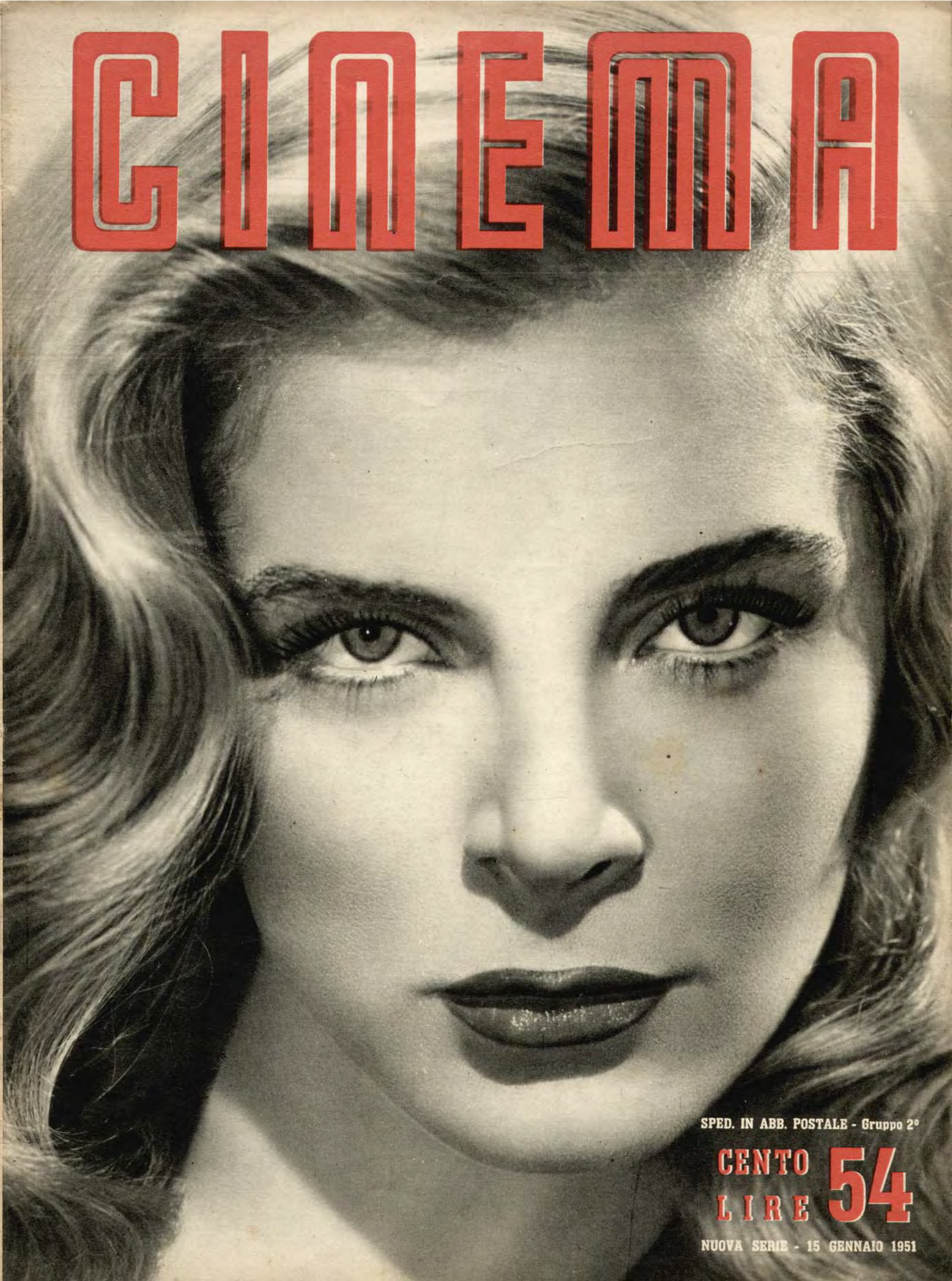




CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 54**

NUOVA SERIE - 15 GENNAIO 1951

LETTERE

come soci attivi del Circolo del Cinema di Livorno, vediamo con piacere come da qualche tempo sulle riviste specializzate vadano comparando articoli sulla vita e sui problemi dei circoli del cinema. C'è Enrico Rossetti, su *Filmeritica* (n. 1), che individua un pericolo di crisi e di ristagno nell'attuale fase della vita dei circoli del cinema, c'è Aldo Chiappe che, su *Cinema* (n. 52), espone appassionatamente il succo delle sue esperienze di organizzatore del Film Club Genovese. Ambedue esprimono una preoccupazione: che i circoli del cinema, la cui funzione culturale nessuno si sogna ormai di disconoscere, perdano la loro attuale efficacia come diffusori di cultura o si vedano precluse nuove vie di attività. Con questa segnalazione aperta e sincera un primo passo, ci pare, è fatto: una preoccupazione, che forse era nutrita segretamente da molti, è manifestata al pubblico con una forza che nell'articolo di Rossetti raggiunge toni drammatici. Importante ora è che chi si interessa degli stessi problemi unisca la sua voce a quelle che hanno già espresso un'opinione, e questo, crediamo, avverrà automaticamente. Ma c'è qualcuno che dovrebbe intervenire nella discussione, diremmo quasi «d'ufficio», e sono i critici professionisti e, in primo luogo, quelli che a buon diritto si sono acquistati una maggiore autorità ed influenza presso i lettori delle riviste di critica cinematografica. Ci pare che un Aristarco, così preoccupato di trasformare i problemi strettamente cinematografici in problemi culturali, e un Viazzi, così sensibile di fronte agli aspetti e alle implicazioni sociali dell'arte cinematografica, non possano ulteriormente disinteressarsi di problemi che esistono e sono urgenti. Perché attraverso i circoli del cinema, se essi supereranno la crisi che attraversano e riusciranno a realizzare le ricchissime possibilità insite nella loro natura, si può attuare quella «revisione dell'indagine critica», di cui si parla, con il più vasto apporto di contributi; si può riproporre a tutti gli uomini di cultura l'esame dei capolavori dello schermo, perché essi, che il cinema «cinematograficamente» considerato aveva ieri in gran parte lasciato indifferenti, possano oggi apprezzare il cinema considerato e giudicato come arte senz'altro; si può operare una piccola ma decisiva rivoluzione nel mondo degli spettatori cinematografici; si può aprire a tutti un campo altrimenti chiuso con i sette sigilli. Ed allora? Noi partiamo, in questo nostro modestissimo contributo ad una discussione che ci auguriamo lunga, profonda e fruttuosa, dall'ipotesi che le cause indicate da Rossetti, siano quelle reali. Ma, le cause delle cause? Non basta dire che «chi conosce la situazione sa quanto sia difficile» ottenere «la distribuzione di non meno di venti copie di film (di archivio) all'anno». Difficile non vuol dire impossibile, e se, come Rossetti dice, (e molto probabilmente tutte le ragioni sono dalla sua parte), è in gioco la vita stessa dei circoli del cinema, vale la pena di fare qualunque cosa piuttosto di fermarsi ad una disperata anche se lucida constatazione di dati di fatto.

Chiappe esprime un punto di vista molto pessimistico (o comunque di valore limitato alla situazione di Genova) e, nonostante le sue ragioni, gli si potrebbero obiettare mille dati di fatto altrettanto consolanti quanto i suoi sono scoraggianti. Comunque stiano le cose, i circoli del cinema rappresentano oggi una forza, ed è strano che, in presenza di una crisi, l'ultima cosa che si faccia sia il pensare ad utilizzare questa forza. L'accordo con la cineteca è difficile, va bene; ma c'è proprio bisogno di conservare un silenzio tanto ostinato su tutto quello che si fa per renderlo possibile, col risultato che i circoli del cinema non partecipino in nessuna maniera ad un problema che li interessa da vicino? La F.I.C.C. ha condotto delle trattative con la Cineteca Italiana che erano in alto mare, quando la Cineteca stessa ha mandato a certi circoli (come risulta dalla circolare n. 242 della F.I.C.C.) una circolare in cui offriva alcuni film d'archivio; la Federazione raccoglie ora, forse in vista di una ripresa di trattative su di un piano nazionale, dei dati dai singoli circoli del cinema per sapere quali film essi vogliano, e quali condizioni siano disposti ad accettare per ottenerli. Questa naturalmente è un'ottima cosa, ma ci sembra che con ciò non si utilizzi ancora direttamente quella forza che potrebbe costituire la parola dei singoli circoli se essi fossero chiamati ad esprimere le loro aspirazioni, che nessuno, crediamo, avrà mai il coraggio, non diciamo di disprezzare, ma nemmeno di trascurare apertamente. Gli attuali dirigenti della

F.I.C.C., che sono uomini di cultura, capiranno che non si tratta da parte nostra di un'intrusione, ma di un tentativo di allargare la discussione su di un problema che è di tutti coloro che si occupano di cinema, al di là di qualsiasi limite imposto dalle strutture organizzative. Avvenga questo o no, ci sembra che almeno una cosa sia fondamentale, che la stampa come *Cinema* parli di queste cose, ne parli, diremmo, in ogni numero, prenda una sua posizione perché sia possibile rimuovere degli ostacoli che sono sostanzialmente assurdi, e che impediscono lo sviluppo naturale della cultura cinematografica, se è vero che non c'è cultura senza concretezza, e se concretezza, nel campo della critica, vuol dire conoscenza dei testi. Per quanto riguarda altre difficoltà, questa volta soggettive, della vita dei circoli del cinema (alcune delle quali sono denunciate da Chiappe stesso), crediamo che un altro tema andrebbe posto in discussione: quello della stampa e della messa in circolazione (se stampa, o meglio ristampa ci deve essere) di copie fornite di didascalie, visto che i valori di un film non sono soltanto «cinematografici» e che il dialogo ci sta pure per qualcosa, altrimenti il pubblico stanco e «difficile» di cui parla Chiappe (e magari un altro pubblico, quello che è «difficile» non perché snobistico, ma perché scarsamente preparato) non potrà mai vincere certe diffidenze e certe ostilità verso i circoli del cinema.

Scusandoci dello spazio che ti sottraiamo, e con la speranza che in un modo o in un altro possa ottenersi qualche risultato positivo, cordialmente.

Raffaele Lauretta e Ferdinando Rocco

Bologna, gennaio

Caro Aristarco,

senza dubbio Sergio Spirito è assai più competente di me in materia di educazione, cinema, adolescenti ecc. perché, se così non fosse, sarei davvero imbarazzato a giudicare la sua nota al mio articolo Film per adolescenti e pericolo delle formule (Cinema n. 49) apparsa sull'Avanti! di Roma il 5 dicembre scorso sotto il titolo Un cinematografo per i giovani. Accade però che anche i competenti talvolta leggano gli scritti altrui un po' distrattamente e si buttino poi ad attaccarli con l'impeto cieco dei tori infuriati. Infatti lo Spirito, dopo aver definito «stolido» il mio tentativo di «ostacolare» (ma perché farmi così cattivo?) la produzione di film per adolescenti, riassume a modo suo il mio scritto falsandone lo spirito e la lettera. Non mi sarei di certo messo a polemizzare con «autorevoli competenti» come lo Spirito se non avessi la convinzione che una tale polemica non può non interessare un po' tutti coloro che si curano di problemi educativi e cinematografici. Cercherò dunque di precisare, ancora una volta, la mia opinione sul non semplice tema del film per ragazzi, prendendo lo spunto dalle accuse e dai rilievi mossimi dall'articolarista dell'Avanti! Anzitutto non vedo in qual modo un articolo come il mio intralci lo sviluppo del cinematografo per adolescenti, dal momento che non si propone altro scopo che quello di mettere in guardia la produzione dall'insidioso pericolo delle formule (e gli ultimi festival hanno dimostrato che i miei timori sono più che fondati) e di provare malgrado il breve spazio a disposizione, che sono di gran lunga preferibili film morali e decorosi destinati al pubblico normale a film per adolescenti approssimativi, retorici, moralizzanti, lontani dai veri e complessi gusti della gioventù moderna. Afferma «autorevolmente» lo Spirito che noi dobbiamo «trovare argomenti e soggetti capaci di formare la ragione» (sic!) e non «seguire i loro» — cioè degli adolescenti — «gusti che, è dimostrato, (ma da chi, per favore?) non hanno alcunché di sano, di serio, data la loro inesperienza», senonché poi si dimentica di insegnare, a me povero inesperto, come si possa costringere un adolescente ad interessarsi di cose che non attraggono per nulla la sua attenzione.

Se non erro, una volta i maestri di pedagogia insegnavano che il mezzo più efficace per fare apprendere ai giovanetti e ai bambini nozioni ostiche e lontane dalle loro preferenze, era

quello di inserirle in narrazioni piacevoli. Lo Spirito invece, con grande sicumera, capovolgendo questa tradizionale precettistica; ma se lo fa è segno che la sua competenza in materia va ben oltre quella dei classici della didattica, lo confesso sinceramente, non sono da tanto e su un tale terreno, malgrado l'attivismo pedagogico che propugno ovunque, non mi sento di seguirlo; voglia dunque perdonarmi il mio contraddittorio. Mi limiterò perciò soltanto a dire che, proprio perché il cinema può, meglio dei libri e della parola dei maestri, educare divertendo, ho sempre auspicato la sua applicazione e diffusione nella prassi dell'insegnamento, augurandomi di vedere ben presto, in ogni scuola, proiettati film didattici e film educativi (due generi del tutto differenti e che giova non confondere). Pertanto il caso dell'alunno di terza elementare che, dal cinema, ha appreso che il riso è l'alimento base dei cinesi, non mi ha sbigottito, abituato come sono, ormai da molti anni, a scoprire quotidianamente fatti del genere e di ben più vasta portata. Ma appunto perché il cinema educa e insegna con la formidabile suggestione delle immagini occorre che piaccia, e per piacere è indispensabile che si allontani da ogni «cliché», da ogni formula, da ogni retorica, da ogni moralismo, da ogni gravità accademica. Si osservi, a questo proposito, come i nostri adolescenti leggono la letteratura a loro dedicata dai moderni scrittori i quali, in buona fede o meno, credono che sia sufficiente raccontare avventure di pirati e cacciatori, oppure parlare di Garibaldi e altri eroi per farsi leggere, e da tale osservazione obiettiva si traggano le debite conseguenze.

