, 301
GALLI G. - La torta di mele (lettera dalla Jugoslavia)	XXXI, 52
GIANI R. - Camicie all'italiana	XXXVIII, 276
GIANI R. - E' primavera a Parigi per il film italiano	XLI, 363
MOSCON G. - Vicolo cieco	XXXI, 53
PAOLELLA R. - Amore « immortale » ad entrata continua	XXXV, 170
P. E. - Un mercato vergine	XLI, 357
VERDONE M. - Prospettive e avvenire del cinema ibero-americano	XXXIV, 142

ESTETICA

BALDELLI P. - Cronaca, realtà e poesia	XXXII, 70
COSULICH C. - La vita in fiore nel Michurin di Dovzhenko	XXXIV, 136
DI GIAMMATTEO F. - Grierson o l'indifferenza per l'arte	XXXVII, 230
D. G. F. - Come nasce l'ambiente	XXXIX, 303
FIORI P. - Psicanalisi e cabala nel cinema americano	XXX, 19
GHELLI N. - Vecchio interrogativo	XXXI, 38
PAOLELLA R. - I registi nel giorno del giudizio	XXXVIII, 262
RENZI R. - Critica partecipe	XXXV, 172
TOSCHI G. - Clown e « spazio vuoto »	XXXIX, 294
VARESE C. - Fotografie di famiglie e sequenze-vignetta	XXXV, 173

FILM

Fotoreportage	
PERSICHINI P. R. - L'operatore di Tabú nel Messico	XXXVIII, c. 2
Note critiche	
ARISTARCO G. - Atto di violenza (Act of Violence)	XXXI, 60
- Bastogne (Battleground)	XXXIX, 316
- Bellezza del diavolo, (La)	XXXVIII, 284
- Botta e risposta	XXXIV, 156
- Diable au corps, (Le)	XXXIX, 316
- Enrico V (Henry V)	XXXIII, 124
- Fonte meravigliosa, (La) (The Fountainhead)	XXX, 28
- Imperatore di Capri, (Lo)	XXXI, 60
- Infedelmemente tua (Unfaithful-ly Yours)	XXXVII, 254
- Madame Bovary (Madame Bovary)	XXXVII, 253
- Manon	XXXV, 188
- Odio (Home of the Brave)	XLI, 375
- Pinky la negra bianca (Pinky)	XXXVI, 220
- Terra trema, (La)	XXXII, 90
VICE - Amaro destino (House of Strangers)	XXXII, 92
- Domenica d'agosto	XL, 348
- Lutto si addice ad Elettra, (Il) (Mourning Becomes Electra)	XXXII, 92
- Notte a Casablanca, (Una) (A Night in Casablanca)	XXXIX, 317
- Terzo Uomo, (Il) (The Third Man)	XXXII, 93

Miscellanea

XXX, 29; XXXI, 61; XXXIV, 167; XXXV, 189; XXXVII, 254.

Retrospektiva

Addio giovinezza! (v. CASTELLO G. C.)	XXXIX, 313
Aelita (v. VIAZZI G.)	XXXVIII, 282

Bacio, (Il) (The Kiss - v. MONTESANTI F.)	XXXV, 185
Bambola del diavolo, (La) (The Devil Doll - v. MONTESANTI F.)	XXX, 25
Cappello da prete, (Il) (v. CASTELLO G. C.)	XXXIX, 313
Gelosia (v. CASTELLO G. C.)	XXXIX, 213
Maschera del diavolo, (La) (Masks of the Devil - v. MONTESANTI F.)	XXXV, 185
Morte in vacanza, (La) (Death Takes a Holiday - v. MONTESANTI F.)	XXX, 25
Musica disegnata (v. MANUSARDI A.)	XXXIII, 122
Nottambulo, (Il) (One A.M. - v. CAMPASSI O.)	XXXII, 86
L'opera di Griffith (v. STERN)	XXXVI, 213
Redes (v. VIAZZI G.)	XXXVIII, 250
Sissignora (v. CASTELLO G.G.)	XXXIX, 313
Sogno di prigioniero (Peter Ibbetson - v. MONTESANTI F.)	XXX, 25
Sorelle Materassi, (Le) (v. CASTELLO G.C.)	XXXIX, 313
Strana realtà di Peter Standish, (La) (Berkeley Square - v. MONTESANTI F.)	XXX, 25
Uomo che ride, (Lo) (The Man who Laughs - v. MONTESANTI F.)	XXXV, 185
Vecchia signora, (La) (v. CAMPASSI O.)	XXXIV, 151

FILM SCIENTIFICI E DIDATTICI, DOCUMENTARI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI

BASSOLI V. - L'educazione cinematografica	XXXVIII, 261
CAGLIO L. - Gli alemanni vogliono film in dialetto	XXXV, 178
DI GIAMMATTEO F. - Grierson o l'indifferenza per l'arte	XXXVII, 230
GANDIN N. - Significati nuovi nelle cose comuni	XXXIV, 152
LIZZANI C. - Il documentario alla retroguardia	XXXV, 166
LO DUCA - Primo « Cinéma de Essai »	XXXII, 74
MANUSARDI A. - Musica disegnata	XXXIII, 122
VERDONE M. - Necessità in Italia di un cinema per l'infanzia	XXXVI, 205
VIAZZI G. - Disegni animati sotto chiave	XXXIII, 104

GENERALITA'

ANTONIONI M. - Breviario del cinema	XXXVII, 255
ANTONIONI M. - Breviario del cinema	XLI, 371
B. - Lire, dollari e morale.	XXXII, 69
- Motivi d'attualità	XXXIV, 133
- I poveri disturbano	XXXV, 165
CHIARINI L. - Cattivi pensieri	XXXIII, 108
- Fine dei cattivi pensieri	XXXVIII, 269

INTERVISTE

MECCOLI D. - Cecchi e la crisi dei soggetti	XXXII, 76
PANICUCCI A. - Aldo « il buono » in bianco e nero	XXXIII, 114
RENZI R. - La «Teresa» di Zinnemann	XL, 341
VARESE C. - Dessi, il film e la Sardegna	XXXIX, 300
VIAZZI G. - La Dunham vuole dirigere un film sulla danza	XXXV, 184

CONGRESSI, FESTIVAL, MOSTRE, PREMI

B. F. - Oscar, uova di Pasqua	XXXVI, cop. 2
Congrès du film scientifique et technique	XXXII, 74
PESTALOZZA L. - Congressisti senza congresso	XL, 330
Quest'anno a Locarno	XLI, 364
VOLPICELLI L. - Cinema e gioventù al Congresso del « Cidalc »	XLI, 372
*** Bilancio del premio « Cine-	

ma» - Pasinetti	XXX, 20
PAGINONE	
<i>Cronaca di un amore</i>	XXXVI, 208-9
Enrico (<i>Henry V</i>)	XXXI, 48-9
<i>Francesco giullare di Dio</i>	XXXV, 176-7
<i>Miracolo a Milano</i>	XXXIII, 112-3
Quest'anno a Locarno	XLI, 364
PRODUZIONE	
B. - Il cimitero degli elefanti	XXX, 5
— «Cow-boys» alle Eolie	XXXIII, 101
— Cannonate alle zanzare	XXXVII, 229
B.F. - Oscar, uova di pasqua	XXXVI, cop. 2
BIAGI F. - Dillinger e Giulia Ross evadono dalla «produzione B»	XXXIV, cop. 2
BROZ J. - Leggende e favole con marionette	XXXVII, 246
CAGLIO L. - Gli alemanni vogliono film in dialetto	XXXV, 178
CAMPASSI O. - Riverberi di un filone d'oro	XXXIX, 297
DI GIAMMATTEO F. - I dignitosi ragionieri del cinema austriaco	XXXII, 82
FENIN G. N. - I candidati agli «Oscar»	XXXI, 50
— L'edizione americana di <i>Stromboli</i> non riconosciuta da Rossellini	XXIV, 146
— L'offensiva della televisione	XXXVII, 242
— Champagne for Caesar e cultura in pillole	XXXVIII, 274
— La ritirata del senatore	XL, 332
FRANCHINI M. - Il «baratro» di Leni	XXX, 14
FUEMBUENA J. - Lotta in Spagna per un cinema nazionale	XXXIX, 301
GALLI G. - La torta di mele (lettera dalla Jugoslavia)	XXXI, 52
HARDY F. - Il cinema inglese e gli esperimenti di Powell	XXXVI, 210
LO DUCA - Primo «Cinema de Essai»	XXXVII, 74
— Una bella voce che canta vecchie storie	XXXVIII, 116
MECCOLI D. - Non è facile capirlo	XXXVI, 197
MONTESANTI F. - Il tallone di Achille	XXXIV, 134
ROCCO F. - Aspetti realistici nella commedia americana	XXXVI, 202
VERDONE M. - Prospettive e avvenire del cinema ibero-americano	XXXIV, 142
— Necessità in Italia di un cinema per l'infanzia	XXXVI, 205
RECITAZIONE E ATTORI	
CHIATTONE A. - Mediocrità dell'eroe	XXXVII, 243
DRAGOSEI I. - Cinque attori del tempo perduto	XXXIX, 309
<i>Luchaire C.</i> (v. MOGUY L. - <i>La «dernière chance» di Corinne Luchaire</i>)	XXXII, 73
PAVESI E. - Il grido nella giungla	XXXII, 80
— «Cronaca di un amore»	XXXVI, 207
Galleria	
<i>Felix M.</i> (v. ORSENIGO G.)	XXXVI, 218
<i>Fontaine J.</i> (v. CASTELLO G.C.)	XXXII, 86
<i>Gabin J.</i> (v. FROSALI S.)	XXXIV, 154
<i>Huston W.</i> (v. TOSCHI G.)	XXXVIII, 280
<i>Jannings E.</i> (v. TOSCHI G.)	XXX, 22
REFERENDUM	
Referendum su <i>La terra trema</i>	XXXII, cop. 2
Referendum su <i>Enrico V</i>	XXXIV, cop. 3
Referendum su <i>Pinky</i>	XXXVII, cop. 2
Referendum su <i>Giorno di festa</i>	XXXIX, cop. 2
REGIA E REGISTI	
Antonioni M. (v. PAVESI E. - <i>Cronaca di un amore</i>)	XXXVI, 207
Chaplin C. S. (v. ALBERINI M. - <i>Esame di coscienza</i>)	XXX, 6
Chaplin C. (v. UNO SNOB - <i>Uno snob alla corte di re Chaplin</i>)	XL, 342
De Santis G. (v. BALDELLI P. - <i>Cronaca realtà e poesia</i>)	XXXII, 70
Dreyer C. T. (v. PANDOLFIV. - <i>Saga e aurora boreale</i>)	XXXVI, 198
Eisenstein S. M. (v. MANZIN L. - <i>Eisenstein e il granello magico</i>)	XL, 346
Griffith D. W. (v. STERN S. - <i>L'opera di Griffith</i>)	XXXVI, 213
Griffith D. W. (v. VIAZZI G. - <i>Ancora su Griffith</i>)	XXXVIII, 268
Lattuada A. (v. BALDELLI P. - <i>Cronaca, realtà e poesia</i>)	XXXII, 70

Poggioli P. M. (v. CASTELLO G. C. - <i>Retrospective</i>)	XXXIX, 313
Powell M. (v. HARDY F. - <i>Il cinema inglese e gli esperimenti di Powell</i>)	XXXVI, 210
Sternberg J. von (v. MECCOLI D. - <i>Un pilota razzo nelle mani di von Sternberg</i>)	XXXVII, 244
Ucicky G. (v. DI GIAMMATTEO F. - <i>Orgoglio e umiltà di Gustav Ucicky</i>)	XXXIV, 149
Zinnemann F. (v. RENZI R. - <i>La «Teresa» di Zinnemann</i>)	XI, 341
I registi	
Castellani R. (v. CASTELLO G. C. - <i>Renato Castellani</i>)	XXXV, 181
Hitchcock A. (v. TURCONI D. - <i>Alfred Hitchcock</i>)	XXXIII, 119
Milestone L. (v. GRANICH T. - <i>Lewis Milestone</i>)	XXXI, 55
Reed C. (v. GHELLI N. - <i>Carol Reed</i>)	XXXVII, 248
Stroheim E. von (v. VINCENT C. - <i>Erich von Stroheim</i>)	XL, 343
RIDER'S INDIGEST	
XXXXI, cop. 3; XXXII, 93; XXXIII, 114; XXXV, co. 2; XXXVII, 238; XXXVIII, cop. 3; XXXIX, 312; XL, 350.	
SCENEGGIATURE E SOGGETTI	
AGEE J. - Commento a Donald bimbo tranquillo	XL, 338
DOGLIO C. - L'uccisione del padre (idee per un soggetto)	XXXVIII, 265
FELLINI-ROSSELLINI - <i>Francesco giullare di Dio</i>	XXXV, 173
MECCOLI D. - Cecchi e la crisi dei soggetti	XXXII, 66
PAVESI E. - <i>Cronaca di un amore</i>	XXXVI, 207
VARESE C. - Storia del principe Lui e meditazione fantastica	XXXIII, 121
STORIA E ASPETTI SOCIALI	
ALBERINI M. - Esame di coscienza	XXX, 6
— Resa dei conti	XXXIII, 102
BIAGI F. - Dillinger e Giulia Ross evadono dalla "produzione B"	XXXIV, cop. 2
BIANCHI P. - L'epopea del gangster e gli intellettuali europei	XXXV, 167
— Eros a Hollywood dalla cintola in su	XXXVIII, 277
CAMPASSI O. - Riverberi di un filone d'oro	XXXIX, 297
CASTELLO G. C. - Cinema "etico" e "petulantia astruserie"	XXX, 12
— E' ben difficile scrivere la storia	XXXVII, 235
CHIATTONE A. - Mediocrità dell'eroe	XXXVII, 243
COSULICH C. - La vita in fiore nel <i>Michurin</i> di Dovzhenko	XXXIV, 136
GIANNITRAPANI N. - La natura del pubblico americano	XXXIX, 306
— Morale dei produttori americani	XLI, 368
KNIGHT A. - Splendore e decadenza della commedia «two-reels»	XXXIV, 139
LO DUCA - Primo «Cinema d'Essai»	XXXII, 74
— Una bella voce che canta vecchie storie	XXXVIII, 116
MANZIN L. - Eisenstein e il granello magico	XL, 346
MONTESANTI F. - Il tallone di Achille	XXXIV, 134
PANDOLEI V. - Saga e aurora boreale	XXXVI, 198
PANICUCCI A. - Film a fumetti e delinquenza	XXX, 15
PAOLELLA R. - L'ultimo messaggio del cinema francese	XXXI, 41
— Amore "immortale" ad entrata continua	XXXV, 170
— I registi nel giorno del giudizio	XXXVIII, 262
PAVESI E. - Il grido nella giungla	XXXII, 80
— I bambini ci giudicano	XL, 355
PROLO M. A. - La «George Eastman House»	XXXVI, 212
ROCCO F. - Aspetti realistici della commedia americana	XXXVI, 202
— Le barriere visibili	XL, 326
RENZI R. - America muscolare	XXXVIII, 271
STERN S. - L'opera di Griffith	XXXVI, 213

TOSCHI G. - Clown e "spazio vuoto"	XXXIX, 294
VARESE C. - Donna pioniera e donna "partner"	XLI, 366
VIAZZI G. - Parata di celluloidi con film fuori reparto	XLI, 359
TECNICA	
<i>Capitolazione del dott. Kalmus</i> DI GIAMMATTEO F. - Vita riflessa della televisione	XXXV, 164 XXX, 30
VARIE	
<i>Cinema - Jean Georges Auriol</i>	XXXVI, 207
DI BRIZIO G. - Tre appunti	XXXIV, 148
DOGLIO C. - Addio a Ciang Kai-Scek	XXXI, 37
DRAGOSEI I. - La "bisbetica" moderna che piace a Renoir	XXXII, 84
— Ricordo di un uomo libero (L. A. Garrone)	XXXVIII, 260
<i>Due lettere</i>	XXXV, cop. 2
GIANI R. - Attrici le mani	XXXIV, 134
<i>Lettere</i>	XXXIX, cop. 2
<i>Lettere</i>	XL, cop. 2
<i>Lettere</i>	XLI, cop. 2
NOVARESE B. - I «servitori della macchina da presa»	XXXVII, 239
PASINETTI F. - Pasinetti	XXXVI, 201
INDICE PER AUTORI	
ALBERINI M. - XXX, 6; XXXIII, 102	
AGEE J. - XL, 338	
ANTONIONI M. - XXXVII, 225; XLI, 371	
ARISTARCO G. - XXX, 28; XXXI, 60; XXXII, 90; XXXIII, 124; XXXIV, 156; XXXV, 188; XXXVI, 220; XXXVII, 253; XXXVIII, 284; XXXIX, 316; XLI, 375.	
AURIOL J. G. - XXX, 8; XXXVIII, 231	
B. - XXX, 5; XXXI, 37; XXXII, 69; XXXIII, 101; XXXIV, 133; XXXV, 165; XXXVII, 225; XXXIX, 293; XL, 325.	
BALDELLI P. - XXXII, 70.	
BANDINI B. - XXX, 191.	
BARBARO U. - XXXVI, 223.	
BASSOLI V. - XXXVIII, 261.	
BEZZOLA G. - XXXVIII, 286.	
BIAGI F. - XXXIV, cop. 2; XXXVI, cop. 2	
BIANCHI P. - XXXVII, 167; XXXVIII, 277.	
BROZ J. - XXXVII, 246.	
CAGLIO L. - XXXV, 178; XXXIX, 311.	
CAMPASSI O. - XXXI, 62; XXXII, 88; XXXIV, 151; XXXV, 191; XXXIX, 297.	
CASTELLO G. C. - XXX, 12; XXXI, 57; XXXII, 86; XXXV, 181; XXXVII, 235; XXXIX, 313; XLI, 358.	
CARANCINI G. - XXXIV, 159.	
CHIARINI L. - XXXIII, 108; XXXVIII, 269.	
CHIATTONE A. - XXXVII, 243.	
COMENCINI L. - XXXIII, 126.	
COSULICH C. - XXXIV, 136.	
DI BRIZIO G. - XXXIV, 148.	
DI GIAMMATTEO F. - XXX, 30; XXXII, 82; XXXIII, 122; XXXIV, 149; XXXVII, 230; XXXIX, 303.	
DOGLIO C. - XXXVIII, 265.	
DRAGOSEI I. - XXXVII, 84; XXXVIII, 260; XXXIX, 309.	
DULLIN C. - XXX, 10.	
FENIN G. N. - XXXI, 50; XXXIV, 146; XXXVII, 242; XXXVIII, 274; XL, 332.	
FIORI P. - XXX, 19.	
FRANCHINI M. - XXX, 14; XXXV, 79.	
FROSALI S. - XXXIV, 154.	
FUEMBUENA J. - XXXIX, 301.	
GALLI G. - XXXI, 52.	
GANDIN M. - XXXIV, 153.	
GHELLI N. - XXXI, 38; XXXVII, 248.	
GIANI R. - XXXI, 44; XXXII, 77; XXXIII, 109; XXXIV, 144; XXXVIII, 276; XLI, 363.	
GIANNITRAPANI N. - XXXIX, 306; XLI, 368.	
GRANICH T. - XXXI, 55.	
HARDY F. - XXXVI, 210.	
KNIGHT A. - XXXIV, 139.	
LO DUCA - XXXII, 74; XXXIII, 116.	
LIZZANI C. - XXXV, 166.	
LEYDI R. - XXXV, 186; XXXVI, cop. 3; XXXVII, 223; XLI, 374.	
MANUSARDI A. - XXXIII, 123; XXXVII, cop. 3; XL, 351.	
MANZIN L. - XXXV, 191; XL, 346.	
MECCOLI D. - XXXII, 76; XXXVI, 197; XXXVII, 244.	
MOGUY L. - XXXII, 73.	
MONTESANTI F. - XXX, 25; XXXIV, 134; XXXV, 185.	
MOSCON G. - XXXI, 53.	
NOVARESE B. - XXXVII, 239.	
ORSENIGO G. - XXXVI, 218.	
O.D.F. - XXXI, cop. 3; XXXIII, 114; XXXVII, 238; XXXVIII, cop. 3; XXXIX, 312; XL, 350.	