Inoltre, se Sergio Spirito conoscesse davvero i ragazzi di cui si preoccupa tanto, saprebbe anzitutto che essi amano atteggiarsi ad adulti, e che il fatto di recarsi a spettacoli creati appositamente per loro, se può riuscire indifferente ai bimbi di sei anni, disturba e quasi offende, il più delle volte, i giovanetti di quattordici che aspirano a vivere come i «grandi» e vogliono parlare di ciò che parlano i loro padri. E di questa realtà bisogna tenere conto se si vogliono evitare disillusioni. Per educare i giovani col cinema occorre, soprattutto, creare film piacevoli e decorosi, sia dal punto di vista morale che artistico, per cui non si vede perché tali film non possano poi piacere anche agli adulti. Se qualche opera di successo è stata creata per la gioventù, essa è sempre piaciuta pure agli adulti (come in un certo senso avviene anche in letteratura), il che fa dubitare che sia proprio necessaria una produzione «ad usum adolescentis». Riguardo invece ai film per l'infanzia, il discorso è differente, ci tengo a precisarlo. Comunque, se qualcuno farà buoni film per ragazzi — i quali poi saranno senza dubbio graditi anche agli adulti — sia il benvenuto, esso avrà la incondizionata approvazione di tutti e il mio modesto ma sincero incoraggiamento. Tuttavia non sarà certo orientandosi sulle idee di Sergio Spirito che i cineasti riusciranno a realizzare quanto di cuore auspico, malgrado le mie riserve. A questo punto, tanto per concludere, desidererei, molto umilmente, sottoporre allo Spirito una breve interrogazione. Prima di intavolare discussioni su cose attinenti l'istruzione, non sarebbe opportuno leggere qualche buon vocabolario? Si potrebbe apprendere, per esempio, che gli alunni della terza elementare, a meno non si tratti di tardivi anormali, hanno otto o nove anni e che pertanto non possono definirsi «adolescenti».

Vincenzo Bassoli

Macerata, gennaio

Caro «Cinema»,

ti prego di pubblicare queste brevi note che sono un doveroso tributo all'opera fattiva, appassionata e meritoria che il Preside dell'Istituto Tecnico Agrario di Macerata, dottor Diffidenti, sta svolgendo in favore del Cinema.

Nel campo della produzione di film ad indirizzo didattico è da rilevare l'attività dell'Istituto Tecnico Agrario di Macerata che, sotto la guida del suo Preside dott. Diffidenti, si è distinto nell'ultimo Festival della Cinematografia didattica, tenutosi a Gardone, ottenendo il primo premio con il film Una lezione sul pesce. Gli alunni dello stesso Istituto hanno partecipato alle riprese del film, girato nei campi adiacenti alla scuola, dalla Casa Helvia, per la direzione del dott. Diffidenti. Attualmente si sta girando un nuovo film sull'olivo, a dimostrazione di come nel settore scolastico sia stata compresa la funzione importantissima del cinema dal punto di vista didattico ed educativo di guida all'insegnamento scolastico.

Luigi Mengoni

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 54

Anno IV - 15
Gennaio 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere Seconda di copertina.

Cinema-gira 2

Premio "Cinema"-Pasinetti

PIETRO SPERI

Coscienza dello spettatore 5

GUIDO GEROSA

René Clair e l'elegia di una civiltà 6

FRANCO COLOMBO

*Problematica contemporanea
in alcuni film significativi* 9

MARIO FIN

Poetica ingenua del cinema messicano 12

SERGIO GUADA

Funzione narrativa del colore nel film 15

LINO GIZIO

I registi: Joris Ivens 17

CARLO SANTI

Retrospective: "Boudu sauvé des eaux" 20

★

GUIDO ARISTARCO

Film di questi giorni 22

IL POSTIGLIONE

La diligenza 24

Questo numero contiene inoltre gli indici del
IV volume di *Cinema* nuova serie (fasc. 42-53;
15 luglio 1950-30 dicembre 1950).

★ Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. E. PRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
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'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Lizabeth Scott, attrice non priva di possibilità espressive
e che si impose nel film di Milestone "The Strange Love of Martha Ivers".



Margaret O'Brien, attrice ormai non più bambina. La O'Brien ha appena
terminato «The Romantic Age»; altro interprete del film è A. Martin jr.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Napoli tempi passati (Comedia Film), regista Marino Girolami, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli, Joseph Meinrat, Hans Soelmer, Mirella Uberti (del C.S.C.); Lebbra bianca (La Perla Film), regista Enzo Trapani, interpreti Lois Maxwell, Ermanno Randi, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro, Juan De Landa, Giulio Donnini, Folco Lulli; I falsari (Gallo Film-Sifac), regista Franco Rossi, interpreti Fosco Giachetti, Doris Duranti, Lianella Carell, Erno Crisa, Saro Urzi, Mario Angelotti, Gabriele Ferzetti; I predestinati (Valente Film), regista Aldo De Bassan, interpreti Antonio Mustari (del C.S.C.), Stefania Naghi, Lilio Berti, Laurie Day.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Il Caimano del Piave (Flora Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Gino Cervi, Milly Vitale, Frank Latimore, Franco Golisano, Ludmilla Dudarova e Giacomo Lauri Volpi; I misteri di Ve-

Gli amanti di Ravello (Incine), regista Francesco De Robertis, interpreti Lida Baarova, Rino Salviati, Carlo Ninchi, Olga Solbelli, Brunella Bovo, Gabriele Ferzetti, Nino Milano; Peppino e Violetta (Excelsa-Costellation), regista Maurice Cloche, interpreti Vittorio Manunta, Clelia Matania, Emilio Cigoli; Arrivano i nostri (Excelsa), regista Mario Mattoli, interpreti Franca Marzi, Nita Dover, Walter Chiari, Mario Riva, Riccardo Billi, Carlo Croccolo, Lisetta Nava; Romanticismo (Lux Film), regista Clemente Fracassi, interpreti Amedeo Nazzari, Tamara Lees, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Enrico Glori, Filippo Scelzo; Amore di Norma (Aster Laura Film), regista G. D. Martin, interpreti Lori Randi, Jacqueline Pierreux, Gino Mittera, Afro Poli; Fatto di cronaca (Circe Film), regista Aldo Vergano, interpreti Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Franca Marzi, Vittorio Duse; Camicie rosse (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone; Angeli e falchi, regista Adriano Zancanella, interprete Ilse Gray; 38° parallelo (Colamonic-Montesi), regista Mario



Il prof. Fumagalli e il suo assistente in una inquadratura del corto metraggio « 12 ore in un ospedale », regia di Pinoli; operatore Grisanti.

CINEMA GIRA

nezia (Industrial Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Tito Schipa, Virginia Belmont, Renato Valente, Memo Benassi; Abbasso Villal (Jolly Film), regista Giorgio Simonelli, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buford, Nino Pavese, Virgilio Riento; Passa l'amore e canta (Itala Film), regista Guido Brignone, interpreti Nelly Corradi, Massimo Serato, Tino Buazzelli; Cuore di Roma (E.C.I.S.), regista Roberto Montero, interpreti Linda Simi, Andrea Checchi, Ermanno Randi, Leopoldo Valentini, Gisella Monaldi, Camillo Pilotto, Antonio Baccelli; Bellezze in bicicletta (E.D.I.C.), regista Carlo Campogalliani, interpreti Silvana Pampanini, Delia Scala, Franca Marzi, Renato Rascel, Peppino De Filippo, Aroldo Tieri, Renato Valente;

Bonnard, interpreti Paolo Stoppa, Marisa Merlini, Delia Scala, Virgilio Riento,

«Italia terra d'amore»...

...il film italo-tedesco diretto da Camillo Mastrocinque, le cui riprese sembrava fossero tutte terminate, è stato invece interrotto al termine delle riprese in interni effettuate in Germania, a Geiselgasteig, a quanto pare per mancanza di fondi. Il produttore Klagemann ha tenuto in proposito una conferenza stampa, in Germania, dando luogo a commenti tutt'altro che lusinghieri nei confronti del nostro paese da parte della stampa specializzata. Alcune interessanti precisazioni sull'incresciosa faccenda sono state fatte recentemente da L'Araldo dello Spettacolo: pa-

re infatti che la cosiddetta « Campidoglio Film », la fantomatica casa « italiana » responsabile dell'interruzione, in realtà sia solo un'etichetta, sotto la quale si celerebbero due produttori stranieri, l'austriaco Mattoni e l'ungherese Lzekely. Land der Sehnsucht (« Paese della nostalgia »: questo era il titolo dell'edizione tedesca del film), dopo oltre una settimana di lavorazione, era già costato al Klagemann 570.000 marchi, ed era interpretato da Jenny Jugo e Massimo Girotti.

«Il fuoco»...

...di Gabriele d'Annunzio sarà nuovamente ridotto per lo schermo ad opera di Alessandro Blasetti. Il film verrà prodotto da Salvo D'Angelo, in una produzione italo-francese, e

sarà girato in technicolor, con attori notissimi. La vecchia edizione del celebre romanzo venne diretta, come si ricorderà, nel 1915 da Piero Fosco, e interpretata da Pina Menichelli e Febo Mari.

«Alla grande tradizione»...

...del cinema italiano, quello di Lyda Borelli, Francesca Bertini e Pina Menichelli, si riallaccia, secondo J. Rivette, della « Gazette du Cinéma », « l'eloquenza mimica » degli attori di Cronaca di un amore, di Michelangelo Antonioni, che egli giudica « l'opera più completa tra quelle viste » al festival di Biarritz. In un periodo che sta quasi a metà fra l'epoca del film e quella intravistavi dal critico parigino, si ambienta invece il soggetto di quello che dovrebbe essere il secondo lungometraggio di Antonioni, e che porta appunto l'eloquente titolo Le allegre ragazze del '24: l'epoca quindi di Lya De Putti, di Clara Bow e di Louise Brooks. Fra i progetti più immediati di Antonioni vi



A sinistra: da « Legion of the Damned », film di Litvak attualmente in lavorazione a Monaco. Al centro: Angelika Voelkner in « Der fallende Stern », pellicola diretta nella Germania Occ. da Harald Braun. A destra: Edilio Kim, uno degli interpreti di « Camicie rosse » di Alessandrini.



Richard Widmark e Linda Darnell in «No Way Out», («Uomo bianco tu vivrai»), interessante film diretto dal significativo J. L. Mankiewicz.

è anche un film di carattere psicologico e di ambiente moderno, di cui però si conosce solo il titolo: Stanotte hanno sparato.

Si è spento...

...il mese scorso Annibale Betrone, nato a Torino nel 1883. Alla ben nota attività di attore teatrale egli aveva alternato fin dal 1924 quella cinematografica, partecipando a numerosi film con caratterizzazioni di rara nobiltà e precisione, fra le quali ricordiamo particolarmente quella in Piccolo mondo antico (1940) di Soldati, e la più recente in Patto col diavolo (1949) di Chiarini.

Una rassegna...

...del cinema per ragazzi si sta attualmente organizzando ad opera dell'Istituto Nazionale L.U.C.E., in collaborazione con il C.I.D.A.L.C. e con le rappresentanze culturali e diplomatiche estere, allo scopo di presentare al pubblico una serie di film educativi di tutto il mondo. Prosegue intanto a Roma, al cinema Planetario, la rassegna del documentario, di cui si è già riferito precedentemente, con tre proiezioni settimanali, anziché due. A documentare lo straordinario successo di pubblico riscosso finora dalla manifestazione, resta il numero degli spettatori (più di tremila per ogni duplice proiezione), accorsi agli insoliti spettacoli, giudicati correntemente poco "commerciali" dagli esercenti. Il L.U.C.E. ha iniziato nel frattempo la produzione in proprio su larga scala, ed ha in lavorazione una serie di cortometraggi fra i quali meritano di essere segnalati: E' arrivata una nave di Mariani dell'Anguillara, Maremma in Toscana e Viterbo, natura ed arte, di Ubaldo Magnaghi, e due documentari sull'Opera nazionale maternità ed infanzia di Fausto Saraceni.

AUSTRIA

«Ninotchka»...

...tolto improvvisamente dalla circolazione tempo fa per tutelare l'ordi-

ne pubblico, è riapparso in dicembre nei cinematografi di Vienna: non è segnalato finora alcun incidente, mentre a quanto si apprende il film sta ottenendo uno straordinario successo di pubblico.

Una esposizione storica...

...del cinema, raggruppante una serie di documenti e di plastici, per un periodo che va dal 1895 al 1915, è stata allestita da Hermann Bieber, direttore e fondatore della Cineteca austriaca: essa si divide in due parti, la prima illustra la storia generale e internazionale del cinema, la seconda dedicata invece agli sviluppi della cinematografia nazionale. L'importante manifestazione culturale, realizzata con la collaborazione della « Cinéma-thèque Française », del « British Film Institute » e di altri organismi austriaci, gode del patronato della Municipalità di Vienna.

FRANCIA

«En même temps»...

...è l'insegna di una nuova casa di produzione ed anche il titolo di una serie di cortometraggi che dovranno costituire la prima Enciclopedia universale cinematografica. Scopo di tale collana di film è quello di illustrare le invenzioni, le scoperte, le opere d'arte, i fatti storici di un determinato periodo, attraverso la rievocazione figurativa dell'epoca trattata. Tutte le nazioni saranno chiamate a collaborare a tale enciclopedia di vastissima mole, la quale dovrebbe costituire un valido strumento didattico per le Università e le organizzazioni culturali di tutto il mondo. A tutt'oggi sono stati realizzati una quindicina di film, mentre altri sono in corso di realizzazione: Autour de 1905 e Autour de 1890 sono già stati presentati rispettivamente a Venezia e ad Edimburgo.

Un film su Colette...

...è stato recentemente realizzato, con la collaborazione diretta della scrittrice, per opera di due donne, Yannick Bellon, regista, e Jacqueline Jacoupy, produttrice. Il film si svolge a Puisaye, patria di Colette, e nei



Sopra: Bing Crosby in «Riding High» di Frank Capra. Sotto: Willi Forst mentre dirige Hildegard Knef in «Die Sünderin» («La peccatrice»).



luoghi più caratteristici dove la scrittrice è vissuta, nonché al Palais-Royal dove ella vive attualmente fra i suoi ricordi. Accanto a Colette appare nel film anche Jean Cocteau.

Il mondo dei ciechi...

...è l'ambiente nel quale si svolgerà il prossimo film di Georges Lacombe; il soggetto si impernia sul personaggio di un meccanico di locomotive che in seguito a un incidente perde la vista, e riacquista a poco a poco la fiducia nella vita attraverso una paziente rieducazione presso l'

cati «sconvenienti» dalla stampa. Dopo il successo teatrale si parla di una probabile riduzione cinematografica del medesimo soggetto.