PANDOLFI V. - XXXVI, 198.
 PANICUCCI A. - XXX, 15; XXXIII, 114.
 PAOLELLA R. - XXXI, 41; XXXII, cop. 3;
 XXXV, 170; XXXVIII, 262.
 PASINETTI F. - XXXVI, 201.
 PAVESI E. - XXX, cop. 2; XXXII, 80; XXXVI,
 207; XL, 335; XLI, 357.
 PERSICHINI P. R. - XXXVIII, cop. 2.
 PESTALOZZA L. - XL, 330.
 POSTIGLIONE. (il) - XX, 32; XXXI, 64;
 XXXII, 96; XXXIII, 128; XXXIV, 160; XXXV,
 192; XXXVI, 224; XXXVII, 250; XXXVIII,
 288; XXXIX, 320; XL, 352; XLI, 376.
 PROLO M. A. - XXXVI, 212.
 RENZI R. - XXXV, 172; XXXVIII, 271; XL,
 341.
 ROCCO F. - XXXVI 202; XL, 326.
 ROSSELLINI R. - XXXV, 175.
 SNOB - XL, 342.
 STERN S. - XXXVI, 213.

TERZI C. - XXX, cop. 3. XXXIV, 159; XXXV,
 191; XLI, 374.
 TOSCHI G. - XXX, 22; XXXVI, 216; XXXVIII,
 280; XXXIX, 294.
 TOSI V. - XXXI, 62; XXXII, 95; XXXIII, 126;
 XXXIV, 158; XXXV, 190; XXXVI, 222;
 XXXVIII, 286; XXXIX, 218; XL, 349; XLI,
 373.
 TURCONI D. - XXXIII, 119.
 VARESE C. - XXXIII, 121; XXXV, 173; XXXIX,
 300; XLI, 366.
 V. F. C. - XXXIX, 319.
 VERDONE M. - XXX, cop. 3; XXXIV, 142;
 XXXVI, 205; XXXVIII, 270.
 VIAZZI G. - XXXIII, 104; XXXV, 184;
 XXXVII, 250; XXXVIII, 268; XXXVIII, 282;
 XLI, 359.
 VOLPICELLI L. - XLI, 372.
 VINCENT C. - XL, 243.

- XXX, 29.
 Amori di Susanna, Gli (*The Affair of Susan*) -
 XXXII, 86.
 Amoroza menzogna, L' - XXXVI, 207; F. XXXII,
 93.
 Angelo azzurro, L' (*Der blaue Engel*) - F.
 XXX, 23.
 Angelo del male, L' (*La bête humaine*) - XXXI,
 40.
 Angeli con la faccia sporca, Gli (*Angels with
 Dirty Faces*) - XXXV, 167; XXXV, 189; XL,
 cop. 3; F. XXXV, 169.
 Angeli dell'inferno, Gli (*Hell's Angels*) - XXXI,
 55.
 Arco di trionfo (*Arch of Triumph*) - XXXI, 56,
 56.
 Arie prairie (tr. lett. « Il canto della prateria »)
 - XXXVII, 246; F. XXXVII, 247.
 Arlequin et Colombine - XXXIII, 106; F.
 XXXIII, 105.
 Assunta Spina (1915) - F. XXXVIII, 262.
 Astonished Heart, The - F. XLI, 364.
 Atto di violenza (*Act of Violence*) - XXXI, 60;
 F. XXXI, 61.
 Au revoir monsieur Grock - XXXIII, 117.
 Avventure del re Pausole, Le (*Les aventures
 du Roi Pausole*) - F. XXX, 23.

INDICE DEI FILM

In questo indice e in quello successivo dei registi, sono compresi tutti i nomi per i quali, nel III 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 che 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

Adam's Rib - F. XXXI, 50.
 Addio giovinezza - XXXIX, 314; F. XXXIX,
 315.
 Addio vent'anni (*Over 21*) - XLI, 366.
 Aelita - XXXVIII, 282-3; F. XXXVIII, 282, 283.
 Aguas baian negras, Las (tr. lett. « Le acque
 scendono nere ») - XXXIX, 302; F. XXXIX,
 302.
 Alba fatale (*The Ox-Box Incident*) - XXXIX,
 316.
 Alba tragica (*Le jour se lève*) - XXXIV, 154.
 Albero cresce a Brooklyn, (Un) *A Tree Grows
 in Brooklyn*) - XL, cop. 3; F. XL, 336.
 Aleksandr Nevskij - XXXIII, 125.
 Alina - F. XXXVII, 226; F. XXXVIII, 258.

All the King's Men - XXXVI, cop. 2; F.
 XXXVIII, cop. 1.
 All Quiet on the Western Front - XXXI, 55;
 F. XXXI, 61.
 Alleluia! (*Hallelujah!*) - XXXVI, cop. 3; F.
 XXXIII, 103.
 Altura - F. XLI, 354.
 Amanti perduti (*Les enfants du Paradis*) -
 XXXI, 42; F. XXXI, 41.
 Amaro destino (*House of Strangers*) - XXXII,
 92; F. XXXII, 92.
 Amleto (*Hamlet*) - XXXI, 40; XXXIII, 108;
 XXXIII, 124-5; F. XXX, 38.
 Amore senza domani (*Always Goodbye*) -
 XXX, 29.
 Amore sublime (*Stella Dallas*) - XXXIX, 397.
 Amori di Carmen, Gli (*The Loves of Carmen*)

B

Bacio, Il (*The Kiss*) - XXXV, 187; F. XXXV,
 185.
 Bambini ci guardano, I - XL, 335.
 Bambola del diavolo, La (*The Devil Doll*) -
 XXX, 26; F. XXX, 25.
 Bandito della Casbah, Il (*Pépé-le-Moko*) -
 XXXIV, 154.
 Barboni - F. XLI, 373.
 Barriera invisibile (*Gentleman's Agreement*)
 - XXXVI, 221; XL, 329; F. XXXIX, 306; F.
 XL, 326.
 Baron Fantôme, Le - XXXI, 42; F. XXXI, 43.
 Bassifondi di San Francisco, I (*Knock on Any
 Door*) - F. XXXI, 34.
 Bastogne (*Battleground*) - XXXVI, cop. 2;
 XXXIX, 316; F. XXXI, 66.
 Bella addormentata, La - XXXVIII, 263.
 Bellezza del diavolo, La - XXXVIII, 284-5; F.
 XXXIV, cop. 1; F. XXXVIII, 285.



Henry V, di Laurence Olivier

I MIGLIORI

Bête, La - F. XXXII, 74.
Birth of a Nation, The - XXXVI, 199; XXXVI, 213-7; F. XXXVI, 213, 214, 215.
Blackmail - XXXIII, 119; F. XXXIII, 120.
Blind Husbands - F. XL, 345.
Blue Lamp, The - F. XXXIV, 130.
 Botta e risposta - XXXIV, 156; F. XXXI, 35. F. XXXIV, 157; F. XXXV, 184.
Brave Bulls, The - F. XXXVIII, cop. 2.
Buccaneer's Girl - F. XXXVII, 225.

C

Cage aux filles, La (Le minorenni) - XXXIX, 317.
Caged - F. XLI, cop. 4.
Calcutta (Calcutta) - F. XXXVIII, 273.
 Cammino della speranza, II - F. XXXV, 162; F. XXXIX, 289.
Camões - F. XXXIV, 143.
 Capriccio spagnolo (*The Devil is a Woman*) - XXXVII, 236.
 Cappello da prete, II - XXXIX, 315; F. XXXIX, 314.
Carnet di ballo (Un Carnet de bal) - F. XXX, 12.
Carretto fantasma, Il (Körkarlen) - XXXVI, 199.
 Casa dei nostri sogni, La (*Mr. Blandings Builds His Dream House*) - F. XXXIX, 308.
 Cavalieri del Texas, I (*The Texas Rangers*) - F. XXXV, 190.
 Cavalleria - XXXV, 173; F. XXXV, 173.
Champagne for Caesar - F. XXXVIII, 274.
 Charlot soldato (*Shoulder Arms*) - F. XXXIV, 139.
 Cielo giallo (*Yellow Sky*) - XXXIX, 316.
 Cielo di fuoco (*Twelve O'Clock High*) - XXXIV, 146; XXXVI, cop. 2; XXXVII, 254; F. XXXIV, 148.
 Cielo può attendere, II (*Heaven Can Wait*) - XXXV, 173.
Cinderella - F. XXXIV, 147.
 Circo, II (*The Circus*) - XXXIX, 295.
 Città nuda, La (*The Naked City*) - XXXVII, 232; F. XXXVII, 232.
Cisaruv slavik (tr. lett. «L'usignolo dell'imperatore») - XXXVII, 246; F. XXXVII, 247.
 Cittadella, La (*The Citadel*) - XXX, 28.

Colpo di pistola, Un - XXXV, 181-2; XXXIX, 313; F. XXXV, 181.
 Com'era verde la mia vallata (*How Green Was My Valley*) - XXXV, 174; F. XXXV, 174.
 Contropiano - F. XLI, 362.
Copper Canyon - F. XXXVII, 226.
 Corona di ferro, La - F. XXXIX, 308.
 Cronaca di un amore - XXXVI, 206; F. XXXV, 164; F. XXXVI, 208-9.
 Cronaca nera (*Front Page*) - XXXI, 55-6.
 Currito de la Cruz - XXXIX, cop. 3 - F. XXXIX, 301.

D

Dabluy mlyn (tr. lett. «Il mulino del diavolo») - XXXVII, 246; F. XXXVII, 247.
Dames du Bois de Boulogne, Les - XXXI, 42; XXXVII, 232.
 Darò un milione - XXXI, 58; F. XXXI, 58.
De Pokkers Unger (tr. lett. «Questi benedetti ragazzi») - XL, cop. 3; F. XL, 337.
Destination Moon - XL, 333-4; F. XL, 332.
Destino se disculpa, El (tr. lett. «Il destino si scusa») - XXXIX, 302.
Diablo au corps, Le - XXX, 43; XXXIX, 316; F. XXXI, 42; F. XXXIV, 158.
 Diario di una cameriera, II (*The Diary of a Chambermaid*) - XXXVII, 237; F. XXXVII, 237.
Dieu a besoin des hommes - XXXIII, 118.
 Disperata notte, La (*The Long Night*) - F. XLI, 369.
 Disperato amore (*Deep Valley*) - F. XXXII, 66.
 Dittatore, II (*The Great Dictator*) - XXX, 6; XXXVIII, 284.
Don Quijote de la Mancha - XXXIX, cop. 3; F. XXXIX, 302.
Don Quintin el amargao (tr. lett. «Don Quintino amareggiato») - XXXIX, 301.
 Donna della montagna, La - XXXV, 182; F. XXXV, 182.
 Donna della spiaggia, La (*The Woman on the Beach*) - XXXI, 39-40; F. XXXI, 40.
 Donna si ribella, Una (*A Woman Rebels*) - XLI, 366; F. XLI, 366.
 Donne senza nome - XXXIX, 317; F. XXXII, 67.
 Donne d'America (*Junior Miss*) - XXXVI, 203-4.

Domenica d'agosto - XL, 348; F. XL, 348.
Dreigroschenoper, Die - XXXVII, 233-4; F. XXXVII, 233.
Drifters - XXXVII, 230.
Duskall aere din hustru (tr. lett. «Il padrone di casa») - XXXVI, 189.
 Due mogli sono troppe - F. XXX, 4; F. XXXIII, cop. 1.

E

E' accaduto in Europa (*Valahol Európában*) - F. XL, 336.
 E' primavera... - XXXIII, 180; XXXIV, 148; XXXIV, 157; XXXV, 183; F. XXXIII, 97; F. XXXV, 183.
Edge of the World, The - XXXVI, 210.
 Edmondo mio figlio! (*Edward My Son*) - XXX, 29.
Ehe der Luise Rohrbrach, Die - F. XXXVIII, 263.
Ekstase («Estasi») - F. XXXI, 54.
Elusive Pimpernel, The - XXXVI, 211; F. XXXVI, 211.
Enamorada - XXXVI, 218.
 Enrico V (*Henry V*) - XXXIII, 108; XXX, 124-5; XXXVII, 253; F. XXX, 8; F. XXXI, 48-9.
Entre onze heures et minuit - F. XXXV, 164.
Eroica, - F. XXXII, 82.
Erpressung (tr. lett. «Ricatto») - XXXV, 179.

F

Fantasma y Doña Juanita, El (tr. lett. «Il fantasma e Giovannina») - XXXIX, cop. 3; F. XXXIX, 202.
 Fantasma a Berlino - F. XLI, 355.
 Fate il vostro gioco (*Any Number Can Play*) - XLI, 367.
 Febbre dell'oro, La (*The Gold Rush*) - XXXIX, 294-5.
Femme de nulle part, La - XXXVIII, 263.
 Femmine folli (*Foolish Wives*) - XXXV, 186; XL, 344; F. XL, 344.
 Feudalismo messicano (*Maclovia*) - XXXVI, 218.
 Fiamma del peccato, La (*Double Indemnity*) - F. XXXVIII, 279.
Fiancée des ténèbres, La - F. XXXI, 43.



Fille de Prince - F. XXXVIII, 264.
 Figlia del vento (*Jezebel*) - XLI, 367; F. XLI, 367.
 Finestra socchiusa, La (*The Window*) - XXXI, 50 - F. XXXI, 51; F. XL, 336.
 Fiume rosso, Il (*Red River*) - F. XXXVIII, 273.
 Folla, La (*The Crowd*) - XXX, 28; XXXIII, 102.
 Follia della metropoli (*American Madness*) - XXXVIII, 280; F. XLI, 361.
 Fonte meravigliosa, La (*The Fountainhead*) - XXX, 28; F. XXX 29; F. XXXIII, 103; XLI, 367, F. XLI, 368.
 Forza bruta, La (*Brute Force*) - F. XXXIX, 299.
 Forzati della gloria, I (*The Story of G.I. Joe*) - XXXIV, 135; XXXVII, 236; XXXIX, 316; F. XXXIV, 135; F. XXXVII, 237.
 Four New Democracies - F. XXX, 2.
 Francesco, giullare di Dio - XXXV, 175; F. XXXV, 175-7.
 Francis, il mulo parlante (*Francis*) - F. XXXVII, 243.
 Fuga in Francia - XXXIV, 156.
 Fuggiasco, Il (*Odd Man Out*) - XXXVII, 248; XXXVII, 248.
 Fuoco a oriente (*The North Star*) - XXXI, 56.
 Fuorilegge, Il - XXXIX, cop. 4.

G

Geheimnisvolle Tiefe (tr. lett. « Profondità misteriosa ») - XXXI, 40.
 Germania anno zero; XL, cop. 3; F. XL, 335.
 Gelosia - XXXIX, 314-5; F. XXXIV, 313.
 Giacomo l'idealista - XXXV, 173; XXXV, 181-2; XXXIX, 330; F. XXXV, 173.
 Gigi - XXXVIII, 274; F. XXXVIII, 275.
 Gilda (*Gilda*) - XXXVIII, 278; F. XXXVIII, 279.
 Giorni perduti (*The Lost Weekend*) - XXXVII, 273; XXXVIII, 278; XXXIX, 298; F. XXXVII, 237; F. XXXVIII, 279; XLI, 366.
 Giorno di festa (*Jour de fête*) - XXXIX, cop. 2; F. XXXIV, 159; F. XL, 346.
 Giovinezza di Massimo - F. XLI, 362.
 Golden Salamander - F. XXXVIII, 257.
 Gone to Earth - XXXVI, 211; F. XXXVI, 210-11.
 Gösta Berlings Saga (« La leggenda di Gösta Berling ») - XXXVI, 200.
 Gran calavera, La - F. XXXIV, 131.
 Grande amore, Il (*The Old Maid*) - XXX, 29.
 Grande campione, Il (*Champion*) - XXXVIII, 271; F. XXXVIII, 273.
 Grande illusione, La (*La grande illusion*) - XXXIV, 154; F. XXX, 12.
 Grande parata, La (*The Big Parade*) - XXXIII, 102.
 Grande peccatore, Il (*The Great Sinner*) - XXXV, 189.
 Grande sonno, Il (*The Big Sleep*) - XXXVIII, 279; F. XXXVIII, 278.
 Grandi magazzini - XXXI, 58; F. XXXI, 58.
 Granellino magico, Il - XL, 346-7; F. XL, 346-7.
 Great Train Robbery, The - F. XLI, 359.
 Greed - XV, 344; F. XL, 345; F. XLI, 362.
 Guarany - F. XXXIV, 143.
 Guerra o pace? - F. XXX, cop. 1.

H

Hai sempre mentito (*A Woman's Secret*) - F. XXXIV, 129.
 Heiress, The - XXXVI, 192; F. XXXVI, 193.
 Herr Arnes penningar (« Il tesoro d'Arne ») - XXXVI, 200.
 Hets (« Spasimo ») - XXXVI, 198; F. XXXVI, 200.
 Himlaspelet - XXXVI, 198.
 Ho baciato una stella (*Hollywood Canteen*) - XXXVII, 254.
 Ho sognato il paradiso - XXXIX, 317.

I

Idolo infranto (*The Fallen Idol*) - XXXVII, 248-9; XL, cop. 3; F. XXXVII, 249, F. XL, 337.
 Immortale leggenda (*L'éternel retour*) - XXXI, 42; XXXIII, 116; F. XXXI, 43.
 Impareggiabile Godfrey, Lo (*My Man Godfrey*) - F. XXXI, 63.
 Imperatore di Capri, L' - XXXI, 70.
 In nome della legge - XXXIV, 135; XXXIV, 157.
 Incantesimo (*Holiday*) - XXXIX, 298.
 Incendiaria Blonde - F. XXXVI, cop. 1.
 Inesorabili, Gli - F. XXXVIII, 258.
 Infedelmente tua (*Unfaithfully Yours*) - XXXVII, 254; F. XXXVII, 254.
 Infedeltà (*Dodsworth*) - XXXIX, 298.
 Intolleranza (*Intolerance*) - XXXVI, 213-4, 216; F. XXXVI, 215.
 Intruder in the Dust - XXXI, 50; F. XXXI, 51.
 Invincibili, Gli (*Unconquered*) - XXXIX, 308.
 Io ero uno sposo di guerra (*I Was a Male War Bride*) - XXXIV, 157; XLI, 366; F. XLI, 366.
 Io ti salverò! (*Spellbound*) - F. XXX, 19.

Iracema (« Labbra di miele ») - F. XL, 321.
 Iris, fiore del nord (*Iris och löjtnantshjärta*) - XXXVI, 198; F. XXXVI, 200.
 Isola di corallo, La (*Key Largo*) - XLI, 367.

J

Jackie Robinson Story, The - XL, 334; F. XL, 333.
 Jet Pilot - F. XXXVII, cop. 1; F. XXXVII, 245.
 Joie de vivre, La - XXXIII, 106-7; F. XXXIII, 104.

L

Lady Paname - F. XXXI, cop. 1; F. XXXIII, 117.
 Ladi di biciclette - XXXV, 183; XXXVI, 223; XL, 333; F. XL, 335.
 Laila (di Schneevogt 1937) - XXXVI, 198.
 Lettera a tre mogli (*A Letter to Three Wives*) - XXXVI, cop. 2, F. XXXVI, cop. 2.
 Lettera da una sconosciuta (*Letter from an Unknown Woman*) - XXXII, 86.
 Libro di bronzo, Il - F. XXXVIII, cop. 3.
 Lluvia roja - F. XXXV, cop. 2.
 Lodger, The - XXXIII, 119; F. XXXIII, 120.
 Louisiana Story - F. XL, 333.
 Luci della città (*City Lights*) - XXX, 6, 7; XL, 333.
 Lüge, Die - F. XLI, 364.
 Lutto si addice ad Eleitra, Il (*Mourning Becomes Electra*) - XXX, 9; XXXII, 92-3; F. XXX, 9.

M

Ma non è una cosa seria - XXXI, 59.
 Madame Bovary (*Madame Bovary*) - XXXVII, 253; F. XXXVII, 253.
 Mademoiselle Docteur (*Mademoiselle Docteur*) - F. XXXIX, 311.
 Madre, La (*Ma't*) - F. XLI, 362.
 Magnasco - F. XXXV, 163.
 Man who Knew Too Much - F. XXXIII, 120.
 Man of the Plains - F. XXXVIII, 273.
 Manon - XXXV, 188, 189; XXXVI, cop. 3; F. XXXI, 53.
 Margie (*Margie*) - XXXI, 161.
 Marie du Port, La - XXXIII, 116; F. XXXIII, 116.
 Marie-Louise - XL, cop. 3.
 Mariti, I - XXXV, 173; F. XXXV, 174.
 Maschera del diavolo (*Masks of the Devil*) - XXXV, 185-6; F. XXXV, 187.
 Massacro di Fort Apache, Il (*Fort Apache*) - XXXIV, 135; F. XXXIV, 135.
 Men, The - XL, 341.
 Mi chiamo Giulia Ross (*My Name is Julia Ross*) - XXXIV, cop. 2; F. XXXIV, cop. 2.
 Michurin - XXXIV, 136-8; F. XXXIV, 136-8.
 Mies es mucha (tr. lett. « La messe è molta ») - XXXIX, 302; F. XXXIX, 302.
 Migliori anni della nostra vita, I (*The Best Years of Our Lives*) - XXXIX, 299; F. XXXIX, 299.
 Mio figlio professore - XXXV, 182; F. XXXV, 182.
 Miracolo a Milano - F. XXXIII, 112-3; F. XXXVI, 195.
 Miracolo della 34ª Strada (*The Miracle of 34th Street*) - XXXVI, 204; F. XXXVI, 204.
 Miquette et sa mère - XXXIII, 116.
 Miss Italia - XXX, 3; XXXV, 189.
 Missione eroica (*Public Hero N. 1*) - XXXV, 169.
 Moderno Barba Azul, El - F. XLI, cop. 1.
 Molto onorevole mister Pulham (*H. M. Pulham, Esq.*) - XXX, 28; XXXVI, 202; F. XXXIII, 102; F. XXXVI, 203.
 Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*) - XXX, 6, 7; XXXVIII, 284; XL, 342, F. XXX, 6.
 Morte in vacanza, La - (*Death Takes a Holiday*) - XXX, 25-6; F. XXX, 26.
 Moschettieri del West (*Cavalier of the West*) - XXXIX, 298; F. XXXIX, 298.
 Mostro di Rio Escondido, Il (*Rio Escondido*) - XXXVI, 218.
 Mulatto, Il - F. XXXVIII, 270; F. XLI, 364.
 Mulino del Po, Il - XXXII, 70; XXXIX, 313; F. XXXII, 72.
 Mura di Malapaga, Le - XXXIV, 154.
 Musik i mörker - F. XL, 351.

N

Na svoji zemlji (tr. lett. « Terra natale ») - F. XXXI, 52.
 Nachte am Nil - F. XXX, 14.
 Napoléon secret - XXXIII, 118.
 Nasce il romanico - F. XXXV, 191.
 Native Land - XXXVI, 220.
 Nel regno dei cieli (*Au royaume des cieux*) - XXXIX, 317; F. XXXV, 161.
 Nemico pubblico N. 1, Il (*The Beast of the City*) - XXXV, 168.
 Nepokozennie (« Gli indomiti ») - F. XL, 237.
 No Sad Songs for Me - XL, 333.
 Nostro pane quotidiano, Il (*Our Daily Bread*) - XXX, 28; XXXVI, 203.
 Not Wanted - F. XLI, 364.

Nottambulo, Il (*One A. M.*) - XXXII, 88-9; F. XXXII, 88-9.
 Notte a Casablanca, Una (*A Night in Casablanca*) - XXXIX, 317-8; F. XXXIV, 141.
 Notte senza fine (*Pursued*) - XXX, 19; F. XXX, 20.
 Novelletta - F. XXX, 98.
 Nuit fantastique, La - XXXI, 41-2. M
 Nuova Babilonia - F. XLI, 361.
 Nur eine Nacht - F. XLI, 364.

O

Occupe-toi d'Amélie... - XXXIII, 118; F. XXX, 9.
 Odio (*Home of the Brave*) - XXXVI, 221; XL, 328; F. XXXVI, 223; XLI, 369; XLI, 375.
 Odissea tragica (*Die Gezeichneten*) - XL, cop. 3; XL, 341.
 Oeuvre de Louis Lumière, La - XXXII, 75.
 Ombra del dubbio, La (*Shadow of a Doubt*) - XXXIII, 120.
 Ombre rosse (*Stagecoach*) - F. XXXIX, 119.
 Onorevole Angelina, La - XXXVII, 238; F. XXXVII, 236.
 Orfeo - XXXIII, 116; F. XXXIII, 118.
 Ossessione - XXXII, 90; F. XXXIII, 127.

P

Pallottola per Roy, Una (*High Sierra*) - XXXI, 61.
 Pancho Villa Vuelve - F. XXXVI, 194, 195.
 Paradine Case, The - F. XXXIII, 119.
 Passione di Giovanna d'Arco, La (*La passion de Jeanne d'Arc*) - XXXVI, 198, 200; F. XXXVI, 199.
 Patto col diavolo - F. XXXI, 36.
 Pattuglia dei senza paura, La (*G-Men*) - XXXV, 169.
 Pellegrino, Il (*The Pilgrim*) - XXX, 6, 7.
 Per chi suona la campana (*For Whom the Bell Tolls*) - XXXVIII, 278.
 Perdizione (*The Story of Temple Drake*) - XXXV, 168.
 Perduramente tua (*Now Voyager*) - XXXIV, 136.
 Perfido inganno (*Born to Kill*) - F. XXXI, 67.
 Petit soldat, Le - F. XXXIII, 106.
 Piazza San Marco - F. XXXVI, 201.
 Piccole volpi (*The Little Foxes*) - F. XXXVIII, 287.
 Piccolo mondo antico - XXXV, 173-4; XXXIX, 313; F. XXXV, 174.
 Pinky la negra bianca (*Pinky*) - XXXVI, 220; XXXVI, cop. 3; XXXVII, cop. 2; XL, 329; F. XXXIX, 306; F. XL, 329; XLI, 375.
 Pioggia, (Rain, di Milestone, 1932) - XXXVIII, 280.
 Pomposa - F. XL, 323.
 Posession, La - F. XXXIV, 153.
 Prigionieri dell'Oceano (*Lifeboat*) - XXXIII, 120; F. XXXIII, 119.
 Prigionieri di Satana (*The Purple Heart*) - XXXI, 56.
 Prigionieri del sogno (*La fin du jour*) - XXXIX, 299.
 Prigione senza sbarre (*Prison sans barreaux*) - F. XXXII, 73.
 Prima comunione - F. XXXVIII, 259; F. XL, 324.
 Prima moglie, La (*Rebecca*) - XXXIII, 120; F. XXXIII, 120.
 Princ Bajaja (tr. lett. « Il principe Bajaja ») - XXXVII, 246; F. XXXVII, 247.
 Porta dell'inferno, La - F. XLI, 368.
 Proibito rubare - XXXI, 60; F. XXX, 18.
 Proscritti, I (*Berg Ejvind oc haus hustru*) - XXXVI, 200.
 Public Enemy, The - F. XLI, 360.

Q

Queen Kelly - F. XL, 345.
 Quel fantasma di mio marito - F. XXXV, 163.
 Questi pezzetti di carta - F. XXXIV, 130.
 Quiet One, The - XXXI, 38; XXXVI, 320-1; XXXVI, cop. 3; XL, 328; XL, 338-40; XL, cop. 3; F. XXXI, 39; F. XL, 338, 339, 340.
 Quo vadis? (di Jacoby, 1926) - F. XXX, 24.

R

Racket, The - XXXI, 55. J
 Raduga (« Arcobaleno ») - XL, cop. 3.
 Ragazza cinese, La (*China Girl*) - XLI, 366; F. XLI, 367.
 Redes - XXXI, 60; XXXVII, 250-2; F. XXXVII, 250-1.
 Regen (« Pioggia ») - XXXI, 39.
 Rendez-vous de juillet - XXXIII, 118.
 Report from Russia - XXXI, 56.
 Riders of the New Forest - XXXVI, 205; F. XXXVI, 206.
 Riding High - F. XXXVIII, 275.
 Riso amaro - XXXI, 40; XXXII, 71-7; XXXIV,

148; F. XXXI, 40; F. XXXII, 71.
 Risorgere per amare (*Les jeux sont faits*) - F. XXX, 11.
 Ritorno del campione, Il (*The Stratton Story*) - XXXVI, cop. 2.
 Roma città libera (anche «La notte porta consiglio») - F. XXXIII, 127.
 Roman bason (tr. lett. «Il romanzo del contrabbasso») - XXXVII, 246; F. XXXVII, 247.
 Rope - XXX, 9.
 Rötägg (tr. lett. «Incorreggibile») - XLI, 364.
 Rotaie - XXIV, cop. 3.

S

Sabotage - F. XXXIII, 120.
 Samson and Dalilah - F. XXXI, 51.
 Sang d'un poète - XXXI, 42.
 Scala al Paradiso (*A Matter of Life and Death*) - XXXVI, 210.
 Scarface (*Scarface*) - XXXV, 168-9; F. XXX, 18; F. XXXV, 168.
 Scarpette rosse (*The Red Shoes*) - XXXVI, 210-1.
 Scipione l'africano - F. XXX, 13.
 Sciucià - XXXI, 49; XL, 336; F. XL, 335.
 Sconfitta di Satana, La (*Alias Nick Beal*) - F. XXXI, 33.
 Scultura greca, La - F. XXXIV, 130.
 Scuola di Severino, La - F. XXX, 2.
 Seelenbräu, Der - XXXIV, 150; F. XXXIV, 149-50.
 Sfida infernale (*My Darling Clementine*) - XXXIV, 134; XXXVII, 236; F. XXXIV, 134; F. XXXVII, 235.
 Side Street - F. XXXVII, 242.
 Signor Max, Il - XXXI, 58; F. XXXI, 58.
 Signore in marsina, Il (*I Dood It*) - F. XXXII, 65.
 Silenzio è d'oro, Il (*Le silence est d'or*) - XXXI, 43; XXXVIII, 284-5; F. XXXI, 41; F. XXXIX, 300.
 Sinfonia nuziale (*The Wedding March*) - XL, 343-4; F. XL, 343; F. XLI, 360.
 Singoalla - F. XXXII, 75; F. XXXIII, 118.
 Sissignora - XXXIX, 314; F. XXXIX, 315.
 Sofka - XXXI, 52; F. XXXI, 52.
 Sogni proibiti (*The Secret Life of Walter Mitty*) - XXXVI, 202-3; F. XXXVI, 202.
 Sogno di prigioniero (*Peter Ibbetson*) - XXX, 26; F. XXX, 25.
 Sotto il sole di Roma - XXXV, 181-2; F. XXXV, 183.
 Sorelle Materassi - XXXIX, 315; F. XXXIX, 314.
 Spada nel deserto (*Sword in the Desert*) - XXXI, 61; F. XXXI, 61; XLI, 367; F. XLI, 367.
 Spione - F. XLI, 359.
 South Sea Sinner - F. XXXVI, 194.
 Sposa non vestita di bianco, La (già «Portovenere») - F. XXXVII, 227.
 Stage Fright - F. XLI, 364.
 Stasera ho vinto anch'io (*The Set-Up*) - XXXV, cop. 1; XXXVIII, 271-2; F. XXXVI, 222; F. XXXVIII, 272.
 Stato dell'Unione, Lo (*State of the Union*) - F. XXXIX, 307.
 Sterminatore, Lo (*Dillinger*) - XXXIV, cop. 2; F. XXXIV, cop. 2.
 Story of a Divorce - F. XXXVII, cop. 4.
 Strada del carcere (*Road to the Big House*) - XL, 327.
 Strada della vita, La - F. XXX, 3.
 Strana realtà di Peter Standish, La (*Berkeley Square*) - XXX, 25; F. XXX, 27.
 Strada sbarrata (*Dead End*) - XXXV, 169; XL, cop. 3; F. XXXV, 167.
 Strano amore di Marta Ivers, Lo (*The Strange Love of Martha Ivers*) - XXXI, 56.
 Stromboli - XXXIV, 146; F. XXXII, cop. 1; F. XXXIV, 147.
 Sundowners, The - XL, 333.
 Suprema decisione (*Command Decision*) - XXX, 29.

T

Tartufo (*Tartuff*) - F. XXX, 24.
 Tempi moderni (*Modern Times*) - XXX, 6.
 Teresa - XL, 341.
 Terra trema, La - XXXII, cop. 2; XXXII, 90-2; XXXIV, 135; F. XXX, 15; F. XXXII, 91; F. XXXIII, 115; F. XL, 337; XLI, 374.
 Terzo uomo, Il (*The Third Man*) - XXXII, cop. 3; XXXVII, 248-9; F. XXXII, cop. 3; F. XXXVII, 249.
 Terrore (anche «Nella morsa del Ku-Klux-Klan - *The Burning Cross*) - XL, 327, 328; F. XL, 327.
 Thérèse Racquin - F. XXXVIII, 263.
 cop. 4.
 They Were Not Divided - F. XLI, 364.
 Torch, The - XL, 333; F. XL, 334; F. XL, Tosca - F. XXXII, 85.
 Traditore, Il (*The Informer*) - F. XXXII, 95; F. XXXVI, cop. 4.
 Tragedia di Harlem, La (*Lost Boundaries*) - XXXVI, 221.
 Trapped by the Terror - XXXVI, 206; F. XXXVI, 206.
 Tre porcellini, I (*The Three Little Pigs*) - F. XXXIII, 107.

U

Ultima risata (anche «Ultimo degli uomini, ni» - *Der letzte Man*) - F. XXX, 1.
 Ultimatum a Chicago (*Chicago Deadline*) - XXXIV, 157.
 Ultimo sciucià - F. XXXVIII, 98.
 Uomini della pianura - F. XXXIII, 98.
 Uomini che mascalzoni, Gli - XXXI, 58; F. XXXI, 57.
 Uomo che ride, Lo (*The Man who Laughs*) - XXXV, 186; F. XXXV, 185.

V

Valle del destino, La (*The Valley of Decision*) - XLI, 366.
 Valzer dell'imperatore, Il (*The Emperor Waltz*) - XXXII, 86; F. XXX, 21.
 Variété (*Variété*) - XXXIII, 103; F. XXXVIII 263.
 Vecchia signora, La - XXXIV, 151; F. XXXIV, 151-2.
 Via del tabacco, La (*Tobacco Road*) - XXXV, 188-9.
 Via del male, La (*The Street of Sin*) - F. XXX, 23.
 Via Emilia, Km. 147 - F. XXXV, 166.
 Vicolo cieco (*Blind Alley*) - XXX, 19.
 Vie della città, Le (*City Streets*) - F. XXX, 7; F. XXXV, 168.
 Viaggio al Sud - F. XXXV, 166; F. XL, 350.
 Visiteurs du soir, Les - XXXI, 42.
 Viso pallido (*The Paleface*) - F. XXXII, 94.
 Vita meravigliosa, La (*It's a Wonderful Life*) - F. XXXIX, 307.
 Viva lo sport! (*The Freshman*) - F. XXXIV, 141.
 Volpe argentata, La (*Girl from Chicago*) - XXXV, 167.
 Vom Fels zur Form (tr. lett. «Dalla roccia alla forma») - XXXV, 179.
 Vredens Dag («Dies Irae») - XXXII, 91-2; XXXVI, 198; 199; XXXVII, 281.
 Vulcano - XXXIII, 101; F. XXXI, 35.