ROMANIA

A Buftea...

...sorgerà una città del cinema, allo scopo di dare un concreto impulso alla cinematografia nazionale: sono attualmente in costruzione cinque stabilimenti di produzione, tecnicamente attrezzati secondo le esigenze più moderne. E' già pronto, per il 1951, un piano di produzione che prevede

di Mosca è provvista di due sale che agiscono simultaneamente dalle prime ore del pomeriggio fino a mezzanotte, e di biblioteche e ristoranti a disposizione degli spettatori. Fra le innovazioni più curiose, almeno rispetto alle consuetudini del resto dell'Europa, è da notare la proiezione dei cortometraggi e del giornale parlato nell'atrio dei più grandi locali, in continuazione, allo scopo di intrattenere chi ha già pagato il biglietto fino all'inizio del prossimo spettacolo. Sale speciali completano inoltre l'attrezzatura dei cinematografi più importanti, e servono di solito per le manifestazioni di carattere politico o celebrativo, per spettacoli di balletti o per concerti.

I film stereoscopici...

...ottengono sempre maggiore successo. Fra i più recenti film in rilievo segnaliamo i seguenti: La matita sul ghiaccio, di V. Nemoliaev, Il paese del sole, di M. Volodarskij, e I cristalli, di J. Kaplunov, cortometraggi a carattere documentario o scientifico-didattico.

Grande successo...

...sta ottenendo in tutta l'Unione Sovietica la seconda parte di Stalingradskaja Bitva ("La Battaglia di Stalingrado"), diretto da Vladimir M. Petrov, autore, fra l'altro, di Pietro il Grande (1936-38), in due episodi, di Kutusov (1943) e di Colpevoli senza colpa (1945). Il film, il cui soggetto è di N. Virta, si vale di un interessante commento musicale di Kaciaturian.

U. S. A.

La Commissione nazionale...

...degli Stati Uniti ha pubblicato, su richiesta dell'U.N.E.S.C.O., un catalogo di 1023 film educativi, scientifici e culturali suscettibili di essere utilizzati all'estero: il materiale di questa che è la prima parte di un catalogo internazionale è costituito unicamente da film in 16 mm., ed è suddiviso in varie rubriche: educazione di base, comprensione internazionale, scienze, agricoltura, psicologia, psichiatria, igiene, ecc., mentre gli argomenti si estendono in vasti settori, dall'insegnamento alla formazione professionale, dall'economia agli studi sociali. L'U.N.E.S.C.O. ha inoltre pubblicato in questi giorni un catalogo mondiale di circa 800 film di 25 nazioni diverse, dedicati ai problemi dell'infanzia, contenente le caratteristiche e un breve riassunto tecnico delle pellicole: questa ultima lista è stata realizzata in collaborazione dall'O.N.U. e dall'Organizzazione Mondiale per la Sanità, che ha sede a Ginevra.

La Corte suprema...

...ha dichiarato illegale il divieto posto tempo fa dal Commissario delle Licenze alla proiezione del film Il miracolo di Rossellini: esso dovrebbe venire incluso, secondo quanto rese noto alla stampa il mese scorso il distributore Joseph Burstyn, in una trilogia cinematografica di cui fanno parte Joffroi, di Marcel Pagnol dal romanzo di Jean Giono, e Une partie de campagne di Jean Renoir dal racconto di Maupassant. Il tritico, che si richiama alla fortunata formula dei recenti film di produzione inglese Quartet e Trio, du-

ra complessivamente due ore e un quarto, e porterà con ogni probabilità uno dei seguenti titoli: Three Loves, Ways of Love, oppure Tales of Love and Passion.

Maurice Costello...

...uno dei primi attori del cinema americano, padre delle attrici Dolores ed Hélène Costello, è morto recentemente all'età di 73 anni. La carriera cinematografica del celebre attore era incominciata presso la Vitagraph nel 1909, mentre quella teatrale fin dal 1893. Fra i film più noti ai quali prese parte vanno ricordati A Tale of two Cities (1915) e Camille (1927).

La proposta abolizione...

...della tassa federale del 20% sui biglietti d'ingresso ai cinematografi, ridotta poi al 10% dalla Camera dei Rappresentanti, è stata definitivamente bocciata nella recente riunione dei delegati delle due assemblee legislative, a causa della situazione internazionale. La dispendiosa campagna promossa a tale scopo dall'industria cinematografica americana può dirsi quindi completamente fallita. Con la conferma della sentenza anti-trust del 5 giugno '50 decisa dal Tribunale di New York, sentenza contro la quale si erano appellate tre delle cinque società interessate, la M.G.M., la Fox e la Warner, e in seguito al rifiuto della Corte suprema di riesaminare la decisione, è inoltre sfumata l'ultima speranza degli industriali di sfuggire all'obbligo di separare nettamente l'attività produttiva e distributrice da quella dell'esercizio. La Paramount e la R.K.O. sono già addiventate a un accordo di compromesso col Dipartimento della Giustizia, e alle altre non resta che seguire il loro esempio. L'azione legale anti-trust, nella quale il governo ha finalmente ottenuto la vittoria completa, durava ormai da circa dodici anni.



Hollywood. Marina Berti posa per il disegnatore N. Falanga. La Berti ha recentemente interpretato un film diretto da G. Sherman: «Up Front».

stituito per i ciechi. Accanto al tema principale il regista si propone di descrivere la psicologia delle diverse categorie di ciechi, quelli più rassegnati, perché privi della vista fin dalla nascita, e i più disperati, che non vedono più in seguito a una disgrazia: una morale ottimista è al fondo di tale film, il cui argomento presenta aspetti di insolito interesse.

GRAN BRETAGNA

Tyrone Power...

...circondato da una sessantina di giovanotti americani, che recitavano in purissimo «slang», si è esibito sulle tavole di un palcoscenico di Londra interpretando, come protagonista, una commedia di Joshua Logan tratta da un romanzo di Thomas Heggen, Mister Roberts, la cui azione si svolge su una nave americana in un porto del Pacifico. Fra gli interpreti erano anche Jackie Cooper e, unica donna, Hildy Parks. Il palcoscenico girevole e le stupefacenti trovate tecniche escogitate da Joe Mielzner, hanno interessato il pubblico londinese; ma la commedia, e soprattutto l'eloquio del numeroso personale di bordo, sono stati giudici-

la realizzazione di dieci film a lungometraggio, quattro documentari di 1.200 metri circa ciascuno, e una cinquantina di cortometraggi. Gli stabilimenti saranno nazionalizzati.

SPAGNA

A Madrid...

...in occasione del Congresso ispano-americano di cinematografia, si è riunita la Federazione internazionale dei produttori di film. Durante la manifestazione si sono avute tre nuove importanti adesioni: quella della Federazione della «Motion Picture Association» degli Stati Uniti, della «Asociacion de Productores de Peliculas Argentinas» (A. P. P. A.), e della «Asociacion de Productores de Peliculas Mexicanas».

U. R. S. S.

57 cinematografi...

...destinati al pubblico pagante sono attualmente in funzione a Mosca, attrezzati con ottimo materiale. Ad essi si devono aggiungere varie centinaia di sale di proiezione installate nelle scuole, nei circoli operai, e negli uffici delle pubbliche amministrazioni. Inoltre la maggior parte dei cinema



L'attore comico Cantinflas in «El portero» film diretto da Delgado.

Coscienza dello spettatore

GIA SU QUESTA rivista, in una corrispondenza dall'America, si è accennato a un problema cui sono particolarmente interessati i produttori cinematografici e il pubblico, problema formulabile sostanzialmente in questi termini: da chi è data "la misura" del film? Dal produttore o dallo spettatore? Il produttore, insomma, cerca di capire lo spettatore o semplicemente di dirigerne le preferenze secondo suoi particolari criteri? La tesi che oggi per lo più si sostiene è la seguente: il produttore soddisfa le esigenze dello spettatore, ma questo in linea di massima resta soddisfatto perché incapace ormai di modificare la propria sensibilità da tempo formata su immutabili e facili schemi. Un esame del genere è tutt'altro che semplice e, anche ammettendo una reciproca responsabilità o influenza, non si fa un passo avanti. Occorre, pertanto, più che guardare al passato, ai precedenti dell'attuale stato di cose, esaminare la situazione così come si presenta, andare al fondo della questione e tentare di risolverla, sia pure, per ora, solo teoricamente. Non si tratta, in realtà, di trovare i responsabili di una mancata educazione cinematografica del pubblico, ma di vedere se e come il pubblico può ricevere un'educazione cinematografica.

In questi anni noi assistiamo alla decadenza dell'opera lirica, dell'operetta e, in un certo senso, anche del teatro, tutti e tre vanto soprattutto del secolo scorso, di fronte al diffondersi, anzi al dilagare del gusto cinematografico; il cinema ha compiuto un passo notevole vincendo le ultime resistenze del ceto intellettuale già diffidente verso la nuova arte e allargando la propria sfera di interessi umani e culturali; ma non si può negare che lo spettacolo cinematografico sia tuttora considerato dalla maggioranza come una ricreazione, come un divertimento, anzi il migliore dei divertimenti, per varietà di motivi, per completezza espressiva, per immediatezza di linguaggio. Solo una minoranza riesce a intenderlo come fatto di pensiero, quindi come creazione non legata alla durata della proiezione e al piacere superficiale, ma alle ragioni profonde della cultura che è quanto dire al problema della vita, eterna fonte di emozioni e suggestioni. La causa di ciò si ha da ricercare nella limitatezza degli orizzonti spirituali e intellettuali della

massa, più portata ai temi generali e dominanti della realtà quotidiana, come l'amore e il denaro, che a quelli psicologici e sociali (non si dimentichi, anche se ciò può contrastare colle tendenze del cinema contemporaneo, che lo spettatore ama vedere sullo schermo il dramma dell'individuo e che, d'altra parte, il problema del singolo ha sempre costituito la nota più alta dell'arte). Tutta la produzione artistica o pseudo-artistica, anche se si propone, indirettamente, un fine educativo, risponde appunto alla varietà delle esigenze spirituali del pub-

La GIURIA, esaminati i 53 articoli e i 4 soggetti pervenuti alla nostra redazione dal 30 dicembre 1949 al 30 dicembre 1950, ha assegnato il premio «Cinema»-Pasinetti a GUIDO GEROSA di Como, autore dello scritto *René Clair e l'eglogia di una civiltà*, in considerazione dei risultati da lui raggiunti nell'analisi critica di *Le silence est d'or* e dell'apporto così dato alla letteratura sul regista francese. La Giuria ha attribuito il secondo premio a FRANCO COLOMBO di Bergamo per l'articolo *Problematica contemporanea in alcuni film significativi*, interessante studio sociologico sui film *Die Dreigroschenoper*, *Woyzeck*, *Siréna*, *Ladri di biciclette* e *La terra trema*.

Sono stati inoltre segnalati LINO GIZIO di Firenze e PIETRO SPERI di Forlì: il primo per il profilo storico-informativo sul documentarista Joris Ivens; il secondo per le costruttive proposte sul problema culturale del pubblico avanzate in *Coscienza dello spettatore*. Infine, considerando la qualità dei lavori concorrenti — sensibilmente migliore rispetto a quella dell'anno scorso — *Cinema* pubblica in questo numero non soltanto gli articoli premiati e segnalati, ma anche quelli di MARIO FIN (Mantova), CARLO SANTI (Milano) e SERGIO GUADA (Como). Pertanto il presente fascicolo è completamente dedicato al premio «Cinema»-Pasinetti. La qual cosa vuole tra l'altro testimoniare la considerazione che la nostra rivista ha per i suoi lettori; e non a caso il numero si apre proprio con l'articolo di Spéri sulla coscienza dello spettatore.

Nel prossimo numero daremo un ampio ragguaglio su tutti gli altri lavori esaminati, e pubblicheremo un saggio di FERDINANDO ROCCO il quale, vincitore nel 1949, è ormai divenuto collaboratore assiduo della rivista. Il premio «Cinema»-Pasinetti viene rinnovato per l'anno 1951; sarà però assegnato non più a fine d'anno, ma in occasione dell'anniversario della morte di Francesco Pasinetti, avvenuta nell'aprile 1949. I concorrenti dovranno quindi inviarci i manoscritti (in duplice copia) entro il prossimo 15 aprile.

blico, alle sue concezioni della vita e del mondo che possono essere ingenui come sublimi. Il fatto spettacolare cinematografico ha messo in luce il problema della educazione estetica del pubblico, problema che è sempre esistito, in tutti i campi, ma a cui nessuno ha mai dato troppa importanza, in parte col convincimento che vera educazione è quella che ha origine da un interesse soggettivo e che dove questo manca è vano sperare in qualsiasi processo formativo. Si guardi alla produzione letteraria: essa soddisfa tutti i gusti, dal libro giallo all'opera critica; il problema educativo esiste anche qui ma non si pone in senso collettivo come per lo spettacolo cinematografico che aduna, appunto, in un unico ambiente persone di diversa formazione mentale e condizione sociale. Se si può dire che un editore riesce

a soddisfare le esigenze di tutti, non si può dire altrettanto di un produttore: la possibilità di scelta di un'opera, massima nel campo letterario, è minima in quello cinematografico, per cui lo spettatore deve spesso, diciamo così, subire lo spettacolo. Il film viene ancora prodotto per uno spettatore x, di assai incerta fisionomia psicologica e morale, deve contentare i più e non dispiacere del tutto alle "élites". Insomma, anche se il problema editoriale e quello cinematografico non sono sostanzialmente diversi, nel secondo acquista un

particolare valore il fatto della comunione contemplativa: il prodotto letterario tende a frazionare il pubblico in gruppi, quello cinematografico, invece, a renderlo unitario. Di qui, appunto, e soprattutto in considerazione del fatto che il cinema è divenuto in pochi anni forse l'unico e più pratico mezzo per accostare il popolo ai problemi dell'arte e della vita, la necessità di dare una coscienza cinematografica al pubblico in modo da rendere spiritualmente ed esteticamente funzionale quel rapporto che esso stabilisce spontaneamente e con entusiasmo con lo schermo. Pare ormai che questo compito sia affidato ai circoli del cinema, organi costituiti con fini pressoché privati, ma ora tendenti a interessare larghe zone di pubblico; è l'unica via e vedremo perché. Del resto, una qualsiasi funzione educativa non si può esplicare senza un'istituzione adatta, senza un organo che dia garanzia di continuità e serietà di lavoro, e i circoli del cinema rappresentano l'istituzione ideale a tale scopo.