W

Walk in the Sun - XXXI, 56; F. XXXI, 55.
 Wag The - F. XLI, 360.
 Wehrhaft und frei - XXXV, 178-9; F. XXXV, 178.
 When Willie Comes Marching Home - XXXVII, 243-4; F. XLI, 364.
 Wiener Mädels - F. XXXII, 83.
 Wunderkind, Das - F. XXXII, 82, 83.

Z

Zazà - XXXV, 182; XXXIX, 313; F. XXXV, 181.
 «Zeppelin e l'amore, Lo» - F. XXXIII, 105.

CASTELLANI R. - XXXIV, 148; XXXIV, 157; XXXV, 181-3; XXXVII, 232; XXXVII, 235; XXXIX, 313; XL, 348.
 CHAPLIN C. - XXX, 6; XXXVI, 88-89; XXXVII, 237; XXXVIII, 264.
 CHENAL P. - XXX, cop. 3.
 CHIARINI L. - XXXVIII, 263.
 CLAIR R. - XXXI, 43; XXXIII, 116; XXXVIII, 284-5.
 CLOCHE M. - XXXII, 118; XXXIX, 317.
 CLOUZOT H. - XXXIII, 116; XXXV, 188.
 COCTEAU J. - XXXI, 42; XXXIII, 116.
 COLETTI D. - XXX, 29; XXXV, 189.
 COLMES W. - XL, 326.
 COMENCINI L. - XXXI, 60.
 CUKOR G. - XXX, 29.
 CURTIZ M. - XXXIV, 146; XXXV, 189.

D

DAVES D. - XXXVII, 254.
 DELANNOY J. - XXXII, 118.
 DE POLIGNY S. - XXXI, 42.
 DE SANTIS G. - XXXI, 40; XXXII, 70-2; XXXIV, 148; XXXV, 172.
 DE SICA V. - XXXI, 40; XL, 335-6.
 DISNEY W. - XXXIII, 104-7; XXXIII, 123.
 DOBROSKOI M. - XL, cop. 3.
 DOVZHENKO A. - XXXIV, 136-8.
 DUVIVIER J. - XXXII, 118; XXXIV, 154; XXXIX, 317.

E

EISENSTEIN S. M. - XXXIX, 296; XL, 347.
 EMMER L. - XL, 348.

F

FERNANDEZ E. - XL, 333.
 FEYDER J. - XXX cop. 3; XXXV, 187.
 FISCHINGER O. - XXXIII, 123.
 FLAHERTY R. - XXXVII, 230; XLI, 362.
 FORD A. - XL, 333.
 FORD J. - XXXIV, 134; XXXV, 174; XXXV, 188; XXXVII, 236; XXXVII, 243-4; XLI, 370.
 FORST W. - XXXII, 84.

G

GANCE A. - XXX, cop. 3.
 GENTILOMO G. - XXX, 29.
 GIL R. - XXXIX, 302.
 GOULDING E. - XXX, 28.
 GREEN A. - XL, 334.
 GREMILLON J. - XX, cop. 3.
 GRIERSON J. - XXXVII, 230.
 GRIFFITH D. W. - XXXVI, 213-7; XXXVII, 231; XXXVIII, 268.
 GRIMAULT P. - XXXIII, 107.

H

HAMER R. - XXXVII, 232.
 HARTL K. - XXXII, 82.
 HATHAWAY H. - XXX, 26.
 HAWKS, H. - XXXIV, 157; XXXV, 168.
 HITCHCOCK A. - XXX, 9; XXX, 19-20; XXXIII, 119-20.

I

IVENS J. - XXXI, 39; XXXI, 56.

K

KING H. - XXXI, 61; XXXIV, 146; XXXVII, 254.
 KAZAN E. - XXXVI, 220-1; XLI, 375.

L

LANFIELD S. - XXX, 29.
 LANG F. - XXXI, 39; XXXVI, 223.
 LATUADA A. - XXXII, 70; XXXV, 172; XXXV, 173; XXXIX, 313.
 LEISEN M. - XXX, 26.
 LENI P. - XXXV, 186.
 LEWIS H. - XXXIV, cop. 2.
 L'HERBIER M. - XXX, cop. 3; XXXI, 41.
 LIEBENEINER W. - XXXV, 180.
 LINDTBERG L. - XL, cop. 3.
 LLOYD F. - XXX, 25.
 LUBITSCH E. - XXXV, 173; XXXV, 185.
 LUCIA L. - XXXIX, cop. 3.

M

MAMOULIAN R. - XXXV, 168.

INDICE DEI REGISTI

A

ALESSANDRINI G. - XXXV, 173.
 ALLEGRET M. - XXX, cop. 3.
 ALLEN L. - XXXIV, 157.
 ANTONIONI M. - XXXVI, 207.
 AUTANT-LARA C. - XXXI, 43; XXXIII, 118; XXXIX, 316.

B

BERNARD R. - XXX, cop. 3; XXXIII, 117.
 BRESSON R. - XXXI, 42; XXXVII, 232.

BECKER J. - XXXIII, 118.
 BROWN C. - XXXI, 50.
 BROWNING T. - XXX, 26.
 BUZZELL E. - XXXIV, 157.

C

CAHN E. L. - XXXIX, 298.
 CAMERINI M. - XXXI, 57-9.
 CAPRA F. - XXXVII, 236.
 CARNE' M. - XXXI, 41; XXXIII, 116; XXXIV, 154; XL, 348.

MANKIEWICZ J. L. - XXXII, 92; XXXIV, cop. 2.
 MASTROCINQUE C. - XXXV, 173.
 MATE' R. - XL, 333.
 McLEOD N. Z. - XXXVI, 202-3.
 MEYERS S. - XXXI, 38-40.
 MILESTONE L. - XXXI, 55-6.
 MINNELLI V. - XXXVII, 253.
 MOGUY L. - XXX, cop. 3.
 MOLANDER G. - XXXVI, 198.
 MÜRIEL G. - XXXVII, 250-1.

N

NEGULESCO J. - XXXVII, 242.
 NICHOLS D. - XXX, 9; XXXII, 93.
 NOSSECK M. - XXXIV, cop. 2.
 NOVAKOVIC R. - XXXI, 52.

O

OLIVIER L. - XXX, 9; XXXIII, 124-5; XXXIV, 150.
 OPHÜLS M. - XXXII, 86; XXXIII, 103.
 ORDUÑA G. - XXXIX, cop. 3.

P

PABST G. W. - XXXI, 39; XXXIV, 149.
 PAGLIERO M. - XXXVIII, 276.
 PALERMI A. - XXXIV, 171.
 PASINETTI F. - XXXVI, 201.
 POGGIOLI F. M. - XXXIX, 313-5.
 PROTOZANOV J. - XXXVIII, 282-3.

R

RAPPER I. - XXXIV, 157.
 REED C. - XXXI, 40; XXXII, cop. 3; XXXVII, 237; XXXVII, 248-9.
 RENOIR J. - XXXI, 39-40; XXXIV, 154; XXXVII, 237.
 RIEFENSTAHL L. - XXX, 14.
 ROBERTS S. - XXXV, 168.
 ROBSON M. - XXXVIII, 271; XLI, 375.
 ROSSELLINI R. - XXXVII, 235; XL, cop. 3.

S

SAENZ DE HEREDIA - XXXIX, 301, 302.
 SAGAN L. - XXXIII, 103.
 SCHNEEVOIGT - XXXVI, 198.
 SEATON G. - XXXI, 61; XXXVI, 202-3.
 SHERMAN G. - XXXI, 61.
 SIODMAK R. - XXXV, 189.
 SJÖBERG A. - XXXVI, 198.
 SJÖSTRÖM V. - XXXV, 185; XXXVI, 198-200.
 SOLDATI M. - XXXIV, 156-7; XXXV, 173; XXXIX, 313.
 STERNBERG J. Von - XXXVII, 294-5.
 STILLER M. - XXXVI, 198-200.
 STRAND P. - XXXVII, 250-2.
 STROHEIM E. Von - XXXVI, 213; XL, 343-4.
 STURGES P. - XXXVII, 254.

T

TEMPLETON G. - XL, 333.
 TETZLAFF T. - XXXI, 50.
 TOURNEUR M. - XXX, cop. 3.
 TRUKA J. - XXXVII, 246.

U

UCICKY G. - XXXIV, 149.

V

VIDOR C. - XXX, 19; XXX, 29.
 VIDOR K. - XXX, 28-9; XXXIII, 102; XXXVI, 202-3; XXXIX, 298.
 VIERTTEL B. - XL, 341.
 VISCONTI L. - XXXII, 90-2; XXXVII, 235; XLI, 374.

W

WALSH R. - XXXI, 61.
 WELLMAN W. A. - XXX, 32; XXXI, 50; XXXIX, 316-7.
 WILDER B. - XXXVII, 236-7; XXXVIII, 278.
 WISE R. - XXXVIII, 271-2.
 WOLFF H. - XXXII, 80.
 WYLER W. - XXXV, 169; XXXVII, 236; XXXIX, 298-9.
 WOOD S. - XXX, 29.

Z

ZEMAN K. - XXXVII, 247.
 ZINNEMANN F. - XXXI, 60; XXXVII, 250-2; XLI, 374.



ABBONATEVI A CINEMA



1



2



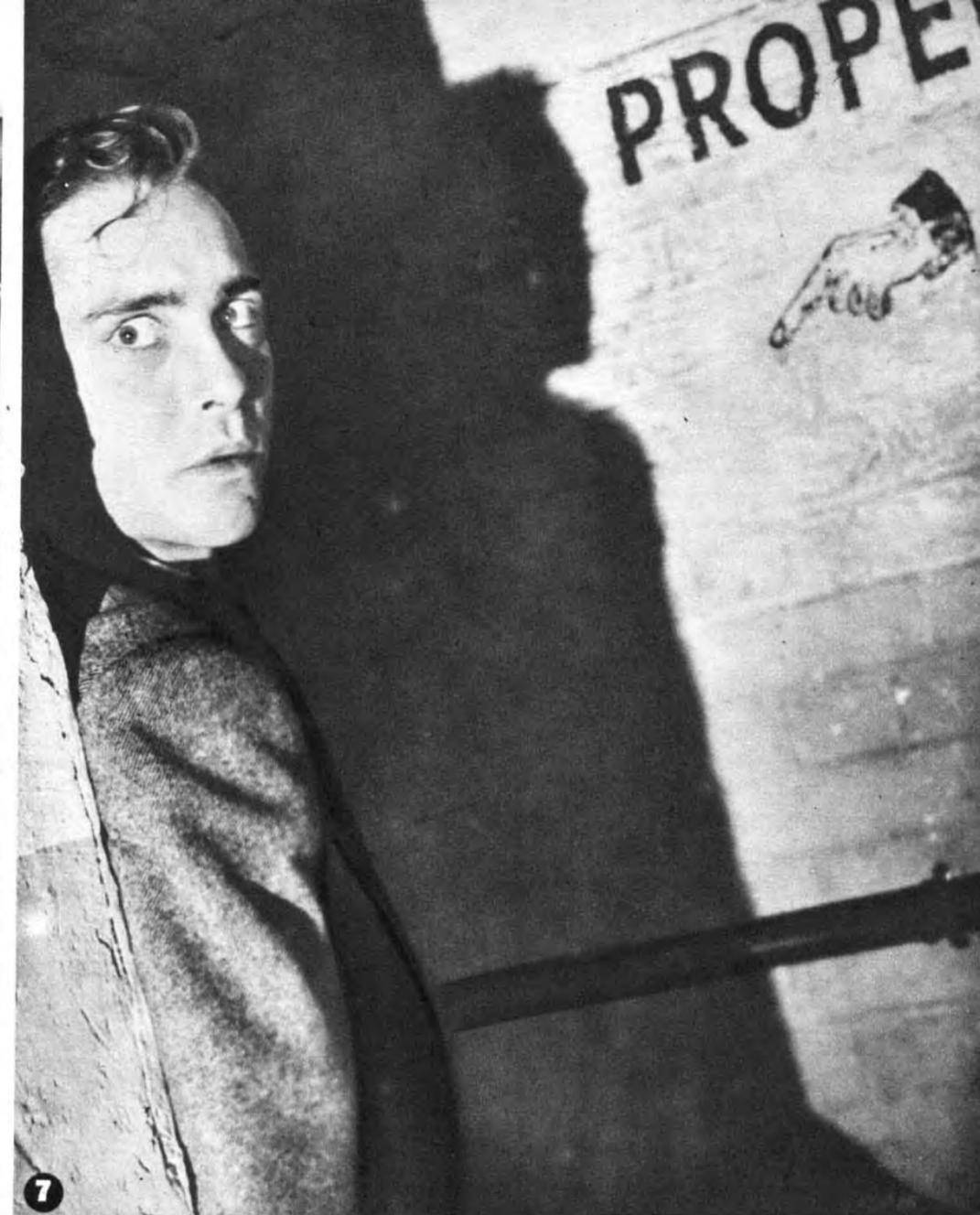
4



5



6



7



8



9

QUEST'ANNO A LOCARNO

INIZIA la stagione dei festival; dà l'avvio, quest'anno, Locarno. La rassegna svizzera si svolgerà dal 29 giugno al 9 luglio. Ad essa vi parteciperanno, con film a soggetto, cinque nazioni: Germania, Gran Bretagna, Italia, Stati Uniti d'America e Svezia. La Germania ha notificato: *Nur eine Nacht* (trad. lett.: «Solo una notte») di Fred Kirckhoff, con Marianne Hoppe; *Die Lüge* (trad. lett.: «La menzogna») di Gustav Fröhlich, con Sybille Schmitz. La Gran Bretagna presenterà: *They Were Not Divided* di Terence Young, con Edward Underdown; *Golden Salamander* di Ronald Neame, con Anouk; *The Astonished Heart* di Terence Fisher e Anthony Darnborough, con Celia Johnson. L'Italia sarà presente al Festival con *Il mulatto* di De Robertis (interpreti Umberto Spadaro e Jole Fierro); *Vent'anni* di Giorgio Bianchi (interpreti Iris, Ciro, Geppa e Nando Bruno); *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer (interpreti Anna Baldini, Vera Carmi ed Emilio Cigoli); *Benvenuto, Reverendo!* di Aldo Fabrizi (interpreti Fabrizi e Lianella Carelli); *La forza del destino* di Carmine Gallone (interpreti Nelly Corradly e Tito Gobbi). La selezione americana comprenderà: *Three Came Home* di Jean Negulesco, con Claudette Colbert; *When Willy Comes Marching Home* di John Ford, con Dan Dailey; *We Were Strangers* (« Stanotte sorgerà il sole ») di John Huston, con John Garfield; *Stage Fright* di Alfred Hitchcock, con Marlene Dietrich; *Not Wanted* di Ida Lupino, con Ida Lupino. Infine la Svezia sarà presente a Locarno con *Rötägg* (« Incorreggibile ») di Arne Mattson, con Stig Olin. Da notare le assenze dell'U.R.S.S. e della Francia, la quale l'anno scorso ottenne il massimo premio. Il programma comprende, tra l'altro, spettacoli di film retrospettivi e di film documentari.

Non verranno assegnati premi.

I FILM DEL FESTIVAL: 1) « *They Were Not Divided* » di Terence Young (Gran Bretagna). 2) « *The Astonished Heart* » di Terence Fisher e Anthony Darnborough (Gran Bretagna). 3) « *Il mulatto* » di Francesco De Robertis (Italia). 4) « *Nur eine Nacht* » (trad. lett.: « Solo una notte ») di Fred Kirckhoff (Germania). 5) « *Die Lüge* » (trad. lett.: « La menzogna ») di Gustav Fröhlich (Germania). 6) « *Rötägg* » (trad. lett.: « Incorreggibile ») di Arne Mattson (Svezia). 7) « *Stage Fright* » di Alfred Hitchcock (U.S.A.). 8) « *Not Wanted* » di Ida Lupino (U.S.A.). 9) « *When Willie Comes Marching Home* » di John Ford.



3



Katharine Hepburn in « A Woman Rebels » (« Una donna si ribella », 1936) di M. Sandrich.

DONNA PIONIERA E DONNA "PARTNER"

LE TENDENZE femminili e matriarcali della società americana, sono un luogo comune ormai, né debbono essere accettate senza critica; ma l'enunciazione di esse ha un elemento di realtà. L'esame di alcuni recenti film americani, considerati come storia del costume, può valere non solo a illuminare alcuni aspetti e alcuni modi di queste tendenze, ma a osservare anche quale posto occupa l'elemento femminile nella sceneggiatura di molti film, e quindi anche a delineare il particolare atteggiamento e la personalità di alcune attrici. E' stato facile ricordare la donna pioniera, la donna che cavalcava accanto al fratello, al padre o al marito, caricava il fucile, e magari sparava distesa sul carro accanto all'uomo, durante le incursioni degli indiani; conquistava con l'uomo la terra, e lottava da pari a pari al suo fianco, con le braccia e col cuore. L'atteggiamento, la maschera, di alcune attrici, si ricollega a questa situazione psicologica, a un tipo di donna energica, attiva, che o sa lottare da sola, o sa sorreggere, confortare, ritemperare con la sua mano e con la sua parola l'uomo esitante. Katharine Hepburn, per esempio, non solo in *A Woman Rebels* (« Una donna si ribella », 1936), film tipo in questo senso, ma anche in altri film, anche recenti, come per esempio in

State of the Union (« Lo stato dell'Unione », 1947). Anche nei film più amari e disperati, come per esempio in *The Lost Weekend* (« Giorni perduti », 1947), è affidata alla donna, in questo caso alla fidanzata, il compito di lottare contro il male e contro la disperazione con infinita pazienza. Talvolta la commedia stessa rispecchia questa situazione: l'attrice Joan Blon-

dell'è anch'essa la geniale ed affettuosa comprensione, che ricrea una persona, che toglie all'uomo qualsiasi complesso di inferiorità, come quando insegna a ballare a Leslie Howard, in *Stand In* (« Ed ora... sposiamoci », 1937).

Le commedie di quest'ultima guerra hanno insistito su questo tipo di donna: ultima forma paradossale di questo aspetto della femminilità *I Was a Male War Bride* (« Io ero uno sposo di guerra », 1949) di Hawks, dove un ufficiale francese diventa il coniuge, quasi una sposa di guerra, di una ragazza americana tenente dei reparti femminili. In *Over 21* (« Addio vent'anni! », 1945) di Charles Vidor, la protagonista del film è una donna. Mentre il marito, per zelo patriottico, frequenta il corso allievi ufficiali, la moglie scrive in suo nome e con la sua firma, dei magnifici articoli di fondo; disinvolta e insieme timida, pronta a lavorare per il marito e a sparire dinnanzi a lui, rappresenta l'ideale della femminilità partecipante della vita maschile e collaboratrice. Talvolta può essere anche una straniera, ma una straniera che assomigli molto a un'americana, come Gene Tierney in *China Girl* (« La ragazza cinese », 1942). Un americano si innamora di una ragazza cinese, e per merito dei suoi begli occhi, capisce il significato della lotta cinese contro i giapponesi. In uno dei tanti film dedicati alla storia del controspionaggio antinazista, la moglie posticcia, che l'ufficio politico aveva assegnato al protagonista per aiutarlo nella sua opera e per

mascherare la sua identità, diventerà la sua vera moglie, pronta, coraggiosa, attiva collaboratrice. Anche Greer Garson, la "fidanzata d'America", attua spesso una sfumatura di questo tipo: così *The Valley of Decision* (« La valle del destino », 1945) di Garnett, l'eroina, orfana di un operaio "cattivo", potrà con opportuno divorzio, unirsi al padrone della fonderia ed essere



Da « I Was a Male War Bride » (« Io ero uno sposo di guerra », 1949), film di Howard Hawks.

in tutto il film tenera e saggia, sentimentale ed energica. Energica e saggia sarà Greer Garson anche in *Mrs. Miniver* (« La signora Miniver », 1941) di William Wyler: e in *The Fountainhead* (« La fonte meravigliosa », 1949) di King Vidor, Patricia Neal, dopo il contrasto, ritorna all'uomo che ha amato, con una svolta ibseniana. In *Any Number Can Play* (« Fate il vostro gioco », 1945) di LeRoy, la moglie del padrone della bisca lo sostiene con l'affetto, gli ridà la stima e lo slancio del figlio, riesce a ricreare un amore e una gioia che si erano perduti. Dinnanzi ai mariti indaffarati, le mogli sanno accompagnarli nel lavoro, se non altro con la comprensione, e difendere la loro personalità contro la critica dei figli. Anche nei racconti ambientati in un clima straniero, come *Sword in the Desert* (« Spada nel deserto », 1949) di Sherman, che esalta la lotta ebraica contro gli inglesi in Palestina, la protagonista rappresenta la donna audace e consapevole, che combatte vicino agli uomini e li rianima e li rasserena senza turbarli. La sicurezza e insieme la gentilezza di questa parte femminile in un film notevole per molti aspetti, è legata a questa esperienza molto americana. L'uomo ha bisogno dell'attiva fiducia della donna; così *Key Largo* (« L'isola di corallo », 1948) di Bogart non potrebbe lottare contro il gangster Robinson, se non lo aiutasse, in mezzo ai rischi più amari, la fiducia della Bacall, con un atteggiamento giovane e ardito, con una frenata civetteria.

Si può dire che non esiste periodo del film americano in cui non appaia questa situazione e questo atteggiamento: la donna è molto spesso, più che una compagna e un'amica, una "partner", come era Myrna Loy per William Powell. Anche le donne malvage e inquietanti, come Bette Davis, trovano spesso il loro riscatto in un lavoro o in un rischio che affrontano con energia, come per esempio Bette Davis in *Jezebel* (« Figlia del vento », 1938) di Wyler.

CLAUDIO VARESE



Bette Davis in « Jezebel » (« Figlia del vento », 1938) di William Wyler. La Davis rappresenta, in questo film, la tipica figura di donna egocentrica ma pronta, alla fine, al pentimento.



A sinistra: Gene Tierney in « China Girl » (« La ragazza cinese », 1942).
Sopra: Marta Toren in « Sword in the Desert » (« Spada nel deserto »).



Da « *The Fountainhead* » (« *La fonte meravigliosa* », 1949); l'opinione pubblica americana si è dimostrata contraria a questo film di King Vidor.

MORALE DEI PRODUTTORI AMERICANI

INCHIESTA DI NADIR GIANNITRAPANI

New York, giugno.

FONDAMENTALMENTE sani nelle semplicità di vita e dei suoi costumi, gli Stati Uniti rappresentano oggi una comunità così semplice e spontanea, da potersi considerare primitiva. Non bisogna infatti dimenticare che questo paese ha una sua storia post-medievale, corrispondente cioè al periodo feudale della prima Europa. In così breve tempo di vita, un gruppo non etnico come l'americano, non può non sviluppare, dati i continui contatti con il vecchio mondo, una forma esteriore acquisita o meglio racimolata che si risolve, poi, in una imitazione e in una goffa caricatura di costumi e d'abitudini altrui. La facilità di guadagno, d'altra parte, che ha caratterizzato in un secondo tempo la vita nel nuovo mondo, non ha acuito, in certi capi o capitani d'industria, l'ingegno: i grandi industriali, i grandissimi produttori sono altrettanti poveri malati di mente, che scontano con la loro infelicità il disordine arrecato alla comunità. Ma per fortuna la massa è rimasta estranea a questi rivolgimenti economici. La massa è sana, è restata semplice, e in tale estrema semplicità sente il bisogno di entusiasmarci (di eccitarsi) con ogni mezzo possibile. Naturale quindi che — ad evitare il trionfo di tanta primitività di semplici — inter-

Sono le case che si adeguano al pubblico o viceversa? Vi può essere comunque una via d'uscita?

venissero le squadre del buon costume per regolare, a loro uso, i poveri di spirito, i puri di cuore. Di questo intervento, che tutela gli interessi di Hollywood, sotto la specie di una provvida moralità quanto più essa è ipocrita, si è avuto un chiaro esempio dopo la proiezione a Broadway di *Ladri di biciclette*, che dal dicembre scorso sta ottenendo un ottimo successo. Ma proprio perché questo successo non facesse presa sullo spettatore medio, non influisse sulla sua monotona mentalità, si è scatenata contro il film di De Sica tutta l'offensiva implacabile della stampa americana legata all'industria. Mentre infatti il *New Yorker*, di preteso stile inglese e snobistico, e anche l'autorevole *New York Times* hanno lodato il film, senza tuttavia tentare un giudizio estetico — che d'altra parte, al pubblico non interessava — invece la rivista settimanale che rappresenta l'industria cinematografica, dovendo esprimere un giudizio, ha stroncato senza misericordia il contenuto di *Ladri di biciclette*, definendolo pessimista, tacciandolo di propaganda comunista, e gridando allo scandalo per il "brothel" o bordello che

dir si voglia e per il goccio d'acqua di Bruno. Conclusione: per la prima volta, dal 1931, la rivista ha ommesso una classificazione del film di De Sica, mentre per *In nome della legge* si era espressa con un "molto buono". La diversità di trattamento sta nel fatto che *In nome della legge* non dava noia, non costituiva un pericolo per l'innocenza del buon pubblico americano. In fondo tutta l'ostilità verso *Ladri di biciclette* si riassume in una specie d'apprensione per l'opinione pubblica, riassunta in questi termini che, dovunque, fuori degli Stati Uniti d'America, sembreranno assurdi, ma per gli Stati Uniti non lo sono: «Se questo popolo venisse sottoposto a una visione quotidiana di pellicole come questa, ne riporterebbe un tale squilibrio da non poter riprendere con la consueta diligenza il lavoro e la vita d'ogni giorno». Tra i sentimenti di *Life Magazine* e il film di De Sica c'è troppa differenza; tra le novelle del *Saturday Evening Post* e il piano di Bruno c'è un distacco di due mondi. Certe cose, questo semplice pubblico americano non deve capirle. Senza contare poi che tutto il rancore contro *Ladri di biciclette*, a voler levare il velo dell'ipocrisia, in fondo è una ritorsione meschina, e indiretta, che risale allo "scandalo" di Paisà, al fatto cioè per cui una delle più grandi attrici ha preferito ad Hollywood, l'Italia, un italiano e il cinema italiano.

Ci si domanda: se, per il candore inge-

nuo nel quale si vuole conservare il pubblico americano, sono pericolosi i film come *Ladri di biciclette*, quali altri film bisogna portare alla sua conoscenza? Di qui l'altra domanda, che preoccupa, sempre da un punto di vista finanziario, i produttori americani: il pubblico ha tutto quello che vuole? La domanda ha fornito lo spunto a una conferenza che, per iniziativa del Museo d'arte moderna, si è tenuta di recente a New York. L'importanza dell'argomento era tale, che sono intervenuti al dibattito Mary Pickford, Robert Montgomery, Arthur Mayer e moltissimi altri che avrebbero pagato anche il doppio o il triplo del costo del biglietto (circa 1500 lire) per apprendere qualcosa di certo su un problema così scottante. A parte le constatazioni di fatto emerse nel corso del dibattito, a noi interessano in special modo alcuni particolari che verremo esponendo. Innanzi tutto, anche quelle organizzazioni che, pur non rivelando una cultura cinematografica nelle loro frequenti manifestazioni, avevano dato prova di un criterio abbastanza intelligente, si sono chieste se il pubblico riceve quello che vuole. Un film, dunque, non è più, e neanche per i centri di cultura, un fatto educativo o artistico, ma solamente un fatto industriale; e come per ogni altro prodotto industriale, si analizzano i gusti del pubblico per poter poi ad essi adeguare la produzione e quindi favorire la vendita. Ma, analizzare i gusti del pubblico non significa altro, in fondo, che controllare i risultati della precedente influenza operata su di esso, con i vari mezzi di propaganda e di pubblicità. Se i produttori non fossero soltanto affaristi di prim'ordine, ma anche persone intelligenti, conoscerebbero certo da molto tempo questi risultati e senza bisogno di sondaggi diretti o indiretti. Saprebbero che un pubblico non potrà mai avere quello che vuole e che prende ciò che gli danno. Il suo gusto è stato determinato da un indirizzo ben preciso assunto molti anni or sono dalla stampa, dalla radio, dalle riviste, dal cinema. Il pubblico, dovendo scegliere il suo divertimento, ha scelto quello meno costoso, rappresentato dal cinema, e, preferibilmente, dal cinema rionale. Il pubblico non chiede più uno spettacolo, lo accetta e lo subisce. Per il produttore, tuttavia, questo termine — accettazione — non è mai un termine sicuro. Egli può investire dai duecentomila ai cinque milioni di dollari in un film; ma se l'opinione pubblica si dimostra contraria (come si è dimostrata contraria in *The Fountainhead* («La fonte meravigliosa», 1949), il produttore non riprenderà mai più i suoi soldi. Perciò il produttore deve capire il suo pubblico, per poi saperlo attirare, con le vicende dei suoi stessi desideri, delle sue stesse passioni. Deve perciò sapersi destreggiare entro i limiti del codice di produzione: limiti che, per quanto strani e elastici, pure esistono: e deve, di conseguenza, accrescere la pubblicità quanto più il prodotto è scadente. Una volta ottenuto un successo, non si distaccherà più da quella vena d'oro, e il pubblico avrà quel che si merita: ossia i film in serie.

In serie, naturalmente, d'argomenti. Era appena uscito *Home of the Brave* («Odio») opera intelligente di un produttore intelligente, Kramer, e subito le principali case di produzione si sono gettate sul problema



I film americani tendono quasi sempre a contenere entro rosee prospettive l'angoscioso problema del reduce: si veda ad esempio «The Long Night» («La disperata notte», 1947) di A. Litvak.



La Pickford (a sinistra) e Robert Montgomery (foto a destra), che sono intervenuti alla conferenza indetta a New York dal Museo d'arte moderna sull'argomento: «Il pubblico ha quello che vuole?».

dei negri. Denunciato il fatto, non si vuole negare "a priori" la validità artistica a un'azione che si svolga in un ambiente di attualità, ma è la successione monotona di queste opere e la loro insincerità, che non convincono e infine deludono. *Home of the Brave* resta ancora il migliore film della serie, se si eccettua forse *Intruder in the Dust*; tutti gli altri si sono limitati a sfruttare, con pessimo svolgimento e una incredibile banalità, il successo dell'argomento. Finita la serie di pellicole sulla "gente di colore", il problema è rimasto allo stesso punto in cui si trovava prima che Mark Robson lo portasse sullo schermo; e intanto i negri vengono ancora cacciati dai pubblici locali di Washington; essi non interessano più i produttori e il pubblico, che si sono rivolti ad altri generi, a quello psicanalitico, ad esempio, noto soprattutto per lo scarso impegno scientifico, oppure a quello sui reduci. I film sui reduci, sembravano avere un maggior tono di serietà, ben presto si è visto però che tendevano soltanto a limitare entro rosee prospettive un angoscioso problema ereditato dalla guerra. In *The Best Years of Our Lives* (« I migliori anni della nostra vita », 1946), tutto si risolveva con estrema facilità, e lo stesso dicasi per *The Long Night* (« La disperata notte ») di Litvak, che

vorrebbe ripetere *Le jour se lève* (1939) di Carné. Nessuno saprà mai quanti minorati mentali la guerra ha reso agli Stati Uniti, e quanti delitti siano stati compiuti da questi infelici. Il cinema li ignora, il pubblico ha fretta di dimenticare la guerra. Nell'ultima opera di Ford, l'esercito americano vien talmente deriso, in quello che nei film precedenti costituiva il suo patriottismo, che proprio in virtù di questo legittimo disfattismo il film ha ottenuto un "regolare", logico successo.

La serie dei film epici, del tutto o solo in parte militari, è ormai giunta alla fine, essendo già sorpassata anche quella crisi per la quale era stata progettata. Deve ancora essere proiettato un film che presenti una crisi nel suo pieno sviluppo, e prima ancora della sua risoluzione. Ma un film così non sarà mai proiettato, perché il pubblico americano non si chiede mai se in questo momento stia attraversando una crisi, e dal cinema in ogni modo non vorrebbe saperlo. Non ostante gli sproloqui governativi sulla validità d'un cinema intelligente e attuale, interessato cioè ai problemi del momento, i film non devono essere un campanello d'allarme, ma un semplice sedativo di quelle coscienze che fossero, per avventura, inquiete. A giu-

dicare infatti dai film che stanno per essere proiettati, si direbbe che gli unici argomenti adatti in questo momento al pubblico americano siano, dopo lo strepitoso successo di *No Sad Songs For Me*, la lebbra, la peste bubbonica, il cancro, il vaiolo, la paralisi infantile e le epidemie polmonari. E, senza dubbio, le armi da fuoco. (*Colt 45, Winchester 73, Gun Crazy*). Anche in questi casi il primo della serie potrebbe degnamente figurare in ogni paese civile, ma tutti gli altri che si susseguono ad ondate, sono i parassiti del primo successo. Chi ci guadagna, sono i produttori. E i guadagni sono tanto più facili, quanto meno il pubblico è esigente. In fin dei conti, questi nuovi film sono nuovi e « rivoluzionari » solo in apparenza, sono piuttosto falsi e convenzionali. E almeno in questo, come sempre, il pubblico e i produttori vanno d'accordo: nel volere cioè ignorare, ad ogni costo, la tragica verità delle cose.

NADIR GIANNITRAPANI



IL CINEMA è, per sua natura, la forma d'arte più documentaria di un periodo storico.

Raffaele Mastrostefano

...il cinema, insieme alla stampa e alla radio, viene utilizzato sempre più da quelle forze che governano e dominano il nostro mondo; e dalle sfere dell'arte e del commercio viene portato e trasformato in quelle dell'espansione politica, delle armi per la lotta, delle "weltanschauungen".

K. H. Bergmann

... il sonoro non ha rovinato l'arte figurativa, ma l'ha resa più ricca, più completa, ed il film a colori la perfezionerà.

Günther Groll

SULLO schermo, la poesia autentica non può essere che emanazione naturale dell'immagine, dell'immagine più determinata e più cruda... Poesia di narratore più che di poeta...

Roger Leenhardt

I VECCHI film spesso ci fanno l'effetto di vecchie giacchette. Gualcite, polverose, immiserite per il troppo tempo che è passato su di loro.

Gino Visentini

IL CINEMA è un'arte d'espressione assai più settentrionale che meridionale.

René Jeanne

SIAMO a una svolta decisiva nella storia del cinema: gli uomini ormai debbono sapere che chi usa del cinema ha le stesse responsabilità di chi manovra polizie, eserciti e cannoni; gli uomini debbono sapere che ad ogni ora del giorno, in ogni angolo di strada, c'è veleno o consolazione, oppio o incitamento, suicidio o resurrezione, corruzione o lecito svago, e tutto per poche lire e per tutti, adolescenti e vecchi, bambini e donne, ragazzi e uomini maturi.

Carlo Lizzani

DA UN MONDO che non desidera ricercare la pace con serietà, che non è in grado di nutrirsi, che vive nella paura giorno per giorno, non ci si può attendere uno sfruttamento valido dell'arte dello schermo.

Richard Winnington

IL CINEMA resterà il segno visibile della civiltà del nostro secolo. Fortunata le generazioni future che studieranno il nostro tempo attraverso i monumenti di questo miracoloso conservatore delle pulsazioni della nostra anima collettiva.

Charles Ford

...molti pensano erroneamente che il cinema abbia dato tutto quanto era possibile chiedergli...

Guido Guerrasio

IL CULTO dei festival è sintomatico del terzo periodo del cinema, quello in cui cessa di essere un'espressione popolare ma non può essere un'arte.

Henri Langlois

...il cinematografo non abbandona mai le sue prede...

Domenico Meccoli

LA SEQUENZA cinematografica non ha niente a che vedere con la frase parlata o scritta. Essa non analizza, non spiega, non dimostra. Essa mostra. Suggestisce. Ispira. Non fa pensare, ma sognare. Non genera un'idea, ma un'emozione.