Ma è ora da vedere il problema educativo nella sua essenza. Occorre formare il senso estetico del pubblico, ma come? Da ogni parte si levano voci contro la mediocrità dei film e, parallelamente, in favore di un movimento culturale ad ampio raggio. Bisogna riconoscere che la prima impressione è di scetticismo. Nella sala di proiezione c'è la persona colta, c'è lo studente, ma ci sono soprattutto gli operai, i contadini, i lavoratori della mano in genere, il nerbo del pubblico cinematografico. Che cosa vuol dire formare il senso cinematografico? Destare nel pubblico interessi sinceri, scuoterne la sensibilità, offrirgli il mezzo di intendere l'opera d'arte? Certo,

PIETRO SPERI

(Continua in terza di copertina)

RENÉ CLAIR

E L'ELEGIA DI UNA CIVILTÀ

LA GENESI spirituale di un'opera d'arte si compie attraverso molti fenomeni complessi, dallo svolgimento poetico della personalità che la crea e dalle sue fonti culturali alla struttura stessa, sociale e morale, del mondo di cui esso fa parte: il che non toglie che si possa fissare un certo periodo, ben determinato, in cui l'opera d'arte nasce e si concretizza nella mente del suo poeta, fermo restando ch'essa vi era in germe già da gran tempo. In questo senso, possiamo affermare che *Le silence est d'or* ebbe il suo periodo di maturazione, nella mente di René Clair, durante l'attività ch'egli condusse in Inghilterra e in America, vale a dire mentre portava a termine una fase di decadenza. Veramente, gli studi più attendibili e recenti sull'opera clairiana vorrebbero, in un senso tutto ideale, porre fuori del tempo e dello spazio quell'attività, e ricollegare immediatamente *Le silence est d'or* alle opere francesi che lo precedettero, facendone un'opera anacronistica: considerazione di indubbio interesse, e sostanzialmente giusta, in quanto vedremo come la visione del mondo che Clair ha nel suo capolavoro, non risente per nulla dei temi che furono a lui cari durante la decadenza, e ch'egli, al contrario, riprende e sviluppa le precedenti esperienze francesi. Rimane però l'interrogativo: che funzione hanno le opere inglesi ed americane di Clair, dato che sarebbe storicamente assurdo ignorarle? Diremo soltanto che esse sono fuori del tempo e dello spazio? Bisogna pensare che durante la decadenza, ch'è, segno di squilibrio della vita morale ed artistica di un poeta (ché un fecondo svolgimento della poesia è sempre parallelo ad un altrettanto fecondo svolgimento dell'etica, ed un equilibrio d'interessi morali coincide con

la maturità poetica, dato che permette il superamento delle passioni), questi è portato a rintracciare le sue prime esperienze per potere, ricondottosi idealmente all'inizio della propria "carriera" poetica, ritrovarne gli sviluppi. Ma le esperienze di René Clair erano tutte legate alla Parigi della civiltà borghese ed ai suoi interni conflitti ch'egli, il fine e spregiudicato intellettuale d'avanguardia, era riuscito ad intuire. Impossibile per lui tornare in possesso di tali esperienze. Di qui un macerarsi interno di Clair, un'insoddisfazione di non poter attingere alle sue "fonti" di cultura. Macerarsi ed insoddisfazione risolvendosi nello scarso equilibrio delle sue opere extra-francesi e ch'egli, allora come adesso quando gliene parlano, cerca di dissimulare; ma prevalgono in lui dubbi, stanchezze, rimpianto (motivi, questi ed altri, che si possono individuare nella prefazione a *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* di Florey), mentre si compie la genesi di *Le silence est d'or*.

L'opera nasce al ritorno di Clair in Francia, ma è esatto dire ch'essa non costituisce un "ritorno" in quanto non vi è nulla di mutato nel mondo di Clair, il tempo non sembra essere passato per lui, ed egli ignora la guerra, il "maquis", De Gaulle: egli non ha fatto che ricongiungersi, in un clima adatto, alla vecchia visione, ed ora desidera approfondirla fino a compiacersene per una rievocazione autobiografica. *Le silence est d'or* nasce da una duplice intenzione: testimonianza d'affetto al suo mondo che il già esule desidera tributare a dimostrazione che, ritrovate le prime esperienze, la decadenza è finita; e nel contempo il ritorno alle sorgenti di

cultura dovrebbe coincidere con una sorta di autobiografia, una storia dei propri ricordi che, se compiuta secondo gli intendimenti di Clair, sarebbe riuscita piuttosto meccanica e scarsa d'interessi, almeno per chi non fosse spinto da un semplice desiderio di erudizione e di conoscenze biografiche. Ma anche qui avvenne una frattura tra quello che il regista desiderava fare e quello che fece, ed i particolari autobiografici, il ricordo delle attricette che mostravano le gambe ai produttori-registi dei primi teatri cinematografici, e dei protettori di esse, furono lasciati in secondo piano, mentre la visione del poeta s'estendeva ad un mondo ben più vasto e complesso, allo svolgimento di tutta una civiltà che veniva ad essere il centro d'una ispirazione poetica armonica, circolare ed unitaria. In un periodo come il nostro, in cui un'opera d'intendimenti artistici viene spesso preferita se condotta su un piano di confessione morale, di biografismo, di diario intimo (ne fa prova tanta letteratura muliebre dei nostri tempi, esasperata negli ultimi anni dalle numerose confessioni di figli e figlie del secolo; nel campo cinematografico abbiamo la "vita romanizzata" da lei stessa, di Corinne Luchaire, ed è di questi giorni la notizia che Isa Miranda vorrebbe interpretare un film autobiografico sulle proprie esperienze di donna e di attrice), René Clair riuscì a divincolarsi dal gusto della confessione e del ricordo, del sentimento non superato e della frammentarietà aneddotica, e sulle orme di Marcel Proust creò un mondo del "tempo perduto", un mondo intimamente lirico. Di che mondo si tratta? Proprio di quella civiltà borghese della Francia, che Clair aveva dapprima sperimentato nella sua qualità d'intellettuale spregiudicato e avverso ad ogni dogmatismo, e poi s'era sforzato di rappresentare nelle sue opere. In *Le silence est d'or* egli ne riprende e completa la rappresentazione, avendo ben chiari i propri interessi poetici. Per comprendere essa civiltà, bisogna entrare nel suo cuore, o meglio nel cuore della poesia che l'ha rispecchiata. Non esiste infatti storia d'una situazione entrata a far parte



In questa pagina e in quella seguente: immagini tratte da « *Le silence est d'or* » (1947): « elegia di una civiltà » firmata da René Clair.

di un organismo poetico che, nel giudicare di questo organismo, possa esser vagliata come se fosse esterna ad esso: e commettevano errore quegli studiosi tedeschi che dissertavano su una "storia di temi", come se l'Antigone sofoclea e quella alfieriana, la Francesca di Dante e del Pellico, fossero le stesse. Così, non è la storia in sé della civiltà borghese di Francia, che qui c'interessa, ma la storia di essa come è apparsa a Clair. E la distinzione è importante: perché ci porta ad ignorare in parte il lato sociale della cosa, ed invece ci costringe ad esaminare l'exasperazione avvenuta nel contrasto tra intelletto e sentimento.

Siamo nella Parigi del secolo decimonono. La classica Francia, limpida e luminosa nel pensiero e nella poesia; musicale nella lingua, equilibrata e gioiosa di vivere, sente rimossi dal romanticismo (in questa accezione, intendiamo per romanticismo non tanto una delle categorie eterne dello spirito umano, come lo è al pari di classicismo e barocchismo, quanto un determinato periodo storico che vide l'exasperazione di certi problemi ed atteggiamenti, per altro vivi anche nell'antichità) i fondamenti stessi del suo vivere. Il mistero dell'inconscio turba l'uomo francese che si accorge il suo spirito essere non meno profondo ed amaro dei gorghi marini. Invano i poeti che s'ispirano ad un nuovo classicismo cercano di scuoterlo dalla sua contraddizione coi loro sogni di luminose isole lontane su cui il sole dardeggia, nitide, chiarissime; permane il dubbio sulla realtà di quei paesi, guardati non tanto nella loro luminosità quanto velati dalle nebbie del sogno e del mistero, nel regno misterioso della "nuance" verlainiana. L'ansia spirituale, mistica, romantica, costituisce la contraddizione della classica Francia. E, per liberarsi, ecco la baudelairiana elevazione:

*au dessus des étangs, au dessus des vallées,
des montagnes, des bois, des nuages, des mers
par delà le soleil, par delà les éthères
par delà les confins des sphères étoilées.*

Ma la contraddizione rimane. Alla sua ombra si svolge tutta una civiltà, la civiltà della Parigi romantica e borghese, di Mistinguett e delle "Folies-Bergères", degli "apaches" e delle "gigolettes", nuovi miti romantici dopo il "mal du siècle". E un mondo che vive nelle vecchie canzonette francesi e nella sottile tristezza dei versi di Guillaume Apollinaire. Ricordate?

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine
et nos amours.
Faut-il qu'il m'en souvienne:
la joie venait toujours après la peine.*

Ed ecco spiegarli Célestin, il vecchio che suona una canzonetta malinconica fuori del "café chantant", la sottile tristezza degli incontri tra Jacques e Madeleine, amore gioia e pena tutt'insieme. Tutto si svolge nell'atmosfera di questa lotta interiore, ch'è il vero centro del mondo clairiano: il dualismo tra intelletto e sentimento. Emilio è l'eroe di questo contrasto, la creatura molieriana che ha "sentito" il romanticismo. Conserva lo spirito brillante e superiore della Francia classica da "siècle d'or", sembra seguire un modo di vita equilibrato, razionale: ha dello "charme", non si lascia menar per il naso dalle donne, è lucido nel suo ragionamento, e finemente ironico nelle conclusioni. Eppure com'è profonda in lui



quella malinconia così radicata nella spiritualità romantica, causa prima del "mal du siècle"! Anche nella sua vita, come in quella del Pulham vidoriano, ritornano insistenti il ricordo e il rimpianto della donna che si doveva sposare, solamente che nella commedia di quest'ultimo vi era un contatto diretto dell'uomo col mondo che lo circondava, con la società; proprio la società, quella del sistema Taylor e delle macchine, successa alla primitiva epopea del West, uccideva il sogno di Pulham: mentre in Clair l'uomo non è posto in contrasto con la società, egli ha nella sua individualità i problemi che lo tormentano, ai quali non è posta una soluzione sociale nell'arte clairiana, anzi il poeta se ne distacca, guardandoli con una certa superiorità compiaciuta, proprio perché egli, che quasi si lasciava sedurre dai modi della riflessione morale ed autobiografica, non è affatto un artista che abbia un ben definito "sistema" morale come un Manzoni ed, in un certo senso, un Vidor,

il suo peso nello svolgimento dell'umorismo clairiano.

Che *Le silence est d'or* abbracci, in una esperienza circolare ed unitaria, tutta una civiltà, lo comprendiamo sin dalle prime sequenze, allorché si avverte nei personaggi la tendenza a confondersi con tutta una folla, un mondo: la gente che circola intorno alla giostra durante la nevicata, il ballo del Carnevale, gli spettatori del "cinématographe". I personaggi della favola sono sbazzati rapidamente, con pochi tocchi, e acquisteranno intera consistenza solo a contatto con un mondo, una civiltà: Jacques, dinanzi alla folla ed alle belle ragazze dei carri carnavaleschi (garbato, rispettoso, argutamente pieno d'intelligenza nei rapporti con la gente ed il poliziotto; sentimentale e pieno di timida, dolce malinconia nel parlare con l'amichetta ed accomiarsi da essa), Madeleine allorché è messa di fronte al mondo degli innamorati, Jacques e Madeleine insieme, nel brano poetico della

di ritmo, il Carnevale, i balli folleggianti di Jacques e Madeleine. Mentre un sostare più benevolo, commosso e meno rumoroso nei limiti di una inquadratura o una sequenza in cui vi sia minore fusione di ritmo interno e ritmo esterno, e quindi un ritmo più dimesso, ci svela l'animus romantico del poeta: e sono le inquadrature e le sequenze dei "boulevards" bagnati di pioggia, del vecchio suonatore, degli innamorati alla finestra accarezzati di notte dalle luci calde di Parigi. Nella storia della poesia clairiana la notte parigina ha una particolare importanza. Anche Clair evidentemente pensa che « le parole notte, notturno, le descrizioni della notte sono poeticissime perché, la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sia di essa che di quanto essa contiene » (Leopardi, *Zibaldone*). Il ritmo di Clair, il balletto derivante dal miracoloso equilibrio tra ritmo interno e ritmo esterno, è poi il mezzo più efficace per esprimere quella estrema mutevolezza, quella danza tra i contrasti, ch'è propria della civiltà francese del secolo XIX. Si tratta d'una varietà continua di atteggiamenti, e *Le silence est d'or* ottiene unità proprio dalla molteplicità dei suoi filoni principali, che fanno tutti parte di quell'arte unitaria in quanto vivono sotto la stessa luce della contraddizione tra romantico e classico-molieriano, tra sentimento ed intellettualismo cartesiano. Vi è l'elemento più propriamente autobiografico che, pur non essendo poesia, può interessare per i riferimenti alla persona morale, biografica, cinematografica, di Clair: rientrano in questa parte l'attricetta che viene a mostrare le gambe ad Emilio, l'anziano protettore, alcune osservazioni sulle vecchie macchine da presa, e la stessa blanda difesa del muto, che si avverte, più che altro, nel titolo dell'opera, « *Le silence est d'or* ». Da questi appunti clairiani, possiamo ricostruire la Parigi "naissance du cinéma": « siamo infatti nel 1906, all'epoca "eroica" dei pionieri, dei Pathé, dei Méliès, dei Feuillade: e di quest'ultimo Clair fu, dal 1921 al 1923, assistente e "attore giovane" in più d'un film... Ed Emilio potrebbe essere appunto Feuillade, Giacomo lo stesso Clair di quei tempi, e il "théâtre cinématographique" di Emilio quello di Feuillade ». E sapore prettamente autobiografico ha anche la ricostruzione degli stabilimenti Fortuna. Non bisogna sottovalutare questo elemento autobiografico perché esso può essere riguardato come la struttura stessa del poema, nell'indagare la genesi del quale abbiamo assunto un concetto caro alla critica romantica, di mondo intenzionale (autobiografia) e di mondo effettuale (poema di una civiltà) dell'autore. Ma questo dualismo non è da prendersi alla lettera: ché, nella creazione dell'opera, quei due mondi si compenetrarono ed alternarono e l'autobiografia si configurò precisamente come un "diverso dalla poesia". Così la Parigi "nascita del cinema" divenne un poco lo schema oratorio e la poetica della creazione clairiana, ossia quel « mondo storico che costituisce la realtà del sogno dell'artista; la vicenda dialettica interna della poesia » (1).

Il contrasto, ho detto, è la nota fondamentale della poesia clairiana; e contrasto si avverte nello stesso stile di Clair allorché egli « stempera subito in una nota comica »

GUIDO GEROSA

(Continua in terza di copertina)



Parigi « naissance du cinéma ». Dal film « *Le silence est d'or* », (1947) diretto da René Clair.

e possa rappresentare una civiltà socialmente, scorgendone le incongruenze ed i drammi collettivi. Egli vede meglio il conflitto di questo o quel personaggio poetico, Jacques o Emilio o Madeleine, e per il resto il suo scetticismo di fronte alla civiltà borghese è dovuto proprio al fatto che, non riuscendo a risolverne i problemi, egli li lascia insoluti, perpetua le contraddizioni del suo mondo. E questo è, infine, motivo d'arte perché i vari sentimenti, mossi ed illuminati dall'interno contrasto vivono più intensamente; e, se manca qui il motivo sociale, non mancano i moti di anime, che Clair rappresenta dandovi tutta la sua adesione e che, nel loro insieme, compongono la storia sentimentale di una civiltà osservata dal poeta con uno scetticismo sorridente, che rappresenta la sua semplice (non semplicistica) morale, scetticismo che avrà

soffitta, con la folla che canta in una notte di primavera. Con ciò non equivoco per nulla col già detto: la folla di Clair non ha un carattere sociale, è una umanità, meglio una civiltà, sentita individualmente e coralmemente, più nel lato sentimentale che sociale. Lato sentimentale implicante il già ricordato conflitto: e questa volta è proprio la "forma" di Clair, a risolvere il contrasto. Clair iniziò con l'avanguardia ed *Entr'acte* ed ebbe sempre un gusto-limite della pura forma, compiacersi cioè di una sorta di arte per l'arte che derivasse da curiosi accostamenti di immagini, susseguendosi in modo tale da trovare il ritmo puro, il ritmo da balletto, la operetta ad inseguimento. Qui, il gusto della forma aiuta Clair a comprendere i toni nitidi, lineari, euritmici, gioiosi della Francia classica e lieta di vivere; ed il momento gioioso di quella civiltà si avverte in alcuni brani poetici saturi

Problematica contemporanea in alcuni film significativi

NEL SUO cammino di identificazione con la vita degli uomini il cinema — come potente mezzo di espressione — s'è di frequente accostato ai problemi più urgenti che travagliano l'esistenza umana. Valido strumento d'indagine sociologica, il cinema ha portato alla luce dello schermo le immagini, a volta contraddittorie e polemiche ma sempre significative, dei più assillanti contrasti della vita attuale, cioè la basilare problematica del mondo contemporaneo. Alcuni film, tra i molti realizzati, sono in merito particolarmente indicativi, specie per il loro contributo concreto nel porre in evidenza taluni aspetti tipici della società contemporanea, e in rapporto alla loro indicazione di un possibile ed efficace rimedio.

Un mondo angosciato, e non privo di una propria irrivenza sociale, è racchiuso nello sconcertato e sconcertante *Die Dreigroschenoper* (1931), con cui G. W. Pabst — regista in quel lasso di tempo incline agli assunti generali — prosegue, a mezzo tra *Westfront 1918* e *Kameradschaft*, un intento, a suo modo democratico, volto alla critica di una società egemonica, seguendo la traccia che Bertold Brecht aveva dedotto, nel 1927, dal melodramma *The Beggar's Opera* scritto dall'inglese John Gay nel 1728. Ma con questo film, Pabst non sa essere realista: si distanzia da una precisa presa di posizione e, insieme, dall'oggettività di una vera indagine sociale ed umana. Egli si limita a rappresentare uno squallore materiale e soprattutto morale portato a conclusioni pessimistiche, ignoranti le istintive reazioni delle personalità violentate e, di conseguenza, le concrete strutture del periodo storico posto alla base del film. I mendicanti di Pabst, come quelli di Brecht, sono degli straccioni-ladri, malviventi organizzati per ladrocini e ruberie. Il loro "re" richiama alla mente il Clopino Trugliuoco della *Corte dei miracoli* descritta da Victor Hugo. Mentre però costui era orripilante sì, ma nel contempo acuto nella polemica e nell'invettiva (rivolgendosi ai "signori valentuomini borghesi", diceva: «Come voi trattate i nostri in casa vostra, noi trattiamo i vostri da noi. La legge che fate ai pitocchi, i pitocchi la fanno a voi. E' colpa vostra se essa è cattiva»), il pabstiano Peachum è un borghese declassato arrivista, falsamente caritatevole, privo di affetto per il mondo sub-popolare che lo attornia, e di cui egli stesso coscientemente si attornia per realizzare cospicui profitti, affittando ai suoi sudditi-mendicanti gli "arnesi del mestiere": l'occorrenza per farne finti orbi, finti zoppi, finti storpi. In Pabst, per questo "lumpenproletariat", una lotta di difesa è, più che vana, inutile: si autoannulla per la stessa incomprensione e repulsione che esso nutre verso una emancipazione concreta.

Questi miserabili, fuori dalla sporcizia e dall'indigenza, si sentirebbero mancare il fiato, come pesci fuor d'acqua. Si configurano come un ciurmaglia di esistenzialisti degenerati; hanno oltrepassato il "nulla" e vivono al di fuori di esso. Aizzati, per interessi che non li riguardano (come l'arresto del bandito Mackie Messer, che poi fraternizza con lo stesso loro pseudo-re e ne sposa la figlia avvenente), sanno eccitarsi; però ben presto si raffreddano e abbandonano — assonnati, indolenti, svogliati — ogni velleità. E in questo stato di perfetta apatia, oltrepassano i loro veri obiettivi. Uomini nati nel pattume di sovrappopolati, sordidi casamenti; donne cresciute nell'umidità dei postriboli: Pabst si diletta di un'umanità intristita, oltre che dalla nebbia fittissima penetrante i corpi, da un'immane disperazione divenuta norma di vita, e ritenuta immutabile. Se in *Die Dreigroschenoper* possiamo scorgere della critica, non ne individuiamo il fine. Ogni elemento tecnico contribuisce alla formazione di un'atmosfera tipica e indimenticabile, ma imprecisa e priva di reale "engagement": onde il film lascia perplessi e sconcertati.

Forse Georg Büchner pensava, profeticamente, al cinema, nel concepire il suo *Woyzeck*, pubblicato postumo nel 1837 (negli ultimi anni di vita del drammaturgo e letterato tedesco, il cinema era allo stato embrionale con le fondamentali ricerche del belga Plateau). *Woyzeck*, o *Woyzeck* come venne in seguito chiamato, rimase incompiuto come testo drammatico ma offrì, dopo un secolo, un libretto per melodramma ad Alban Berg, e un limpido scenario a Georg K. Klaren, regista, al contrario di Pabst, non combattuto da perplessità e immune da equivoci.

Nel film di Klaren (1946) la rappresentazione del decadimento umano e sociale, da un punto di vista storicamente e filosoficamente preciso, è portata assai in alto. Proprio per l'esser precisa, è tanto più amara, tragica e veritiera di quella pabstiana. Perde ogni valore la vita dall'uomo-schiavo, o si eguaglia a quella delle bestie: ma *Woyzeck*, diversamente che i mendicanti del *Die Dreigroschenoper*, gregge indistinto, senz'anima né personalità alcuna, è un miserabile che ragiona ed ha un'anima. La contraddizione problematica fra il suo stato di "bestia", di "miserabile", e la sua natura di uomo dotato di "ragione", di "anima", lo rende penoso, e con una tale intensità, da riescire addirittura esasperante. *Woyzeck* (attore Kurt Meisel) è di corporatura tozza ed ha testa rapata; è perennemente crucciato, legato alla stinta, odiosa divisa del soldato-servo; è costretto a far da cavia a un dottore maniaco che lo tratta quasi fosse paglia e nient'altro. Ma *Woyzeck* sa d'avere un cervello, come gli altri forse non hanno, e se ne serve per ra-

Personaggio di "un mondo angosciato e non privo di irrivenza sociale". Da «*Die Dreigroschenoper*» (1931), film diretto da G. W. Pabst.

gionamenti che, nella loro apparente nudità, racchiudono un'amarissima avversione alla vita: non già alla vita in generale, ma a quella, ingiusta, ch'è costretto a sopportare (« Noialtri, povera gente... Vede, signor Capitano, i soldi, i soldi! Chi non ha soldi... Sarebbe bello se uno di noi cercasse la morale a questo mondo. Anche noi siamo fatti di carne e di sangue! Noialtri siamo disgraziati in questo e nell'altro mondo. Io credo che se ci capiterà di andare in Paradiso, dovremo aiutare gli angeli a fare i tuoni »). Woyzeck assapora il senso di ribellione che continuamente lo tormenta, affiorando insopprimibile dentro di lui, tra le braccia della sua donna, accarezzando il suo bambino. Sono le sole persone che possono farlo lievemente sorridere; al contatto con esseri "umani" egli riacquista la propria condizione umana e la vita, tra le mura domestiche, torna, seppur debolmente, ad avere un senso. Buona parte del film di Klaren è nella descrizione delle angosce, delle prepotenze, delle sottili torture morali di cui Woyzeck, per il solo fatto di essere un paria, è fatto continuamente oggetto: ma non v'è da parte del regista alcun cinismo o inumano compiacimento, bensì una sincera compassione e un senso irrefrenabile di sdegno. Poi Woyzeck precipita ancor più in basso: si confonde col fango, con il terriccio acquitrinoso in riva ad uno stagno dove accoltella la sua donna che lo ha tradito, sedotta da un sottufficiale del reggimento. Ora Woyzeck è un assassino, le guardie lo portano via, verrà condannato. In un patimento estremo finirà, finalmente, di patire. Un'ultima ingiustizia chiuderà la sua vita. Ma sarà veramente l'ultima? O non dovrà, Woyzeck,

rinunciare, nell'al di là, alla sua pace, per "aiutare gli angeli a fare i tuoni"? Sceneggiato del film è Herman Warm, il cui nome è legato al *Caligari*, a *Der Student von Prag*, cioè all'espressionismo tedesco; e a *La passion de Jeanne d'Arc* e a *Vampyr* di Dreyer: film che tracciano la storia di un cinema inteso come espressione di angosce e di tormenti, e nei quali la costruzione scenografica ha parte determinante nella creazione dell'atmosfera e nella messa a fuoco delle psicologie. Il Woyzeck di Klaren si muove in pochi ambienti ben precisi e delineati in rapporto alle martoriati sofferenze che, mano a mano, e ingigantite, debbono ospitare. Ambienti nudi o, comunque, crudeli (nel pabstiano *Die Dreigroschenoper*, invece, l'orribile gusto di una decorazione vittoriana storpata e riempita di stracci, che rende la cercata "sfarzosa" desolazione), e sempre ricchi di potenza evocatrice. La macchina da presa (operatore Bruno Mondini) carpisce finanche il racchiuso patimento degli scrostati muri della stanza di Woyzeck che il sole, dalla finestra, riscalda scialbamente e vanamente.

Il tema del conflitto sociale diretto è affrontato — nel quadro della cinematografia cecoslovacca nazionalizzata — nel 1947 da Karel Stekly, già allievo di Mac Fric. *Siréna*, primo premio alla Mostra di Venezia nel 1947, si stacca nettamente, e per la sua particolare fisionomia formale e per lo sviluppo del tema, dai due film sin qui esaminati. La miseria vi è rappresentata non già come un male metafisico, come una ineluttabile fatalità intrinseca al genere umano, ma come conseguenza diretta delle contraddizioni di una società di-

lacerata, ove egemonie imperversano. Va quindi abolita con la sua trasformazione. Non più singoli casi pressoché patologici, ma raggruppamenti sociali concreti; e non più la consapevole ma dispersa coscienza di Woyzeck, piccolo plebeo vinto dal timore, incapace di negare ciò che lo opprime, e così affermarsi davvero uomo, sibbene una coscienza attiva, una serie di atti intesi allo svincolamento completo dal servilismo coattivo. Le traversie della famiglia Hudec (il padre è operaio metallurgico, il figlio minatore), a Kladno in Cecoslovacchia, sul finire del secolo scorso, servono a Stekly per indagare un basilare metodo di lotta democratica. E' chiaro che Stekly, caposcuola del "realismo sociale" del cinema cecoslovacco, riducendo in immagini un romanzo di Maria Majerova, trasferisce minutamente in esse non soltanto la storia dei fatti (realmente accaduti), ma altresì l'essenza teoretica della sua filosofia; ma questa è sì profondamente umanizzata da assumere pieno valore epico e stilistico (si pensi alla tecnica narrativa, invero eccellente; alle espressive "trovate" di regia, eccetera). Se passiamo alle opere più rilevanti del cinema italiano di questi ultimi anni, e cioè a *Ladri di biciclette* di Vittorio de Sica e a *La terra trema* di Luchino Visconti, subito constatiamo com'esse siano dettate da un fondamentale bisogno di ricerca sociale, intesa soprattutto come esigenza umana. Il fervore ideologico e apologetico, necessariamente polemico, che pervade *Siréna* non giunge, qui, ad un conflitto diretto e collettivo tra forze sociali contrapposte. Pensiamo anzi che, più che di "ideologia", cioè netta astrazione, convenga parlare di "umanità", cioè "condizione umana", sentimento di affetto e solidarietà verso gli umili e la loro "umana-

L'attaccino Ricci, protagonista di «Ladri di biciclette» di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Ricci "si perde tra la folla, col bimbo in lacrime; il dolore copre di sé ogni cosa".





mente" ingiusta situazione attuale. L'attacchino Ricci di De Sica e il pescatore 'Ntoni Valastro di Visconti vanno verso un comune ed amaro "immediato domani": hanno toccato il fondo della miseria (e non solo di quella materiale: ancor più malvagiamente sono stati privati della loro integrità morale, hanno « perduto l'onore »), dopo aver per un attimo posseduto la sicurezza e la gioia d'elevarsi da una povertà meno grave e affliggente. L'uno si perde tra la folla, col bimbo in lacrime (ma le lacrime hanno vinto anche l'uomo; il dolore ha coperto di sé ogni cosa); l'altro, beffeggiato per gli eroici e "altruistici" sforzi verso l'indipendenza (compiuti non solo per sé ma soprattutto per gli altri) che l'hanno invece precipitato in uno stato disperato, è costretto a risottomettersi alle regole dei grossisti di pesce.