Jean R. Debrix

...ci sembra del tutto assurdo il criterio di stabilire l'artisticità di una pellicola in proporzione diretta al suo valore cinematografico; porre, in altre parole, questo valore come condizione non soltanto necessaria ma addirittura sufficiente per giudicare buono un film.

Guido Aristarco

IL BELLO cinematografico è una fusione di immagini e di suoni liberamente scelti nella natura e nelle arti, la cui caratteristica è un movimento esteriore che esprime

BREVIARIO del cinema

(A CURA DI MICHELANGELO ANTONIONI)

me necessariamente un movimento interiore di anime.

Felix A. Morlion

IL CINEMA e il teatro costituiscono due forme assai diverse, se non opposte, dell'arte drammatica.

Jacques Bourgeois

IN CINQUANT'ANNI il cinema ha fatto molto, è stato il rappresentante di svariatissime tendenze, si è adeguato a molti concetti correnti, si è fatto voce di infiniti impulsi, dei moltissimi impulsi dei quali è tessuta la storia del nostro secolo.

Ugo Casiraghi

TUTTO ciò che il teatro — almeno un teatro autentico, — tutto ciò che il romanzo

e persino la pittura gli rifiutavano, il pubblico venne a chiederlo al cinema.

Nicole Védres

...se si tratta di un'industria (il cinema), sia almeno un'industria seria.

Adriano Baracco

SI TRATTA, per il cinema, di adempiere una missione splendida: quella di sviluppare nella massa l'anelito verso il bello, e di affinare la sua sensibilità artistica potenziale.

Raymond Barkan

...ci accade oggi di leggere dei romanzi pensando al film che se ne potrebbe tirar fuori.

Arnaldo Frateili

...parlare soltanto quando si ha qualche cosa da dire. Nel mondo del cinema, questa è la più rara e preziosa delle virtù.

C. Cesare Castello

E' PIACEVOLE vedere il sabato sera, al cinema, scampagnate, «bellezze al bagno», ammazzi che vanno bene e grandi amori che vanno meravigliosamente male.

J. Doniol-Valcroze

IL CINEMATOGRAFO è una cosa seria come la letteratura, la pittura e l'architettura; anzi riunisce in sé tutte le arti e presuppone nell'uomo che vi si dedica cultura sensibilità intuito quali si presuppongono in ogni serio artista.

Alberto Mondadori

NON SI domanda, in fondo, a un regista di credere al suo soggetto, ma di far sì che noi altri ci crediamo.

Jean Desternes

...se pochi, anche oggi, si intendono di pittura, il cinema viceversa sembra intelligibile da chiunque e chi se ne occupa su un giornale è quindi sottoposto a sua volta alla censura di migliaia di lettrici e lettori, i quali, nella legittima persuasione di saperla assai più lunga di lui, in ogni film trovano un pretesto per esercitare le proprie facoltà di giudizio come che siano e riversarle, poi, non senza foga polemica, sulle esauste spalle di chi vede in media quattrocento pellicole l'anno ed è tenuto a scriverne altrettante volte.

Alfredo Orecchio

L'IRRAGGIUNGIBILE



CINEMA E GIOVENTU

al Congresso del "Cidalc"

DAL 6 all'11 giugno si è tenuto a Firenze il congresso del Cidalc (Comité international du cinéma d'enseignement et de la culture) organizzato dal comitato italiano sotto gli auspici della Direzione generale per lo spettacolo. A parte la vasta rappresentanza straniera, che ne ha fatto il luogo d'incontro di quanti si occupano nel mondo dei più grossi problemi educativi e culturali del cinema, la qualità delle relazioni e delle discussioni, l'aderenza delle comunicazioni, l'impegno e il tono di ciascuno dei congressisti, hanno mantenuto il congresso sopra un piano di alto interesse e di appassionata ricerca. Cinque minuti prima che si chiudessero i lavori, che in tal modo si chiusero due ore dopo, sabato 10 giugno, Padre Morlion s'è precipitato da Roma, con la valigia in mano, come era sceso dal treno, reduce dal congresso della cinematografia cattolica tenutosi in Campidoglio, per portare alle tesi difese dai suoi amici e assistenti, il sostegno della sua svolazzante eloquenza. Perché se è vero che i temi delle discussioni erano tre (cinema e morale, cinema e suo ruolo sociale, cinema come linguaggio e mezzo di comunicazione internazionale: svolti rispettivamente nelle relazioni di Luigi Volpicelli e Alessandro Bonsanti, il primo; Camillo Pellizzi e Valerio Mariani, il secondo; Carlo Ludovico Ragghianti e Claudio Varese il terzo), è anche vero che le discussioni, secondo quanto raccomandava il programma, si sono limitate quasi interamente ai rapporti fra cinema e gioventù: problema di estrema gravità per tutti, ma fondamentalmente, è noto, per i cattolici di tutto il mondo, i quali da alcuni anni a questa parte hanno posto il cinema al centro della loro azione educativa e assistenziale della giovinezza.

Associandosi alla relazione del Volpicelli il Padre L. Lunders, del "Centre catholique d'action cinématographique" di Bruxelles, accennò alle « mesures répressives » ma soggiunse anche che « tutte le misure di questo genere non sono efficaci che in parte », e che, pertanto, il problema sta nell'« immunizzare » la gioventù « mediante una iniziazione graduale allo spettacolo cinematografico ». Padre Lunders è belga, di un paese, cioè, di lunga e profonda tradizione educativa e di vivo interesse pedagogico. Il problema del cinema nell'insegnamento fu studiato dai cattolici belgi durante una settimana pedagogica tenutasi a Bruxelles nel 1947. Da quella settimana nacque il "Servizio Cedoc" col duplice obiettivo di sviluppare l'impiego del cinema come mezzo didattico e pedagogico, e « di promuovere l'educazione del senso critico negli alunni e di insegnare loro a reagire con intelligenza e da cristiani durante e dopo la proiezione dei film che faranno parte della loro vita di uomini adulti ». Dal 1947 il "Servizio Cedoc" ha fatto passi enormi. Esso porta nelle scuole e nei collegi i film spettacolari che noleg-

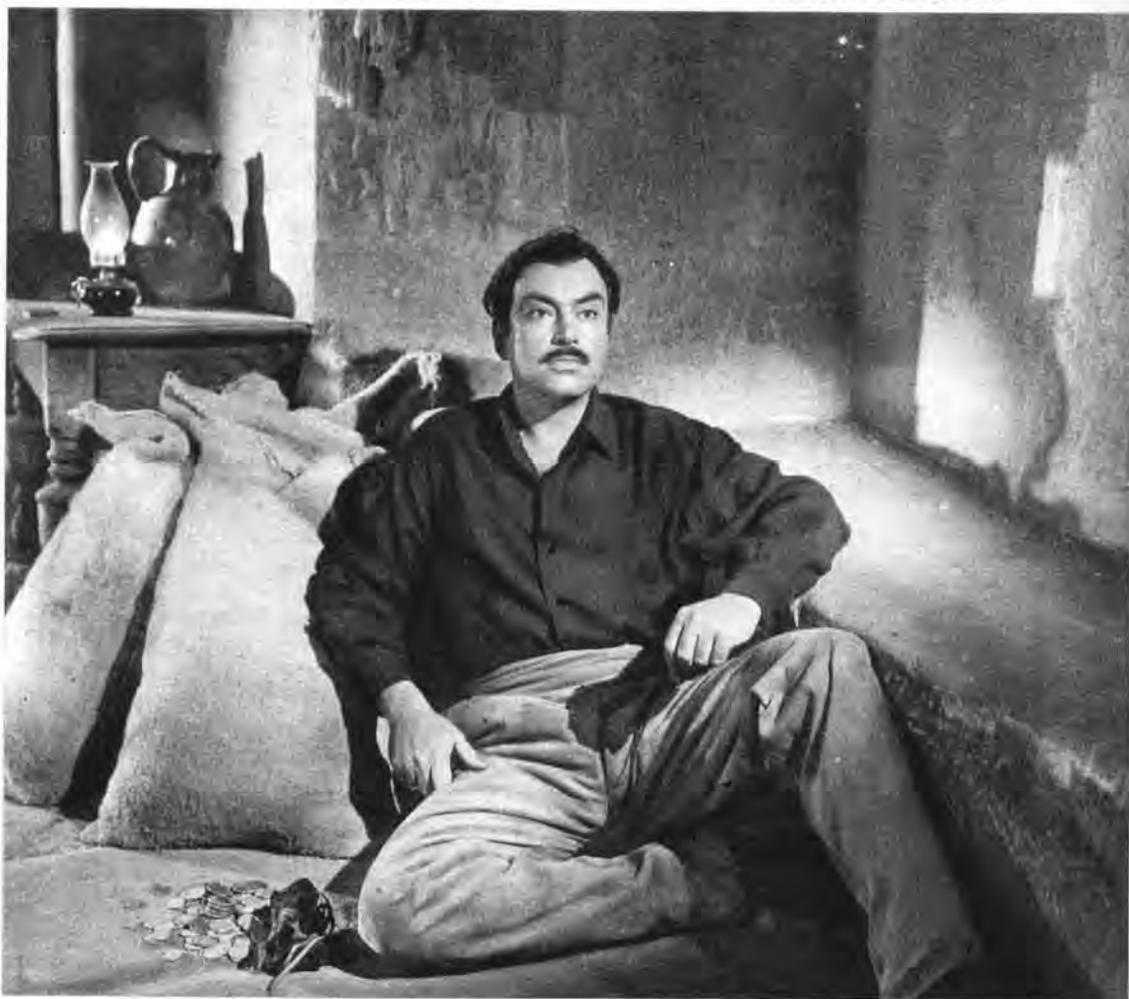
gia. Dopo la proiezione, un conferenziere ne desume il valore morale, attira l'attenzione degli alunni sui mezzi tecnici impiegati per realizzare il film, ne mette in rilievo il valore artistico, la regia, la recitazione e via via, in modo da provocare quanto più è possibile le reazioni dell'uditorio, e di spingerlo alla discussione. I particolari che più hanno suscitato attenzione sono esaminati con maggior cura e minutamente analizzati, e molte volte vengono riproiettati. Cessa in tal modo quell'atteggiamento passivo, quello stato "ipnoide" della proiezione cinematografica, di cui ha parlato Camillo Pellizzi nella sua acuta relazione; i giovani imparano a dominare la loro emozione, e lo spettacolo filmico da "oppio dei popoli", per citare ancora il Pellizzi, che contribuisce al condizionamento dell'"uomo macchina", rifluisce al condizionamento dell'"uomo-uomo".

Mi sono fermato con particolare compiacimento sull'opera del "Cedoc" belga perché da alcuni anni io vado sostenendo che l'unico modo di vincere gli effetti nefasti, normalmente parlando, del cinematografo e per contribuire ad una reale diffusione del cinema d'arte, occorre affrontare e risolvere con chiara consapevolezza pedagogica il

problema dell'educazione al cinematografo. Ed ecco il Belgio, dicevo, paese di diffusa cultura pedagogica che da più di tre anni s'è messo su questa strada, eccolo a documentarci come essa sia la strada buona e veramente efficace. Censura "estrinseca", dunque, secondo l'efficace distinzione del Pellizzi o censura "intrinseca", esercitata per via indiretta dalla massa degli spettatori medesimi, e perciò vasta, minuta, tenace azione educativa per condurre gli spettatori ad un grado di gusto artistico e di finezza morale tali da rendere efficace codesta censura intrinseca? In sostanza è prevalsa questa seconda tesi, per la quale, tra l'altro, sono intervenuti con due discorsi il Ragghianti (la cui relazione sul cinema come linguaggio universale, costituito, tra l'altro, una suggestiva messa di contatto del pubblico straniero con i motivi più tipici e profondi della cultura italiana), e il Chiarini, che è stato l'impeccabile presidente del congresso. Ma non s'è avuta senza rammarico, durante la discussione, la conferma della scarsa vocazione educativa nostra, della nostra scarsa fiducia nell'azione lunga, continua, volta ad andare in profondità, nei confronti dell'immediato e caloroso credito che diamo alla censura estrinseca. Si tratta, in effetti, all'azione di forza, al divieto di polizia, di avere o di non avere senso dell'uomo, della sua dignità, del valore che esso costituisce nell'intimità della sua coscienza; e per acquistare tutto ciò pare che noi si debba percorrere un lungo cammino.

Possa essere merito del cinema aiutarci a percorrerlo, codesto cammino.

LUIGI VOLPICELLI



Cinema messicano: Pedro Armendariz in «Tierra baja» di Miguel Zacarias; operatore N. Torres.

CONVEGNO IN TOSCANA

L'ESEMPIO dei Circoli del cinema dell'Italia meridionale e la risonanza ottenuta dalla manifestazione di Reggio Calabria, hanno avuto come effetto immediato la convocazione del Convegno dei circoli del cinema della Toscana che, per amore della precisione, avrebbe dovuto essere il primo in Italia, se non ne fosse stato rinviato lo svolgimento, per un incidente organizzativo, a convocazione già effettuata. La manifestazione ha avuto luogo a Livorno, nei giorni 17 e 18 giugno, e il merito dell'ottima riuscita organizzativa spetta al locale Circolo del Cinema. I partecipanti rappresentavano la quasi totalità (tre soli assenti) dei Circoli toscani, più quello di La Spezia assimilato eccezionalmente alla Toscana perché come zona cinematografica gravita su Firenze. Erano presenti con delegati (due o più per ogni circolo) i seguenti circoli federati: Cortona, Firenze (Cine Club « Primi Piani »), Grosseto, La Spezia, Livorno, Lucca, Massa Marittima, Piombino, Pisa, Viareggio; e, per delega, Prato, Pistoia. Pure presenti, il vecchio Circolo Fiorentino di Cultura Cinematografica che ha ripreso quest'anno l'attività in forma nuova, dopo una parentesi lunga di letargo, e il neo-Circolo di Massa-Apuania. Le relazioni dei vari circoli sono state argomento di tutta la prima seduta e di parte della seconda. Il Cine Club « Primi Piani » si è particolarmente affermato nel riferire i recenti incidenti con le autorità di P.S. e per i quali il Convegno dei circoli dell'Italia Meridionale aveva già espresso la sua solidarietà con i circoli fiorentini « diffidati » nelle loro attività. I circoli di Grosseto e Livorno hanno illustrato la loro attività mettendo in rilievo come buoni risultati sia culturali che organizzativi sono stati ottenuti tenendo basse le quote sociali, cercando di avere tra i soci operai e studenti, impiegati, e tutte le categorie sociali, evitando sia nei programmi che nell'impostazione e nel tono dell'attività del circolo di mettersi sul terreno della sterile e intellettualistica erudizione o della contemplazione estatica dei vecchi film « classici ». A Livorno, la com-

CIRCOLI DEL CINEMA

missione interna di una grande azienda ha messo gratuitamente a disposizione del circolo del cinema la sala cinematografica del circolo ricreativo. Lucca e Viareggio, annunciando invece di aver avuto quest'anno ancor meno soci dello scorso anno, avendone ora rispettivamente una quarantina e una novantina, hanno lamentato la scarsità dei programmi di film « classici » forniti dalla Cineteca Italiana alla F.I.C.C. e hanno imputato alla Federazione di non aver sufficientemente esercitato pressioni per ottenere questi film, rilevando con rammarico che la Cineteca stessa organizza poi, mentre alla F.I.C.C. afferma di non avere film, festival retrospettivi a Roma e a Bologna insieme ai locali Circoli del Cinema che, pur essendo federati, non hanno informato né hanno preventivamente concordato con la Federazione l'opportunità o meno di tali manifestazioni. Lucca e Viareggio hanno chiesto al Consiglio direttivo della F.I.C.C. di prendere in esame queste situazioni ritenute gravi ai fini dell'azione federale. Massa Marittima e La Spezia hanno particolarmente sottolineato l'attività che i loro Circoli svolgono nelle scuole e presso gli studenti. Dei loro consigli direttivi fanno parte numerosi professori, insegnanti, presidi. Il prof. Gianni di Massa Mar. ha invitato tutti i circoli a prendere iniziative nel campo scolastico e tra gli studenti, perché i giovani sono i futuri spettatori e bisogna dar loro una « educazione cinematografica ». Cortona ha fatto presente, nella sua relazione, un fatto di una certa gravità verificatosi all'inizio del suo anno sociale: i carabinieri locali convocarono i dirigenti del circolo (professori e studenti) per chiedere informazioni... politiche. Pisa e Piombino (quest'ultimo ricordando di essere stato il primo Circolo, « vittima » sin dal '48 di misure poliziesche) hanno richiesto alla F.I.C.C. e ai circoli di realizzare dei circuiti regionali di conferenze, dato che non basta proiettare un film

per fare opera di divulgazione culturale. Il neo-circolo di Apuania-Massa, ha dato un resoconto dei suoi due mesi di attività, mentre il Circolo di Cultura Cinematografica di Firenze, richiamandosi alla relazione dei « Primi Piani » per quel che riguarda le « diffide » della P.S., ha parlato del nuovo tipo di attività che esso svolge cercando di diffondere la cultura cinematografica in provincia, con varie sezioni del Circolo a Empoli, e anche in centri relativamente piccoli.