- Due conclusioni, queste, sensibilissime, e ugualmente indicative: Ricci e Valastro, personaggi dei giorni nostri, sono sostanzialmente sullo stesso piano di Woyzeck, che viveva nel secolo scorso. E De Sica e Visconti (come del resto il liberale Büchner del secolo scorso) partecipano attivamente, oltre che affettivamente, coi loro personaggi, al processo storico in atto. Giacché, come ebbe ad osservare il Sadoul, « nel cinema, come in tutte le altre arti, non ci si può contentare di descrivere: bisogna scegliere ».

FRANCO COLOMBO

Sopra: da « *La terra trema* »; Visconti analizza la condizione umana dei pescatori siciliani. Sotto: da « *Sirèna* » (1947), film di Stekly che affronta direttamente il conflitto sociale.





1) Emilio Fernandez, il regista più noto del cinema messicano, mentre dirigeva «Salon Mexico» (1948). - 2) Da sinistra a destra: l'operatore Gabriel Figueroa, Emilio Fernandez, Maria Felix e Domingo Soler. - 3 e 4) Due inquadrature tratte da «Maclovía» («Feudalesimo messicano», 1948). - 5 e 6) Da «Rio Escondido» («Il mostro di Rio Escondido», 1947). - 7 e 8) Immagini tratte da «La perla» («La perla», 1945). - I film «Maclovía», «Rio Escondido» e «La perla» portano la firma di Emilio Fernandez e dell'operatore Gabriel Figueroa.

FERNANDO Gamboa, direttore dei musei artistici di Città del Messico, non esita a riconoscere alla base della grande pittura di José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros la riscoperta delle tradizioni popolari, la valorizzazione di quei motivi più tipicamente nazionali e nazionalistici che erano stati a lungo e sistematicamente ignorati nelle accademie di belle arti. Il ritorno ad una tematica popolare ha costituito la linfa per un'arte nazionale, viva e immediata, che ignora i cavilli accademici, attenta com'è a quanto il Messico sa esprimere con le sue tradizioni e con la sua realtà presente. Analogamente sembra avere agito la storia quasi segreta, perché a lungo misconosciuta, del popolo messicano sui più validi esponenti della cinematografia di quel Paese. Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa sono oggi gli interpreti più sensibili di un mondo rimmerso prepotentemente alla conquista dell'indipendenza e rivelatosi singolarmente ricco di possibilità espressive. E tale è stata l'opera del regista e dell'operatore che, per molti caratteri, da sola, sembra riassumere tutta la produzione cinematografica messicana: e davvero, in un discorso che prenda l'avvio da una considerazione storicistica e sociale insieme, non si vede come possano essere inseriti, sia pure di contorno, i restanti film di autori diversi, ma dall'unica impostazione melodrammatica e

1

POETICA INGENUA DEL CINEMA MESSICANO



2

falsa, ricalcati su vecchi schemi in cui il personaggio lascia il posto al "cliché" di se stesso. Tali opere, che costituiscono comunque il metro, la regola della cinematografia messicana, partono da posizioni diametralmente opposte a quelle di Fernandez e Figueroa, i quali semmai peccano per troppa ingenuità e non già per quella saccenteria di registi senza ispirazione, che porta inevitabilmente al mondo assurdo delle commedie, dei telefoni bianchi, degli alberghi internazionali. Pertanto, quando si parla di cinema messicano, comunemente si intende il cinema di Fernandez e di Figueroa.

Considerata nel suo complesso, la produzione di Fernandez e di Figueroa è quanto di più coerente si possa immaginare, tutta tesa sull'arco di motivi desunti dalla storia nuova e remota, con una esaltazione dei valori più puri della civiltà, con

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO II - III - VOLUME IV
15 luglio 1950 - 30 dicembre 1950
F A S C I C O L I 42 - 53

CASA EDITRICE VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL IV VOLUME (15 luglio 1950 - 30 dicembre 1950)

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

BIBLIOTECA

- Aristarco G. (v. VIAZZI G. - G. Aristarco: *L'arte del film*) . . . XLVIII, 223
Barbaro U. (v. ROCCO F. - U. Barbaro: *Il cinema e l'uomo moderno*) . . . LII, 350
Biografiskt (v. TURCONI D.: *Biografiskt* - vol. 30, n. 4, 1949-50) . . . XLII, 31
Ciné-Club (v. TERZI C.: *Ciné-Club*) . . . XLIX, 255
Films in Review (v. TURCONI D.: *Films in Review* - nn. 1, 2, 1950) . . . XLII, 31
Frank N. (v. VIAZZI G. - N. Frank: *Petit cinéma sentimental*) . . . XLVII, 186
Gavosto C. (v. CAMPASSI O. - C. Gavosto: *Il cinematografo. L'amministrazione economica delle aziende di proiezione*) . . . L, 286
Grierson J. (v. MALERBA L. - J. Grierson: *Documentario e realtà*) . . . LIII, 382
Hollywood Quarterly (v. TURCONI D.: *Hollywood Quarterly* - vol. IV, n. 3, 1950) . . . XLII, 31
Libri cecoslovacchi (v. VIAZZI G.) . . . XLIII, 63
Manvell R. (v. Granich T. - R. Manvell: *Experiment in the Film*) . . . XLII, 30
Müller G. (v. BERGER R. - G. Müller: *Dramaturgie des Theaters und des Films*) . . . XLV, 126
Sequenze (v. VERDONE M.: *Sequenze*, nn. 5-6, 1950) . . . XLIV, 94
Sequenze (v. DEL BUONO O.: *Sequenze*, n. 9, 1950) . . . L, 286
Uccello P. (v. Grisanti R. - P. Uccello: *Dizionario della tecnica cinematografica*) . . . LI, 319

CINEMA GIRA

- XLII, 2; XLIII, 34; XLIV, 66; XLV, 98; XLVI, 130; XLVII, 162; XLVIII, 194; XLIX, 226; L, 258; LI, 290; LII, 322; LIII, 354.

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI

- ARISTARCO G. - Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica . . . XLVIII, 217
ASSUNTO R. - Film, quadri e pensiero . . . XLIII, 37
— L'immagine, il racconto, l'idea . . . L, 265
BALDELLI P. - Il « riposo » di Russo e la posizione di Capitini . . . XLIX, 242
DE ANGELIS R. M. - Toccare la terra . . . XLVII, 175
GANDIN M. - Cassinari ad Antibes . . . XLVII, 178
GHELLI N. - L'aspirazione al « purismo » minaccia l'arte del film . . . LIII, 361
GANI R. - Documentari d'arte o documentari sull'arte? . . . XLIX, 233
LEYDI R. - Motivi popolari (la musica nel film) . . . XLIII, 59
— La musica nel film « western » e nella « horse opera » . . . XLIX, 235
P. E. - Il cinema tascabile degli scrittori italiani . . . LIII, 368
RAGGHIANI C. L. - Immagine e parola . . . XLVII, 165
TOSCHI G. - Storia e analisi della « libertà » d'un personaggio . . . LII, 334
VARESE C. - La Biennale e il cinema . . . XLIX, 232
VERDONE M. - Il corso chigiano . . . XLVII, 172

CIRCOLI DEL CINEMA

- XLII, 30; XLIV, 94; XLV, 126; XLVII, 189; XLVIII, 222; L, 285; LI, 318; LII, 349; LIII, 381.

LA DILIGENZA

- XLII, 32; XLIII, 64; XLIV, 96; XLV, 128; XLVI, 160; XLVII, 192; XLVIII, 224; XLIX, 256; L, 288; LI, 320; LII, 352; LIII, 384.

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, ESPORTAZIONE, CENSURA

- B. - Le termiti in casa . . . XLIX, 229
GANI R. - Nuove ingerenze di Hollywood contro il cinema francese . . . LII, 340
KEZICH T. - La mostra mercato . . . XLVI, 157
MALERBA L. - Le scimmie e lo schermo . . . XLII, 11
PAVESI E. - Il « producer » Darryl F. Zanuck . . . LI, 308
ROGNONI L. - Soluzioni ideali per la conservazione delle opere . . . XLIX, 253
TUPINI L. - A Montecitorio il cinema è politica . . . XLIX, 243

ESTETICA

- ARISTARCO G. - Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica . . . XLVIII, 217
ASSUNTO R. - Film, quadri e pensiero . . . XLIII, 37
— L'immagine, il racconto e la idea . . . L, 265
BIVI - Tendenze « puriste » . . . LI, 296
DE ANGELIS R. M. - Toccare la terra . . . XLVII, 175
DI GIAMMATTEO F. - Un'esperienza di libertà . . . XLIX, 230
DOGLIO C. - Caligari in agguato . . . L, 274
GHELLI N. - L'aspirazione al « purismo » minaccia l'arte del film . . . LIII, 361
MAY R. - Anello di congiunzione . . . LII, 331
PAOLELLA R. - Mack Sennett e la « Slapstick Comedy » . . . XLVII, 184
— Questo è cinema, questo non è cinema . . . LI, 294
RAGGHIANI C. L. - Immagine e parola . . . XLVII, 165
TOSCHI G. - Storia e analisi della « libertà » d'un personaggio . . . LII, 334
VARESE C. - L'antefatto nel film . . . LI, 257
VIAZZI G. - Assassini d'acqua dolce confortati dal jazz . . . LIII, 364

FILM

- Fotoreportage**
PERSICHINI P. R. - Buñuel e Fernandez tra vittime e montagne . . . LI, 304-5
Note critiche
ARISTARCO G. - Cammino della speranza, (II) . . . LII, 347
— Cronaca di un amore . . . L, 282
— Edera, (L') . . . LIII, 380
— Ereditiera, (L') (*The Heiress*) . . . LIII, 380
VICE - Alba di gloria (*Young Mr. Lincoln*) . . . XLV, 127
— Cielo è rosso, (II) . . . XLII, 29
— Corda di sabbia, (La) (*Rope of Sand*) . . . XLVII, 188
— Fuorilegge, (I) . . . XLIII, 61
— Furia umana (*White Heat*) . . . XLVIII, 218
— In questa nostra vita (*In This Our Life*) . . . XLIII, 61
— Jwo Jima (*Sands of Iwo Jima*) . . . LI, 317
— Miracolo del villaggio, (II) (*The Miracle of Morgan's Creek*) . . . XLIV, 93
— Napoli milionaria . . . XLVIII, 218
— Non c'è pace tra gli ulivi . . . XLIX, 252
— Romantico avventuriero (*The Gunfighter*) . . . XLVII, 188
— Ultimi giorni di uno scapolo, (Gli) (*Once More, My Darling*) . . . XLV, 127
— Winchester '73 (*Winchester '73*) . . . LI, 317

Miscellanea

- XLII, 29; XLIV, 93; XLV, cop. 3; XLVIII, 219; XLIX, 252; LIII, 380.

Retrospectiva

- Angeli dell'inferno, (Gli) (*Hell's Angels* - v. BIANCHI P.) . . . XLV, 124
Appassionatamente (v. PROLO M. A.) . . . XLII, 26
Ballet mécanique (v. VENTURINI F.) . . . XLVIII, 214
Cantante di jazz, (II) (*The Jazz Singer* - v. GRANICH T. - LEYDI R.) . . . LIII, 376
Cantante pazzo, (II) (*The Singing Fool* - v. GRANICH T. - LEYDI R.) . . . LIII, 376
Come tu mi vuoi (*As You Desire Me* - v. MONTESANTI F.) . . . XLVI, 154
Donna del miracolo, (La) (*The Miracle Woman* - v. BIANCHI P.) . . . XLV, 124
Grand Hôtel (*Grand Hôtel* - v. MONTESANTI F.) . . . XLVI, 154
Infedeltà (*Dodsworth* - v. BIANCHI P.) . . . XLV, 125
Mack Sennett e la « Slapstick Comedy » (v. PAOLELLA R.) . . . XLVII, 185
Mata Hari (*Mata Hari* - v. MONTESANTI F.) . . . XLVI, 154
Personaggi del tempo perduto: Buck Jones, George O'Brien, Billie Dove, Doug Jr (v. DRAGOSEI I.) . . . LII, 344
Règle du jeu, (La) (v. VENECONI C. F.) . . . XLIX, 250
Sacrificio del sangue, (II) (*Le puritain* - v. CAMPASSI O.) . . . XLIII, 56
Vedova allegra, (La) (*The Merry Widow* - v. CASTELLO G. C.) . . . L, 280
Voci umane in volti di donna (v. PAOLELLA R.) . . . XLIV, 86

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

- CARANCINI G. - Film scientifici e documentari sull'arte . . . XLVI, 142
FULCHIGNONI E. - Scienza e ciarlatani . . . XLVIII, 198
GANI R. - Documentari d'arte o documentari sull'arte? . . . XLIX, 233
GOBETTI P. - Film per ragazzi . . . XLVI, 147
GUERRASIO G. - Lo scandalo dei documentari . . . LIII, 358
PAVESI E. - Una nuova via per il disegno animato . . . L, 277
TOSI V. - Una cineteca internazionale per i film scientifici . . . LI, 301
VERDONE M. - I festival minori (Venezia 1950) . . . XLIV, 77
VIAZZI G. - Assassini d'acqua dolce confortati dal jazz . . . LIII, 364
VOLPICELLI L. - Educazione al film e a mezzo del film . . . LI, 299
*** - Riformare la legge sul documentario . . . L, 264

GENERALITÀ

- B. - Olive sull'albero di mele . . . XLVI, 133
— Etichette mortali . . . XLVIII, 197
— La fiera delle nuvole . . . LII, 325
— Industria pensante . . . LIII, 357
CHIARINI L. - Cinema di ieri, di oggi, di domani . . . XLIV, 87
DE SANTIS G. - Non c'è pace . . . L, 261
VIAZZI G. - Filologia pura o cinema vivo? . . . XLII, 5
— Rosa dei venti . . . LI, 293