Con la sua relazione, il Segretario generale della F.I.C.C. si è diffuso nel resoconto dell'attività federale in merito ai rapporti con la Cineteca Italiana e all'azione svolta presso le autorità centrali per arrivare a un definitivo chiarimento sull'attività dei Circoli e per superare le attuali interferenze della P.S. che continua a basarsi su disposizioni del Testo Unico e della Legge di P.S. fascisti, chiaramente superati dalla Costituzione democratica. Documentando abbondantemente le fasi delle relazioni intercorse con la Cineteca, ha messo in rilievo come il fatto stesso di dimostrare un chiaro disinteresse per la distribuzione di film retrospettivi ai circoli e di organizzare invece un paio di manifestazioni di carattere mondano e di « pot-pourri », significhi non assolvere a quegli scopi culturali che dovrebbero essere di una Cineteca così come sono della Federazione dei Circoli del cinema. Queste tendenze si giustificano soltanto con un principio chiaramente reazionario che vorrebbe ri chiudere e limitare la cultura cinematografica e la sua diffusione a un fatto di « élites » riducendo il movimento dei circoli del cinema a due o tre associazioni in qualche grande città di pochi « amici dei vecchi film ». Il Segretario generale della F.I.C.C. ha invece messo in rilievo come l'attività di quest'anno sociale abbia segnato un evidente progresso culturale su larga scala, con l'aumentato numero dei circoli e di associati, con un'azione culturale che comincia a farsi sentire nel mondo cinematografico. Se quest'anno, nei programmi dei cineclub, non sono abbondati i « classici », non per ciò sono diminuiti il valore e l'importanza dell'attività dei circoli. E chi ha visto diminuire i soci per la mancanza del *Vampyr* deve rendersi conto che quei soci non avevano ben capito o i dirigenti non l'avevano spiegato che non si tratta di far del feticismo per un titolo famoso, ma di « cultura cinematografica » che è una cosa più seria e più viva. Del resto, tutto ciò è ben dimostrato dai risultati ottenuti da tutti quei circoli che proprio quest'anno hanno visto nuovi appassionati partecipare alla loro attività. Un particolare cenno a chiusura della relazione, ha sviluppato l'importante argomento dei Cineclub per studenti e dell'attività dei Circoli per l'educazione cinematografica dei giovani. Dopo una approfondita discussione e dopo l'intervento di risposta alle varie domande e obiezioni, il Convegno è passato alla presentazione degli ordini del giorno. Tra questi, ne è stato approvato all'unanimità uno, presentato da Massa Marittima e Pisa, in cui è riconosciuta: « 1) la necessità assoluta per tutti i circoli di interessarsi della diffusione della cultura cinematografica nelle scuole, facendo opera di reclutamento tra gli alunni e gli insegnanti ed organizzando proiezioni e conferenze anche per i giovani non iscritti; 2) che tale opera non deve essere considerata come un'attività secondaria dei circoli ma come una delle più delicate e importanti, fondamentale per la vita delle nostre organizzazioni; 3) si invita inoltre la F.I.C.C. a incoraggiare, promuovere e potenziare iniziative atte a facilitare i circoli nello svolgimento di tale opera. All'unanimità è stato anche richiesto alla F.I.C.C. di svolgere « una maggiore attività culturale » editando note informative per tutti i film che interessano i circoli e organizzando cicli di conversazioni. Altri ordini del giorno approvati all'unanimità riguardano: una più organica attivi-



Da « Barboni » (1946). Questo documentario, di Dino Risi, viene spesso proiettato nei cineclub.

tà di scambi e di rapporti tra i circoli della regione (presentatori Massa-Apuania e Piombino); un invito al Consiglio direttivo della F.I.C.C. perché predisponga l'accentramento in Roma di tutti gli uffici federali subito dopo la prossima Assemblea Generale « per snellire il funzionamento tecnico e facilitare l'appoggio morale a tutti i circoli » (presentatore Livorno). Con particolare rilievo è stato approvato all'unanimità, su presentazione del Cine Club « Primi Piani » di Firenze, un ordine del giorno in cui « rilevato che le ingerenze arbitrarie delle autorità di P.S. nei confronti dell'attività dei circoli del cinema si fanno sempre più intense ed estese; constatando che la già difficile situazione dei circoli può diventare insostenibile a tal punto da provocare la chiusura dei circoli del cinema stessi; protesta contro tale ingerenza e invita la F.I.C.C. ad affrontare chiaramente e a risolutamente risolvere, con le autorità centrali del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, il problema di una regolamentazione nazionale che garantisca la regolare attività dei circoli del cinema ». La mozione conclusiva che approva la relazione della F.I.C.C. e le dà mandato « di rafforzare la propria organizzazione riaffermando la necessità di un organismo unitario », è stata approvata da dodici circoli.

Nella serata del giorno 17, in onore dei convegnisti, il circolo di Livorno ha presentato *De Rode Enge* ("Pascoli rossi"), film danese di Ipsen e Lauritzen, preceduto da una conversazione sui rapporti tra critica cinematografica, circoli del cinema e pubblico. Dato il felice esito del Convegno, i circoli toscani, ringraziando le autorità livornesi e gli enti che insieme al circolo hanno organizzato la manifestazione, hanno approvato all'unanimità un invito al Consiglio direttivo della F.I.C.C. a convocare l'assemblea generale della Federazione per i giorni 18-19-20 agosto a Livorno e ciò perché i lavori della stessa abbiano a svolgersi prima dell'inizio dell'anno sociale '50-51.

V. T.

BIBLIOTECA

IL NUMERO 4 di *Sequenze* (Parma, dicembre 1949) è dedicato al Cinema italiano del dopoguerra. E', tra tutti, il migliore perché ha una fusione (e quindi un'utilità) che questo genere di raccolte difficilmente possiede. Esso, curato da Guido Aristarco, è veramente un panorama completo, un esauriente bilancio, anzi è una vera e propria « storia » del nostro cinema post-bellico. Il fascicolo, aperto da una riassuntiva quanto energica presentazione dello stesso Aristarco, dedica sette saggi ed altrettanti registi di primo piano: Vittorio De Sica (di Guido Aristarco), Luchino Visconti (di Glauco Viazzi), Roberto Rossellini (di Massimo Mida), Giuseppe De Santis (di Tom Granich), Alessandro Blasetti (di Nino Ghelli), Pietro Germi (di Fernando Di Giammatteo), Alberto Lattuada (di Corrado Terzi). Martello Ballero fa la storia di Antonioni, Pasinetti, Emmer e Gras, cioè del documentario, ma è un articolo insufficiente (il solo): oltre a questi quattro, Ballero ricorda Fasano, dimenticando o trascurando almeno un'altra mezza dozzina di documentaristi, tra i quali Dino Risi, e non si capisce perché. Gli altri vengono esaminati da Osvaldo Campassi: aggiunto ai precedenti, il suo lungo articolo (e Campassi, a differenza di Ballero, non ha dimenticato nessuno, nemmeno Silvio Laurenti-Rosa, che però non è al suo primo film con E non dirsi addio perché esordì nel 1938 con *Naufraghi*) completa il giro d'orizzonte e gli fornisce tutti i necessari riferimenti. Ma Aristarco, a rendere più interessante il fascicolo, ha aggiunto uno scritto di Sadoul (il cinema italiano visto da un francese) ed uno di Auriol (la scuola italiana), che trattano il nostro cinema da due ben distinti punti di vista, sia estetici che ideologici; uno di Domenico Meccoli (Produzione libera) e uno di Renzo Renzi (L'ora dei personaggi), oltre all'utile bibliografia curata da Davide Turconi e una nutrita scelta di foto fuori testo. Volendo, si potrebbe discutere con alcuni di questi autori, ma preferiamo limitarci ad un appunto circa un'affermazione contenuta nell'analisi di Visconti scrit-

ta da Viazzi. Il suo profilo di Visconti è, in un certo senso, definitivo poiché, di quello che è ormai senza dubbio uno dei più grandi poeti del cinema, ci fornisce un circostanziato e sensibile esame. Ma, proprio per questo, ci teniamo a correggere Viazzi là dove accenna allo « snobismo del dialogo in dialetto siciliano » in *La terra trema*. Si tratta di vedere che cosa s'intende per « dialetto » e per « snobismo ». Ricordiamoci che il film si apre con una didascalia quanto mai significativa e chiarificatrice al riguardo e che, tra le altre cose, dice: « Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri ». Il che equivale a dire che se Visconti avesse doppiato le voci, avrebbe tradito il senso di quanto andava cercando. In *La terra trema* non c'è alcuno sfruttamento del dialogo dialettale così come l'intende, poniamo, un Castellani, che sul dialetto e sulle sue possibilità costruisce interi film (vedi Mio figlio professore. Sotto il sole di Roma. E' primavera...). Il dialetto di *La terra trema* non fa color locale: i dialetti usati da Castellani, invece, sì. Visconti non fa della « poesia dialettale »: la fa Castellani. Purtroppo i dialetti italiani pare non servano ad altro: i poeti dialettali fioriscono tutti i giorni, ogni regione ne ha, ogni villaggio vanta i suoi. Ma non si tratta di poeti, si tratta di umoristi, di più o meno abili improvvisatori che al di là di un lepido macchiettismo non possono andare. La letteratura italiana, per esempio, vanta oggi un solo poeta dialettale: il friulano Pier Paolo Pasolini. Il dialetto del Friuli, per chi non lo sapesse, è assai meno comprensibile, ad un profano, dello stesso dialetto parlato ad Acirezza. E il Pasolini si muove, nel suo dialetto, con le stesse possibilità sfruttate da Leopardi o Ungaretti o Campana nella lingua italiana. Nessun snobismo in Pasolini, che scrive nella sua « lingua », non in dialetto. E nessun snobismo in Visconti, che ha capito che il dialetto siciliano possedeva le stesse risorse (o forse risorse più ricche) di espressività dell'italiano di Siena o dell'italiano di Milano. Nessun snobismo perché Visconti è entrato nei suoi personaggi e si esprime nella loro « lingua ».

CORRADO TERZI

Doppiaggio dei film rivista

QUALE squisita sensibilità, quale sottile senso di opportunità, quali alti concetti di buon gusto e di rispetto regolino di solito, qui in Italia, il doppiaggio dei film-rivista americani (ed, in generale, di tutti i film di carattere musicale), è ormai noto e, purtroppo, da molto tempo. « Il grosso pubblico delle sale di periferia e della provincia, e cioè proprio quel pubblico che determina il successo commerciale di una pellicola (e specialmente di questo genere di pellicole) » affermano con sorprendente convinzione e sicurezza i nostri distributori — « non sa affatto l'inglese, tuttavia desidera sempre conoscere, almeno nel significato generale, i testi delle varie canzoni che vengono cantate nel corso del film. Il pubblico desidera la traduzione anche in quei casi, e sono proprio la grande maggioranza, in cui le parole non hanno alcun diretto ed evidente riferimento ai fatti dell'azione, cioè anche quando la canzone non serve affatto a "spiegare", a far comprendere ciò che succede. Quel pubblico preferisce senz'altro un cantante mediocre che si esprima in italiano ad uno bravissimo che canti in inglese. A quel pubblico ascoltare la voce di Doris Day o di Bing Crosby o di Helen Forrest non importa molto ». I risultati di un simile convincimento, apparentemente abbastanza logico e sensato ma in realtà invece discutibilis-

simo, li conosciamo tutti, per dolorosa e ripetuta esperienza personale, fin troppo bene: nelle copie dei film musicali di Hollywood destinate a circolare nelle sale italiane di solito non si salva neppure una canzone; ogni cantante, sia pure il più famoso, il più popolare, il più atteso in Italia, si trova immancabilmente (ed irriverentemente) applicata la vocetta volgare, sgradevole e musicalmente troppo improbabile di qualche sconosciuto tenorino nostrano (il cui nome poi, sia pur detto fra parentesi, non si ha mai il piacere di conoscere — e la curiosità in certi casi è molta — perché non figura, come invece mi parrebbe doveroso e giusto non foss'altro per senso di responsabilità, nel "cast").

Quale sia l'effettivo valore cinematografico e spirituale e morale della quasi totalità dei film-rivista di Hollywood è evidente ad ogni spettatore minimamente provveduto. Ma con la condotta di doppiaggio "integrale" instaurata da un po' di tempo in Italia, questi film, già di per sé scadenti, perdono ogni interesse, ogni valore e precipitano nella più irrimediabile volgarità, mutilati come sono dell'unico elemento sopportabile: appunto la parte musicale della colonna sonora. Moltissime sono ormai le pellicole musicali a cui i nostri doppiatori hanno recato la loro opera di "restauro": ogni esemplificazione mi pare

superflua, ognuno di noi infatti ricorda fin troppo bene le tante delusioni patite per colpa dello zelo esplicativo dei distributori. Rammento tuttavia come uno degli scempi più recenti (e più gravi, e meno giustificati) fu compiuto a spese di Cole Porter e delle sue belle e popolari canzoni, in *Night and Day* («Notte e dì»). Quasi nulla rimase intatto in questo film della pregevole colonna sonora originale: sfiatati cantanti italiani cercarono con ogni impegno di render volgari e sciocche le belle e geniali melodie di Porter. Particolare curioso ed istruttivo: dalla radicale opera dei doppiatori si salvò una canzone cantata dal coro. Evidentemente parve troppo costoso al distributore reclutare venti o trenta coristi, oltre un "maestro", per rendere comprensibili anche a quel famoso "grosso pubblico delle sale di periferia e della provincia" quattro insulse parole inglesi. Per merito di una semplice considerazione di ordine economico (almeno così penso, non trovando altra spiegazione plausibile) la canzone ci è giunta nell'esecuzione originale, se non ottima certo dignitosa. Grande era stata l'attesa per *Night and Day* ed altrettanto grande fu la delusione. La stessa cosa è avvenuta in questi giorni per un altro film-rivista americano.

Anche in *Romance on the High Seas* l'attentissima diligenza dei doppiatori italiani ha avuto infatti cura di togliere alla colonna sonora l'unico elemento di sincero

ROBERTO LEYDI

(Continua in terza di copertina)

FILM DI QUESTI GIORNI

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

DEI FILM pubblicati in questa ultima quindicina, soltanto tre sono degni, per ragioni diverse, di considerazione: *Patto col diavolo* (1949) di Luigi Chiarini, *The Set-Up* («Stasera ho vinto anch'io», 1949) di Robert Wise e *Home of the Brave* («Odio», 1949) di Mark Robson. Avendo parlato dei primi due rispettivamente da Venezia e da Cannes, ci soffermiamo soltanto sul terzo.

*** ODIO (Home of the Brave)

Regia: Mark Robson - Soggetto: tratto dall'omonimo lavoro teatrale di Arthur Laurents - Sceneggiatura: Carl Foreman - Fotografia: Robert De Grasse - Scenografia: Edward G. Boyle - Musica: Dimitri Tjomin - Interpreti: James Edwards (Soldato Peter Moss), Jeff Corey (Il medico cap. Bitterger), Douglas Dick (Il maggiore Robinson), Frank Lovejoy (Il sergente Mingo), Steve Brodie (Il caporale Everitt), Lloyd Bridges (Il soldato Finch), Cliff Clark (Il colonnello) - Produttore: Stanley Kramer - Produzione: United Artists, 1949.

UN MUTILATO di guerra stende la mano — l'unica che gli rimane — al negro suo ex compagno di missione e appena uscito da un grave "choc" nervoso: insieme, il negro e il bianco, metteranno su un bar. Così finisce *Home of the Brave* («Odio», 1949) che appartiene, con *Pinky* («Pinky la negra bianca») di Kazan e *Lost Boundaries* («La tragedia di Harlem») di Werker, al trio sul quale gravita la produzione hollywoodiana 1949 trattante il problema negro negli Stati Uniti d'America. Nella propaganda contro i cosiddetti "colored men" «noi rinveniamo», scrive Dubois, «uno degli sforzi più sbalorditivi che il mondo abbia visto per discreditare gli esseri umani; uno sforzo che investe le università, la storia, la scienza, la vita sociale e la religione». Ad una cinematografia, non certo immune da questa propaganda e la quale deve comunque obbedire a schemi e a regole più o meno fisse, non si può chiedere una risoluzione del problema: è già molto che essa lo ponga in un certo senso sul tappeto, che ne riconosca l'esistenza. E' questa una delle ragioni per cui il negro, maggiorenne nella vita, non lo è nel cinema: abbiamo visto come *Pinky*, ad esempio, non faccia che riconfermare le barriere razziali, come metta l'uomo di colore in una congregazione isolata che trova riscontro nella vita reale, di tutti i giorni. La "ribellione" della protagonista si ferma infatti ad un isolamento: quello stesso voluto dalla propaganda antinegra.

Home of the Brave segna, rispetto a *Pinky*, un certo superamento: un avanzamento. Il soldato Peter Moss non torna al suo mondo, negro tra negri come la ragazza di Kazan: con Moss, abbiamo vi-

sto, va il bianco Mingo. Il quale ha una natura e un comportamento diversi da quelli di Adams, il fidanzato di Pinky: non gli interessa se la gente sia bianca o nera ma che sia per bene; non crede ai pregiudizi e ai miti delle razze superiori e delle razze inferiori; la cosa più importante è, per lui, lo stabilire una reciproca comprensione umana, una connivenza sociale. E Mingo, nel mettere in pratica questi suoi principi, non pone condizioni, non chiede una fuga a Moss, come invece Adams la chiede a Pinky. Mingo accetta di andare con Moss pienamente cosciente del suo atto e della vita che lo attende. *Home of the Brave*, nei confronti dell'opera diretta da Kazan, stabilisce dunque un avanzamento: ma esso si muove entro limiti ben circoscritti. E' in proposito interessante constatare come chi alla fine tende la mano a Moss sia un minorato, e per di più un uomo tradito dalla moglie: un essere solo, disilluso. Sicché la decisione finale di Mingo potrebbe anche identificarsi con un suo particolare stato d'animo determinato dallo sconforto, dal fatto cioè che egli si vede uguale a Peter nel complesso di inferiorità: alla natura negra dell'uno corrisponde la mutilazione dell'altro. Moss è infatti presentato non come un essere sicuro del proprio diritto all'eguaglianza, ma racchiuso nella gabbia del pregiudizio, vittima delle prevenzioni e della paura da tali prevenzioni derivante: egli pertanto si fabbrica una neurosi (la classica neurosi tanto cara a Wright) che lo porterà, in seguito a diverse circostanze, alla paralisi e all'amnesia. Altra cosa interessante è il fatto che, pur non mancando specifiche accuse («Se siamo diversi», dice Peter Moss ai compagni, «siete voi che ci fate così»), sono dei bianchi (oltre a Mingo, e al medico capitano Bitterger: che forse in origine era un ebreo, come sul problema ebraico in America è il lavoro teatrale di cui è tratto il film), sono dei bianchi a convincere il negro dei suoi diritti, proprio come in *Pinky* è la vecchia signorina Em a ricondurre la ragazza al concetto di fierezza.