INTERVISTE

- BALDELLI P. - Il « riposo » di Russo e la posizione di Capitini . . . XLIX, 242
BONICELLI V. - Attori professionisti per i « poveri amanti » . . . XLII, 21
CASTELLO G. C. - Clair si rifà al comico. Ophüls rimane a Vienna . . . XLVIII, 210
GANDIN M. - Cassinari ad Antibes . . . XLVII, 178
PALADINI A. - Il Cristo proibito . . . XLIII, 58

INCHIESTE

- GIANI R. - Film e sogno XLII, 12
 GIANNITRAPANI N. - Vantaggi contingenti del film sulla televisione XLVIII, 203
 — Il « glamour » nella società americana L, 271

MOSTRE E CONGRESSI

- Autunno Torinese**
 PAVESI E. - Il cinema all'«Autunno torinese» XLVIII, 220
Congresso Circoli del Cinema
 Il IV Congresso Nazionale XLIV, 94
 Il Congresso di Livorno XLVII, 189
Congresso del C.I.D.A.L.C.
 M. F. - Pillat e il «CIDALC» XLIV, 78
IV Congresso Internazionale Film Scientifico
 TOSI V. - Una cineteca internazionale per i film scientifici LI, 301
Convegno di Gardone (Cinema a formato ridotto)
 VOLPICELLI R. - Educazione al film e a mezzo del film LI, 299
Festival di Antibes
 GANDIN M. - Antibes: Festival del film di domani XLVIII, 200
 LO DUCA - Le opere esposte XLVIII, 201
Festival di Edinburgo
 HARDY F. - Realismo programmatico al festival di Edinburgo L, 267
Festival di Karlovy Vary
 VIAZZI G. - I film cinesi, nuovo capitolo nella storia del cinema (V Festival cecoslovacco) XLIV, 89
Festival di Locarno
 ARISTARCO G. - Dolori della città proibita XLIII, 40
Festival di Milano (Museo del Cinema)
 VIAZZI G. - Il cinema francese non è morto, e merita di essere conosciuto XLIX, 237
Mostra di Venezia
 ARISTARCO G. - Premessa XLIV, 69
 — All'ombra del destino XLV, 101
 — Alla ricerca di Dio XLVI, 134
 CASTELLO G. C. - Il Lido non mi piace XLIV, 82
 — Bravure individuali ed efficienza di squadre XLVI, 139
 CARANCINI G. - Film scientifici e documentari sull'arte XLVI, 142
 COSULICH C. - Una revisione di Vidor XLVI, 150
 FENIN G. N. - Realismo di Kazan in *Panic in the Streets* XLIV, 76
 GOBETTI P. - Film per ragazzi XLVI, 147
 GRANICH T. - Mostra del libro e del periodico cinematografico XLVI, 158
 KEZICH T. - La mostra mercato XLVI, 157
 KOVAL F. - Opere «anticrisi» XLIV, 74
 LO DUCA - Sei film, sei tendenze XLIV, 72
 MECCOLI D. - Sfogo sentimentale XLIV, 82
 MONTESANTI F. - Garbo: favole di un mito XLVI, 154
 PANDOLFI V. - Carné alla prova del tempo XLVI, 152
 P. E. - Blasetti, Moguy, Rossellini e Zampa XLIV, 80
 RENZI R. - Le due parti XLIV, 83
 VERDONE M. - I festival minori XLIV, 77
 — Film sperimentali e d'avanguardia XLVI, 146
 Venezia 1951 LI, cop. 2
 «Nastri d'argento» 1950 XLV, 106

PAGINONE

- Essenzialità del paesaggio XLVII, 176-7
 I sogni che il danaro può comprare LII, 336-7

PRODUZIONE

- ARISTARCO G. - Premessa (Venezia 1950) XLIV, 69
 B. - Olive sull'albero di mele XLVI, 133
 FENIN G. N. - Ritorna la Swanson accanto a von Stroheim XLII, 18
 — La nuova politica del signor Balaban XLIII, 50
 — Realismo di Kazan in *Panic in the Streets* XLIV, 76

- Un « cliché » del « western » capovolto da Daves XLVII, 179
 — Ritorno al passato per risolvere la crisi XLVIII, 205
 — Precedenza ai « musicals » sugli schermi di Broadway XLIX, 245
 — Williams, Harvey e un tram chiamato desiderio L, 269
 — La lista nera dei « ribelli » difesa da Mankiewicz LI, 311
 — Africa da fiera LII, 338
 — Il rosso dove non c'è LIII, 370
 GANDIN M. - Antibes: festival del film di domani XLVIII, 200
 GIANI R. - « Welcome » al film italiano XLV, 117
 GIANNITRAPANI N. - La grande minaccia XLV, 114
 — Vantaggi contingenti del film sulla televisione XLVIII, 203
 GUERRASIO G. - Lo scandalo dei documentari LIII, 358
 HARDY F. - « Chance of a Lifetime » dramma del lavoro quotidiano XLIII, 44
 KOVAL F. - Opere « anticrisi » XLIV, 74
 LO DUCA - Sei film, sei tendenze XLIV, 72
 MALERBA L. - Le scimmie e lo schermo XLII, 11
 MIDA M. - Lattuada e Fellini fra le luci del varietà XLVII, 171
 PALADINI A. - Il Cristo proibito XLIII, 58
 P. E. - Blasetti, Moguy, Rossellini e Zampa XLIV, 80
 PERSICHINI P. R. - Vallate della morte, nastri gialli e « Wagonmasters » XLV, 112
 PESTALOZZA L. - I registi jugoslavi sulle orme di De Sica? LI, 313
 P. R. P. - Primi passi del cinema venezuelano LII, 346
 WENNING T. H. - Wilder e la Swanson sul Sunset Boulevard XLV, 118
 WOLLENBERG H. H. - Americani a Londra, inglesi in Egitto LI, 306
 WORTZELIUS H. - Bergman, il regista più discusso del recente cinema svedese LIII, 371

RECITAZIONE E ATTORI

- CASTELLO G. C. - Bravure individuali ed efficienze di squadre XLVI, 139
 MALERBA L. - Crepuscolo del «divo» LI, 303
 MONTESANTI F. - Garbo: favola di un mito XLVI, 154
Galleria
 Crain J. (v. GRANICH T.) XLVIII, 212
 Young R. (v. CASTELLO G. C.) XLV, 122
 Rogers G. (v. MONDELLO P.) XLII, 23
 Widmark R. (v. OTTAVIANI M.) L, 278
 Wright T. (v. MIDA M.) LIII, 374

REFERENDUM

- Referendum su *Domenica d'agosto* XLII, cop. 2
 Referendum su *Stasera ho vinto anch'io* XLIII, cop. 2

REGIA E REGISTI

- Carné M. (v. PANDOLFI V. - Carné alla prova del tempo) XLVI, 152
 Clair R. (v. CASTELLO G. C. - Clair si rifà al comico) XLVIII, 210
 Léger F. (v. VENTURINI F. - Ballet mécanique di Fernand Léger) XLVIII, 214
 Ophüls M. (v. CASTELLO G. C. - Ophüls rimane a Vienna) XLVIII, 210
 Reed C. (v. BALDELLI P. - Un passo indietro) XLV, 120
 Vidor K. (v. COSULICH C. - Una revisione di Vidor) XLVI, 150

I registi

- Genina A. (v. CASTELLO G. C. - Augusto Genina) XLIX, 247
 Hathaway H. (v. GRANICH T. - Henry Hathaway) LII, 342
 Huston J. (v. CASTELLO G. C. - John Huston) XLII, 53

RIDER'S INDIGEST

- XLII, 20; LI, 300

SCENEGLIATURE E SOGGETTI

- BEZZOLA G. - Le vie del film storico non sono infinite XLVIII, 207

- PALADINI A. - Il Cristo proibito XLIII, 58
 PROLO M. A. - Suzy Prim 1919: «Appassionatamente» XLII, 26
 VARESE C. - L'antefatto nel film LI, 297

STORIA E ASPETTI SOCIALI

- ARISTARCO G. - Dolori della città proibita (V Festival svizzero) XLIII, 40
 — La Mostra di Venezia. All'ombra del destino XLV, 101
 — La Mostra di Venezia. Alla ricerca di Dio XLVI, 134
 BALDELLI P. - Un passo indietro XLV, 120
 BASSOLI V. - Film per adolescenti e pericoli delle formule XLIX, 254
 BEZZOLA G. - Le vie del film storico non sono infinite XLVIII, 207
 CHIARINI L. - Cinema di ieri, di oggi, di domani XLIV, 87
 COSULICH C. - La giovane guardia LI, 315
 DI GIAMMATTEO F. - Il regno e la gabbia XLIII, 47
 DOGLIO C. - Caligari in agguato L, 274
 GIANNITRAPANI N. - Il « glamour » nella società americana L, 271
 HARDY F. - Realismo programmatico al Festival di Edinburgo L, 267
 KEZICH T. - Il « western » è maggiorenni XLII, 7
 LIZZANI C. - Temi da ritrovare. Resistenza e storia LII, 326
 LO DUCA - Festival di Antibes. Le opere esposte XLVIII, 201
 PANDOLFI V. - Ombre di personaggi su sentieri solitari XLV, 108
 — Documentare la lotta per la vita LII, 328
 PAOLELLA R. - Questo è cinema, questo non è cinema LI, 294
 PERSICHINI P. R. - « Los olvidados » di Buñuel XLII, 16
 PROLO M. A. - Suzy Prim 1919: «Appassionatamente» XLII, 26
 REBORA P. - Umanità di personaggi sulla traballante diligenza L, 266
 RENZI R. - Conformismo delle patrie glorie XLVII, 168
 TUPINI L. - A Montecitorio il cinema è politica XLIX, 243
 VARESE C. - L'antefatto nel film LI, 297
 VERDONE M. - Film sperimentali e d'avanguardia XLVI, 146
 VIAZZI G. - I film cinesi, nuovo capitolo della storia del cinema (V Festival cecoslovacco) XLIV, 89
 — Festival di Milano. Il cinema francese non è morto, e merita di essere conosciuto XLIX, 237
 WORTZELIUS H. - Bergman, il regista più discusso del recente cinema svedese LIII, 371

TECNICA

- BANDINI B. - Dal raggio di sole alla camera oscura XLIII, 62
 PERSICHINI P. R. - Gli operatori: Gabriel Figueroa XLVII, 182
 — Nuove stupende frodi tra scarpe che ballano L, 284

V A R I E

- CASTELLO G. C. - Nessuno inventa nulla XLII, 22
 — Il Lido non mi piace XLIV, 82
 DRAGOSEI I. - La mia Caporetto XLVII, 173
 Film Club Italiano XLIII, 36
 GRANICH T. - Mostra del libro e del periodico cinematografico XLVI, 158
 Lettere XLVI, cop. 2
 Lettere XLVII, cop. 2
 Lettere XLVIII, cop. 2
 Lettere XLIX, cop. 2
 Lettere L, cop. 2
 Lettere LI, cop. 2
 Lettere LII, cop. 2
 Lettere LIII, cop. 2
 MECCOLI D. - Sfogo sentimentale XLIV, 82
 RENZI R. - Le due parti LIII, 367
 — Fuori stagione XLIV, 82

INDICE PER AUTORI

ARISTARCO G. - XLIII, 40; XLIV, 69; XLV, 101; XLVI, 134; XLVIII, 217; L, 282; LII, 347; LIII, 379.
 ASSUNTO R. - XLIII, 37; L, 265.
 B. - XLVI, 133; XLVIII, 197; XLIX, 229; LII, 325; LIII, 357.
 BALDELLI P. - XLV, 120; XLIX, 242.
 BANDINI B. - XLIII, 62.
 BASSOLI V. - XLIX, 254.
 BERGER R. - XLV, 126.
 BEZZOLA G. - XLVIII, 207.
 BIANCHI P. - XLV, 124.
 BIVI - LI, 296.
 BONICELLI V. - XLII, 21.
 CAMPASSI O. - XLIII, 56; L, 286.
 CARANCINI G. - XLVI, 142.
 CASTELLO G. C. - XLII, 22; XLIII, 53; XLIV, 82; XLV, 94; XLV, 122; XLVI, 139; XLVIII, 210; XLIX, 247; L, 280.
 CHIARINI L. - XLIV, 87.
 COSULICH C. - XLVI, 150; LI, 315.
 DE ANGELIS R. M. - XLVII, 175.
 DE SANTIS G. - L, 261.
 DEL BUONO O. - L, 286.
 DI GIAMMATTEO F. - XLIII, 47; XLIX, 230.
 DOGLIO C. - L, 274.
 FENIN G. N. - XLII, 18; XLIII, 50; XLIV, 76; XLVII, 179; XLVIII, 205; XLIX, 245; L, 269; LI, 311; LII, 338; LIII, 370.
 FULCHIGNONI E. - XLVIII, 198.
 GANDIN M. - XLVII, 168; XLVIII, 200.
 GHELLI N. - LIII, 361.
 GIANI R. - XLII, 12; XLV, 117; XLIX, 233; LII, 340.
 GIANNITRIPANI N. - XLV, 114; XLVIII, 203; L, 271.
 GOBETTI P. - XLVI, 147.
 GRANICH T. - XLII, 30; XLVI, 158; XLVIII, 212; LII, 342; LIII, 376.
 GRISANTI R. - LI, 319.
 GUERRASIO G. - LIII, 358.
 HARDY F. - XLIII, 44; L, 267.
 KEZICH T. - XLII, 7; XLVI, 157.
 KOVAL F. - XLIV, 74.