In *Home of the Brave*, del resto, sono pochi coloro che stanno per la propaganda antinegra. Quel caporale Everitt, «che ha bisogno di qualcuno da disprezzare per sentirsi forte», non trova alleati tra i suoi compagni di missione; anche se sarà proprio il soldato Finch, nel momento in cui viene ferito, ad insultare Moss, del quale è amico fedele sin dall'infanzia. Sono il fermento, l'insulto («porco di un negro») e la morte di Finch che determinano in Moss lo "choc". Tutte le cose accennate tendono in fondo, e nonostante le accuse racchiuse in certe battute del dialogo, a portare il caso del protagonista più su un piano "clinico" che profondamente sociale, più freudiano che umano. Con questo non si vogliono negare a *Home of the Brave* particolari psi-

cologici e introspettivi di un rilevante valore: specie nella sequenza in cui i quattro uomini, mentre attendono il battello, vengono circondati dai giapponesi che seviziano Finch. Qui il sonoro (musica, rumori, pause, le urla strazianti di Finch, il pianto e la crisi di Moss) assume un valore emotivo e talvolta anche espressivo, messo com'è in stretto rapporto con l'atmosfera, con gli stati d'animo dei personaggi, e soprattutto con il determinarsi in Moss del complesso della colpa per aver egli abbandonato l'amico ferito (abbandono necessario ai fini dell'impresa militare, sia bene inteso). In questa sequenza Mark Robson si dimostra regista provveduto più che non in *The Champion* («Il grande campione», 1949). *Home of the Brave* segna così non soltanto l'avanzamento accennato nei confronti di *Pinky*, ma anche una maggiore maturità di Robson, in verità sopravvalutato dalla critica.

GUIDO ARISTARCO



Lloyd Bridges e James Edwards in «Home of the Brave» («Odio», 1949) diretto da Mark Robson.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARIO LENCI (Roma). Nella tua critica a *Il terzo uomo* incontro passi veramente belli (es. l'accento all'importanza massima della « fotografia », insolita nei film dell'ultima produzione) e purtroppo mi imbatto anche in pezzi che hanno tutto dell'ovvio o dell'impreciso. Pure nella critica a *La lunga attesa* ho notato le stesse improprietà, le facilonerie di chi si cimenta per la prima volta o quasi con la recensione cinematografica. Devo però ammettere che in te non fa difetto una certa cultura che — approfondita — potrebbe allearsi all' intuito e far nascere un buon critic. Allontanati comunque dall'osservazione facile, lascia cadere il « cliché » della normale critica e tenta qualche altra soluzione. E soprattutto, fidati poco di quelle scuole che mi hai nominato.

FRANCO IZZO (Napoli). Non mi importuni affatto. Il dizionario cinematografico che tu cerchi è nella prima parte del *Filmlexikon*, è diffuso in tutto il linguaggio del film di Renato May. Sono i due titoli di libri che devo ripetere sino alla stanchezza per soddisfare tutti i lettori che mi scrivono: « Da poco tempo mi dedico al cinema, e devo assolutamente conoscere le espressioni come *carrellata*, *sequenza*, *ritmo* ecc. ». Di Pudovkin — del quale si sta ristampando film e fonofilm — è uscito anche un saggio. L'attore nel film, per le edizioni di Bianco e Nero.

G. G. (Milano). Grazie delle buone parole. Ma in fondo, me le merito davvero? L'unica scuola di regia che ritengo ufficialmente valida è quella del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. È un organismo che attraverso corsi ed esperimenti, grazie a lezioni tenute da bravi insegnanti (quattordici anni fa faceva scuola Blasetti — erano ancora i tempi della sede in via Follano —, poi gli successe Barbaro, e venne infine Chiarini), ha dato molti elementi preparati, quell'idea che in questi giorni salpano il cinema italiano dall'avvilimento della produzione ignobile. Sono però sempre dell'idea che la miglior scuola — non ufficiale — sia fare l'assistente di un bravo regista (non occorre lavorare con un "artista", in molti casi, basta un realizzatore che conosca il mestiere). « Il cineclub milanese » è un termine troppo vago. Alludi forse alla *Cineteca Italiana*? In questo caso, potresti avere ogni informazione rivolgendoti alla segreteria, nel Palazzo della Triennale, al Parco.

MARIO RITMAN (Padova). Volentieri ti darei gli indirizzi degli

otto registi italiani che nomi non mi ricordassi che funziona presso la redazione di Cinema, un veloce servizio di recapito delle lettere mandate dai lettori — tramite nostro — ad attori, registi, produttori, ecc. Cosicché, per comunicare con De Sica, Rossellini, Germi, Lattuada, Castellani, Visconti, De Santis, Genina, usa un solo indirizzo: Cinema, via Serio 1, Milano.

PESCARA ANTON BARANIA (Roma). Hai ragione, quando esamini quelle due scenette di *Ladri di biciclette* che i censori americani vorrebbero veder eliminate. Ma il codice americano ha dieci stranissimi "punti", con relativi e altrettanto bizzarri "sotto-punti", che i produttori di Hollywood conoscono alla perfezione; quindi essi sanno quando — è un esempio — può essere usato un abbigliamento provocante (calze nere sino ad una certa altezza delle cosce) e quando no (la maglietta femminile che aderisce troppo è vietata). De Sica ha innocentemente inserito una scena (che io non ritengo indispensabile ai fini del racconto) ambientata in una casa di tolleranza — dove appunto, come tu fai notare, non v'è nulla di disdicevole — una ancor più innocente inquadratura del bimbo che si dispone (ma non compie il gesto completo) a spandere acqua; il codice Breen dice « Argomenti tabù! ». E vieta la diffusione di *Ladri di biciclette* nelle normali sale di spettacolo degli Stati Uniti.

MASSIMO ZAMBONELLI (San Giovanni in Persiceto). La particella proclitica "neo", che tu vedi nell'espressione "Neorealismo italiano", è usata in contrapposizione al vecchio realismo cinematografico italiano, quello di Sperduti nel buio di Martoglio, di Teresa Raquin ecc.

EBER DE REGGIO (Reggio Emilia). Il carnevale della vita di Julien Duvivier recava il titolo originale di *Flesh and Fantasy*, ed aveva come protagonista Edward G. Robinson, nella parte del chiro-mante. Il primo episodio è interpretato da Betty Field (la brutta Enrichetta) e Robert Cummings (il suo compagno). Il secondo ci mostra Anna Lee nella parte della ricchissima moglie di Marshall Tyler (ovvero l'attore Thomas Mitchell). La complicata sequenza finale ha come protagonisti Barbara Stanwyck (ladra internazionale di gioielli) e Charles Boyer (celebre equilibrista). Interessante particolare: Charles Boyer è pure il produttore del film. I vari episodi sono stati cuciti da una presentazione di Robert Benchley. Tra gli attori di minore importanza: Dame May Whit-

ty (ricordati che "Dame" è un titolo nobilitare di cui l'attrice è stata insignita in Inghilterra; è il femminile di "Sir"). C. Aubrey Smith, Charles Winninger, Edgar Barrier. Produzione 1943. Tu hai scritto: desidero il "cast". "Casi" è un termine che si riferisce esclusivamente agli attori; gli altri dati — soggetto, sceneggiatura ecc. — si chiamano "credits". Quarta pagina di Nicola Manzari era interpretata da Paola Barbara, Memo Benassi, Annibale Betrone, Gino Cervi, Valentina Cortese, Armando Falconi, Giovanni Grasso, Ruggero Ruggeri, Guglielmo Sinaz, Sergio Tofano, Lina Bacci, Vera Worth, Elena Altieri, Giacomo Moschini e Oretta Fiume. *The Lady in the Lake* (« La donna del lago ») di Robert Montgomery si giova di una tecnica che non è nuova davvero: la macchina da presa viene usata soggettivamente, in prima persona. Gli attori parlano al protagonista, ma in realtà parlano a te, pubblico. E tu agisci: si vedono le tue mani che portano un bicchiere alla bocca e di colpo tu osservi il mondo attraverso il fondo del recipiente di vetro. E ricevi anche pugni e schiaffi, e — nella sequenza di Audrey Totter — baci. Disgraziatamente Montgomery non ha avuto la fortuna che si meritava e nell'industria di Hollywood l'han considerato un pazzo: peccato, perché in quanto regista ha delle sicure possibilità, come avrai certamente arguito dal suo secondo film (stavolta girato con una tecnica più tranquilla) *Ride the Pink Horse* (« Fiesta e sangue »). *The Lady in the Lake* è del 1945: è tratto da un romanzo di Raymond Chandler pubblicato anche in Italia, nei Gialli Mondadori, col titolo *In fondo al lago*. Il protagonista è il solito detective dei romanzi di Chandler, Philip Marlowe. Chandler — sta detto per inciso — è uno scrittore di buona razza; della forza di un Dashiell Hammett. Nel 1940 Orson Welles voleva girare — con la stessa tecnica "soggettiva" — un film in Brasile tratto dal romanzo di Joseph Conrad *Heart of Darkness*.

GAG (Livorno). La questione "colore" è stata già chiusa; peccato perché il tuo articolo è buono e con qualche ritocco avrebbe potuto trovare ospitalità. Nel caso tu riuscissi a pubblicarlo in qualche altro periodico, ricordati questa osservazione (la rivolgo al periodo che segue il terzo capoverso, della prima pagina del manoscritto): prima di Becky Sharp, in America, e anche in Italia, avevamo già visto i risultati del "technicolor". Il sistema, ancora col principio "bicolore", funzionava nel 1925; e appunto in bicolore erano *La maschera di cera*, il finale di *La famiglia Rotschild*, e il cortometraggio *La cucaracha*, nonché altre opere meno note. Complimenti: anche i frequenti accenni ai ricordi paghi e assolutamente personali mi sembrano indovinati. Per depositare un soggetto cinematografico, rivolgiti alla Società degli Autori e Scrittori.

GIUSEPPE TODERI (Firenze). Mi spiace che Aleksandr Neyskij ti abbia suggerito osservazioni poco felici. Eisenstein, a vedere mio, ha realizzato un film eccezionale: perciò ti invito ad andarlo a rivedere, non appena se ne presenti l'occasione; noterai che il "tono rallentato alla Ridolini" (ma quando!), i « cavalieri teutonici che ricevevano l'urto dei Russi di Aleksandr » e tutti quegli altri difetti (difetti secondo te, naturalmente) saranno finalmente spiegabili, plausibili e persino encomiabili. Entra nel "clima Eisenstein": è l'unica soluzione possibile per vedere degnamente i film del grande regista

russo. Credo che siano state le sequenze dei preti a far vietare l'importazione di Aleksandr Neyskij su scala nazionale, in Italia.

UMBERTO CODAZZI (Bologna). Grazie della simpatica lettera (all' paginone che non vi farà dormire potrebbe intitolarsi) e grazie dei saluti. Scrivi quando vuoi.

GIOVANNI FONTANA E AMICI (Modena). Volete conoscere la mia opinione su *Atida Valli* per decidere una scommessa? Sapere se l'attrice « è veramente incompresa » o « non ha possibilità espressive e recitative »? Non so come deciderà della scommessa la risposta che intendo darvi. *La Valli* era una attrice più che sufficiente (Piccolo mondo antico lo dimostra). E si è logorata in film di poco valore, agli ordini di registi-guardiani e non creatori. Così non sono più in grado di conoscere il suo reale valore, la riserva delle sue possibilità. E voi amici, cercate di scommettere qualcos'altro.

BRUNO SAETTI (Carpi). Per soggetto s'intende il racconto o previsione di un film, scritto al tempo presente. L'esempio che mi porti è già una sceneggiatura. Attenzione: il copione di montaggio non è altro che una « sceneggiatura desunta ». Manda il soggetto — se sei ancora in tempo — dattiloscritto, in tre copie, con nome e cognome.

GIOVANNI ADINOLFI (Cava). Dice Croce che ogni traduzione, in quanto variazione, può essere, se bella, opera d'arte. Ti è sufficiente questo per giudicare Henry V di Laurence Olivier? Cerca Film e fonofilm di Pudovkin, di cui la casa Bianco e Nero annuncia una nuova edizione.

ERRATA-CORRIGE

Nel n. 40 di Cinema, a pag. 363, la foto in alto si riferisce allo sceneggiatore Sherwood, mentre quella in basso (a destra) allo scrittore Malaparte e al regista Mattioli. Sempre nello stesso numero, a pagina 336, *The Fallen Idol* di Reed è attribuito a David Lean. Nel n. 39, l'articolo *Convegno nel Sud* inizia citando i circoli toscani e umbri invece dei cineclub dell'Italia meridionale e della Sicilia.

GUIDO TRUCCO (Firenze). L'indirizzo del Circolo del Cinema di Firenze (Cine Club "Primi Piani") è Palazzo Strozzi.

P. TANINO (Palermo). Anch'io ho apprezzato poco *The Third Man* e non condivido quindi il giudizio del *Vice* sul n. 32 di Cinema. E sono d'accordo con te quando parli del commento sonoro. Parlo, se ne fa, con Daniele Amfitheatrof, e il discorso cadde sulla musica di Karas (che oggi, disgraziatamente, è diventata la « Valenta » del momento). Mi disse il compositore — che, come saprai, lavora a Hollywood —: « Carol Reed mi invitò, perché mi trovavo a Londra quando lui stava montando il film, a sentire la colonna sonora de *Il terzo uomo*. " Cosa ne pensa della cetrà? " mi domandò. " Non ne penso un bel niente " gli risposi. " È uno strumento lugubre, antiquato, se di disfacimento ". E non m'ero sbagliato. Ma quando mi accorsi che quella musica, così desolatamente metallica, così triste, s'adeguava in modo eccellente allo squallore della Vienna del film, dissi a Reed: " Non avrebbe potuto trovare un commento più aderente al film. Lo lasci così come Karas l'ha suonato. Senza orchestra ". E Reed infatti mi ha ascoltato ».

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pagina 358)

gnalazioni, astenendosi dall'assistere agli spettacoli messi all'indice. Quanto alla realtà della nostra censura attuale, che essa sia così generosa come ha voluto far credere l'on. Andreotti rispondendo al sen. Terracini non direi. Anche se sono stato pronto a riconoscere altrove certi suoi meriti rispetto alla censura che l'ha immediatamente preceduta. Ma il padre Taddei si convinca che anche la censura cattolica è censura di parte, se pure in diverso modo da quelle totalitarie. Che la religione sia un fatto perenne è un altro discorso; l'imposizione di restrizioni, tanto discutibili sul piano della moralità in qualsiasi accezione intesa, con la religione — concepita come esigenza universale — ha a che vedere fino a un certo punto. La difesa tentata dal Taddei sul piano concreto ha dei punti deboli: cosa vuol dire egli affermando che in Italia « circolano molti film stranieri che si riversano da noi perché respinti dalle rispettive censure »? Ma quando mai? Dove attinge il Taddei le sue informazioni? Faccia degli esempi: se vuol alludere a *The Outlaw* (Il mio corpo ti scaldierà) di Howard Hughes, mi affretto a disingannarlo: l'uscita del film in Italia ha press'a poco coinciso con la ripresa della sua distribuzione, dopo la rielaborazione del montaggio, negli Stati Uniti. E dove sono i film "di propaganda oltre cortina" che circolano da noi? Sa piuttosto il padre la sorte toccata a un capolavoro come *Aleksander Newskij* di Eisenstein, che, andando di questo passo, tra poco si rischia di non poterlo vedere più neppure nei cineclub? (Posso protestare ben forte, perché chi mi conosce sa che a quest'ultimo riguardo la mia non è davvero una voce sospetta). Quanto a *Manon* e al caso di quel critico, cui il Taddei dedica una nota, dove si allude ancora al mio scritto pubblicato su *Bianco e Nero* (febbraio 1950), confesso di non aver ben capito cosa il padre voglia dire. I torti di quel critico non sarebbero quelli che gli abbiamo attribuiti, il suo torto, secondo il padre, è di confondere « i diritti dell'arte con quelli di una giuria internazionale di proporre un film, assolutamente censurabile in sede morale e passibile di discussione in sede estetica, all'ammirazione universale ». O bella. E quando mai il giudizio di una giuria non è discutibile? Una giuria in buona fede crede sempre di aver scelto il film esteticamente migliore. Ma, essendo composta di uomini mortali, può anche sbagliarsi. Il giudizio estetico è sempre opinabile. Ma l'arte esiste in quanto vi siano uomini in grado di riconoscerla per tale. Un film premiato da una giuria in una mostra d'arte si deve presumere sia opera d'arte, e come tale da difendere.

Tornando ai principi generali, il padre Taddei afferma che l'arte "immorale" è fiorita in ogni tempo per eccezione. Pure, se ben m'appongo, la morale cui egli si attiene considera immoralità l'esposizione del corpo umano ignudo. E Dio sa quanti nudi registra la storia delle arti decorative... O forse i nudi sono immorali solo se valgono di materiale espressivo per un regista cinematografico?

GIULIO CESARE CASTELLO

Olivetti Studio



(Continuazione dalla pagina 374)

interesse di tutto il mediocrissimo film: la voce, ancora sconosciuta in Italia ed esaltatissima in America, di Doris Day. E si tenga presente che il film fu concepito e realizzato proprio in funzione di Miss Day! Esso reca infatti una data molto significativa, 1948: in quell'anno Doris Day fu definita dalla rivista *Metronome* (informato anche se poco autorevole periodico musicale di New York), "The Success of the year" (ossia "Il successo dell'anno"). Ed il 1948 rimane ancora l'anno della più grande fortuna di questa cantante; oggi la sua popolarità è già in declino: l'ultimo referendum indetto dalla rivista *Metronome* (alcuni mesi fa) la vede infatti collocata al 13° posto nell'elenco delle "cantanti femminili preferite". Il film, come già ho ricordato, era molto atteso in Italia. Infatti ancora nessun disco inciso da Doris Day è stato pubblicato nel nostro paese e la voce di questa cantante è quasi del tutto sconosciuta al nostro pubblico. Solo i

pochi possessori delle incisioni originali americane (per la maggior parte Columbia) hanno potuto rendersi conto se effettivamente sono giustificati gli entusiasmi dei fans d'oltre Atlantico. In *Romance on the High Seas* Doris Day cantava alcuni "tunes" molto popolari, già noti per la maggior parte anche in Italia, di Styne e Cahn: *There's You or no One*, *I'm in Love*, *It's Magic*, *Put' Em in a Box*. Risparmiati invece dai doppiatori gli altri interpreti musicali del film: Oscar Levant ed il Page Cavanaugh Trio. Pianista mediocre il primo (specializzato nell'interpretare le opere di George Gershwin), buon trio il secondo, già noto al nostro pubblico cinematografico (neppure di questo complessino esistono dischi in Italia) per la sua comparsa nel film *A Song is Born* (« *Venere e il professore* », 1947). Esso si compone di pianoforte (Page Cavanaugh), chitarra elettrica (Al Viola) e contrabbasso (Lloyd Pratt), tutti bianchi, insieme dal 1945.

ROBERTO LEYDI

Agnes Moorehead ed Eleanor Parker in "Caged" di John Cromwell.