LEYDI R. - XLIII, 59; XLIX, 235; LIII, 376.
 LIZZANI C. - LII, 326.
 LO DUCA - XLIV, 72; XLVIII, 201.
 MALERBA L. - XLII, 10; L, 303; LIII, 382.
 MAY R. - LII, 331.
 MECCOLI D. - XLIV, 82.
 MIDA M. - XLVII, 171; LIII, 374.
 MONDELLO P. - XLII, 23.
 MONTESANTO F. - XLIV, 78; XLVI, 14.
 O.D.F. - XLII, 20; LI, 300.
 OTTAVIANI M. - L, 278.
 PALADINI A. - XLIII, 58.
 PANDOLFI V. - XLV, 108; XLVI, 152; LII, 328.
 PAOLELLA R. - XLIV, 84; XLVII, 185; LI, 294.
 PAVESI E. - XLVIII, 220; L, 277; LI, 308.
 P. E. - XLIV, 80; LIII, 368.
 PERSICHINI P. R. - XLII, 16; XLV, 112; XLVII, 182; L, 285; LI, 304; LII, 346.
 PESTALOZZA L. - LI, 313.
 POSTIGLIONE (II) - XLII, 32; XLIII, 64; XLIV, 96; XLV, 128; XLVI, 160; XLVII, 224; XLIX, 256; L, 288; LI, 320; LII, 352; LIII, 384.
 PROLO M. A. - XLII, 26.
 RAGGHIANI C. L. - XLVII, 165.
 REBORA R. - L, 266.
 RENZI R. - XLIV, 83; XLVII, 168; LIII, 367.
 ROCCO F. - LII, 350.
 ROGNONI L. - XLIX, 253.
 TERZI C. - XLIX, 255.
 TOSCHI G. - LII, 334.
 TOSI V. - XLII, 30; XLIV, 94; XLV, 126; XLVII, 189; XLVIII, 222; L, 285; LI, 301; LII, 318; LIII, 349; LIII, 381.
 TUPINI L. - XLIX, 243.
 TURCONI D. - XLII, 30.
 VARESE C. - XLIX, 232; LI, 297.
 VENEGONI C. F. - XLIX, 250.
 VERDONE M. - XLIV, 77; XLVI, 146; XLVII, 172.
 VIAZZI G. - XLII, 5; XLIII, 63; XLIV, 89; XLVII, 186; XLVIII, 223; XLIX, 237; LI, 293; LIII, 364.
 VOLPICELLI L. - LI, 299.
 WENNING T. H. - XLV, 118.
 WOLLENBERG H. H. - LI, 306.
 WORTZELIUS H. - LIII, 371.

Bill, sei grande! (When Willie Comes Marching Home) - XLIII, 42; F. XLIII, 40.
 Bivio, il - F. XLIV, 68; F. XLIX, 228.
 Blod och eld (tr. lett. «Sangue e fuoco») - LIII, 372.
 Blonde Dynamite - XLVIII, 206; F. XLVIII, 206.
 Born Yesterday - LIII, 370.
 Breaking Point - L, 270; F. L, 269.
 Breve incontro (Brief Encounter) - XLVII, 177.
 Brigante Musolino, il - F. XLIX, cop. 1.
 Bright Leaf - F. XLIII, 52.
 Bronenosez Potemkin (tr. lett. «L'incrociatore Potemkin») - LII, 328; F. LII, 330.

C

Caccia tragica - F. L, 262.
 Cage, The - XLVI, 146.
 Cage of Gold - F. LIII, 355.
 Cairo Road - LI, 307; F. LI, 307.
 Cammino della speranza, il - XLIX, 229; LII, 347; F. XLII, 348; F. L, cop. 1; F. LII, 347-8.
 Cantante di jazz, il (The Jazz Singer) - LIII, 377; F. XLIX, 225; F. LIII, 376-7.
 Cantante pazzo, il (The Singing Fool) - LIII, 377; F. LIII, 377.
 Carnet di ballo (Un carnet de bal) - XLIV, 85; F. XLIV, 85.
 Carrie - F. LIII, 354.
 Casa sulla 92^a strada, La (The House on the 92nd Street) - LII, 343.
 Caserta, le sue sete e la sua reggia - F. XLIV, 79.
 Caso del dr. Malineaux, il (Drôle de Drame, e anche 27, Rue de la Paix) - F. XLVI, 152.
 Casse-pieds, Les - XLIX, 241; F. XLIX, 240.
 Castello di vetro, il - F. LII, 341.
 Cavalcata d'eroi - XLVII, 168; F. XLVII, 169.
 Cavallo d'acciaio, il (The Iron Horse) - XLII, 7, 9; F. XLII, 7.
 Cavaliere del nord ovest, il (She Wore a Yellow Ribbon) - XLV, 112; F. XLV, 112.
 Cenerentola (Cinderella) - XLV, 105; XLVI, 138, 149; F. XLV, 69; F. XLV, 104.
 Certosa di Parma, La - F. XLVIII, 208.
 Certuv Zleb (tr. lett. «La frustata del diavolo») - XLIV, 92.
 Chance of a Lifetime - XLIII, 43-46; XLIV, 75.
 Charmes de l'existence, Les - XLVI, 138; XLVIII, 202; F. XLVI, 144.
 Chao - XLIV, 91.
 Chiamate Nord 777 (Call Northside 777) - LII, 343; F. LII, 343.
 Cielo è rosso, il - XLII, 29; F. XLII, 29.
 Cielo giallo (Yellow Sky) - L, 278.
 Cielo può attendere, il (Heaven Can Wait) - L, 280.
 Cielo sulla palude - XLV, 107; XLIX, 249; F. XLV, 106; F. XLIX, 249; LIII, 380.
 Città del Santo - F. L, 258.
 Coda del diavolo, La (Pengar) - LIII, 373.
 Comanche Territory - F. LII, 19.
 Come tu mi vuoi (As You Desire Me) - XLVI, 156; F. XLVI, 156.
 Conquista del West, La (The Plainsman) - XLII, 9.
 Corda di sabbia, La (Rope of Sand) - XLVII, 188.
 Cortili - F. LIII, 359.
 Crabes et Crevettes - F. XLVIII, 198; F. LI, 299-300.
 Corsari della strada, I (Thieves' Highway) - XLIV, 93.
 Cristallizzazione dei metalli, La - F. LI, 302.
 Cristo fra i muratori (Give Us This Day) - XLIV, 75; XLIV, 91-2; XLVI, 134, 138, 140, 141; F. XLIV, 90; F. XLVI, cop. 1; F. XLVI, 135, 141; F. LI, 318.
 Cristo proibito - XLIII, 58; F. XLIX, 227.
 Cronaca di un amore - XLVI, 136; L, 282; F. XLII, 1; F. XLVI, 131; F. XLVII, cop. 1; F. L, 283.
 Cuori senza frontiera - XLIX, 252.
 Cuori sul mare - XLIII, 40.

D

Dancing Years, The - XLIV, 75; XLVI, 138; XLVI, 74.
 Demoniac nell'arte, il - XLIII, 37-9; F. XLIII, 37-9.
 Demonio es un angel, El - F. LII, 347.
 Demonio y carne - LI, 305; F. LI, 305.
 Departed - LIII, 370; F. LI, 312; F. LIII, 370.
 Desada - F. LI, 323.
 Destination Moon - XLVII, 180; XLVIII, 205.
 Diable au corps, Le - L, cop. 3; F. XLVII, 176.
 Dieu a besoin des hommes - XLIV, 72; XLVI, 134, 138, 140; XLIX, 238; F. XLIV, 72; F. XLVI, 135, cop. 4; F. XLVII, 176; F. XLIX, 241.
 Dimenticati, I (Sullivan's Travels) - XLIV, 93; F. LI, 294.
 Disperato amore (Deep Valley) - XLIV, 93.

INDICE DEI FILM

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

A

Accadde in settembre (September Affair) - XLV, 103; F. XLIV, 70; F. XLV, 103.
 Accalappiacani, Lo - F. L, 285.
 Adorabile intrusa, La (Mother is a Freshman) - F. XLVIII, 194.
 Ai-Ye - XLVI, 146.
 Air pur, L' - XLVIII, 210.
 Alice au pays des merveilles - F. LIII, 353.
 Al Jolson (The Jolson Story) - XLVIII, 219; F. LIII, 378.
 Alleluja! (Hallelujah!) - XLVI, 150; F. XLVI, 150.
 All About Eve - LI, 312; F. LI, 311-12.
 Alla en el Rancho Grande - F. XLVII, 182.
 Alba di gloria (Young Mr. Lincoln) - XLV, 127; F. XLV, 127.
 Alba tragica (Le jour se lève) - XLIV, 85; F. XLIV, 86.
 Amante indiana, La (Broken Arrow) - XLVII, 180; XLIX, 226.
 Amanti della città sepolta, Gli (Colorado Territory) - XLIX, 252.
 Amanti folli (Liebelei) - XLVIII, 211; F. XLV, 109.
 Amanti perduti (Les enfants du Paradis) - F. XLVI, 153; F. LIII, 361.
 Amleto (Hamlet) - XLIV, 86; XLIX, 242; LI, 296; LIII, 362; F. XLIV, 86; F. XLIX, 242; F. LIII, 362.
 Amore, L' - XLIV, 86; F. XLIV, 86.
 Amore sotto i tetti (Apartment for Peggy) - XLVIII, 212.
 Amorousa menzogna, La - XLV, 107; F. XLV, 107.
 Angeli dell'inferno, Gli (Hell's Angels) - XLV, 124; F. XLV, 125, 126.
 Angelo Azzurro, L' (Der blaue Engel) - F. L, 275.
 Angelo tra la folla - F. XLVII, 162.
 Anges du péché, Les - XLIX, 239; F. XLIX, 239.
 Anime ferite (Till the End of Time) - F. LIII, 383.
 Anna Karenina (Anna Karenina - di C. Brown, 1935) - XLIV, 84; F. XLIV, 85.
 Anopheles - XLVI, 142.

B

Appassionatamente (di G. Lacroix, 1919) - XLII, 26; F. XLII, 26.
 Apocalypse, The - F. XLIX, 233.
 Assassini d'acqua dolce - LIII, 364.
 Assedio dell'Alcazar, L' - XLIX, 248; F. XLIX, 248.
 Astonished Heart, The - XLIII, 42; F. XLIII, 41.
 Atalante, L' (anche Le chaland qui passe) - XLVIII, 202; F. XLVIII, 202.
 Atto d'accusa - F. XLIII, 34.
 Aventurera - L, 284; F. L, 284.
 Aventures des pieds nêches, Les - XLIX, 241.

Bacio della morte, il (Kiss of Death) - L, 278; LII, 343.
 Bajaja - XLIV, 92.
 Balandra Isabel llego esta tarde, La (tr. lett. «Il veliero Isabel è arrivato questa sera») - F. LII, 347.
 Ballata berlinese (Berliner Ballade) - XLIII, 41.
 Ballet mécanique - XLVIII, 214; F. XLVIII, 214-16.
 Bandiera gialla (Panic in the Streets) - XLIV, 76; XLVI, 138; L, 279; F. XLIV, 76-7; L, 278.
 Bandiera sventata ancora, La (Edge of Darkness) - LI, 297; LII, 326; F. LI, 297.
 Bara en mor (tr. lett. «Soltanto una madre») - XLVI, 138, 140, cop. 3; LIII, 372; F. XLIV, 65; F. XLVI, 137, 140.
 Barbe-Bleu - LIII, 366; F. LIII, 365.
 Barkleys of the Broadway, The - L, 284; F. L, 284.
 Bastardo, il - F. XLVII, 176.
 Bastogne (Battleground) - LI, 317; F. XLV, 115.
 Bataille du Raù, La - XLIX, 238; F. XLIX, 239.
 Beaver Valley - XLVI, 138, 148.
 Begone Dull Care - XLVI, 146.
 Bellezza del diavolo, La (La beauté du diable) - XLIV, 92; XLV, 107; XLVIII, 210; LI, 298; F. XLV, 107; F. XLIII, 217; F. LII, 331.
 Bellezze rivali (Centennial Summer) - XLVIII, 212.
 Bengasi - XLIX, 248; F. XLIX, 248.
 Bernard l'Hermite - F. LIII, 366.
 Besmartna mladost (tr. lett. «Gioventù immortale») - F. LI, 314.

Dolori della città proibita - XLIII, 43; F. XLIII, 41.
 Domenica d'agosto - XLII, cop. 2; XLIII, 41; XLV, cop. 3.
 Domani è troppo tardi - XLVI, 138, 140; F. XLIV, 81; F. XLV, cop. 1; F. XLVI, 136.
 Domani è un altro giorno - XLVI, 146; F. XLIV, 77; F. XLVI, 146; F. L, 259.
 Don Juan - XLVI, cop. 3; F. XLVI, 71.
 Doña Diabla - F. LI, 289.
 Donna del lago, La (*The Lady in the Lake*) - XLV, 127.
 Donna del miracolo, La (*The Miracle Woman*) - XLV, 125; F. XLV, 125.
 Donna di Parigi, Una (*A Woman of Paris*) - XLVIII, 216; F. XLVIII, 223.
 Donna senza volto (*Kvinnu utan ansikte*) - LIII, 372.
 Donne e briganti - F. XLIX, cop. 4.
 Donne senza nome - LI, 296.
 Down Memory Lane - XLVIII, 206; F. XLVIII, cop. 1.
 Dragon of Pendragon Castle, The - XLVI, 148.
 Drama di Cristo, Il - F. XLIX, 234, 278-9.
 Dreams That Money Can Buy - F. LII, 336-7.
 Duelo en las Montañas - LI, 305; F. 304-5.

E

E' accaduto in Europa (*Valahol Európában*) - LI, 297.
 ...e la vita continua (*Three Came Home*) - XLIII, 42; XLVIII, 219; F. XLII, 4.
 E' più facile che un cammello... - XLVI, 138; F. XLIV, 80.
 Edera L' - XLII, 29; XLIX, 249; LIII, 380.
 E' primavera... - XLV, 1007; F. XLV, 107.
 F. XLIX, 249.
 Edge of Doom - XLVII, 181; F. XLVII, 180.
 Egli camminava nella notte (*He Walked by Night*) - XLII, 29.
 Enamorada (*Enamorada*) - F. XLVII, 183.
 Enemigos - F. XLVII, 184.
 Enfants terribles, Les - F. LII, 341.
 Enrico V (*Henry V*) - XLV, 107; XLVII, 169; LIII, 363, XLIX, 242; F. XLV, 106; F. XLVII, 170; F. LIII, 363.
 Epilog (tr. lett. «Epilogo») - XLVI, 140, cop. 3; F. XLVI, 137.
 Erase una vez... - XLVI, 148; F. XLVI, 147.
 Ereditiera, L' (*The Heiress*) - LIII, 379 - F. XLIV, cop. 1; F. LIII, 379.
 Explorers of the Depths - F. LI, 301.
 Extase («Estasi») - XLIV, 84, 92; F. XLIV, 84; F. XLIV, 90; F. XLV, 110.

F

Fabbrica di cavalli - F. L, 258.
 Falena, La (*Nocny motyl*) - XLIV, 86; XLV, 199; F. XLIV, 86; F. XLV, 111.
 Falsari, I - F. LIII, 355.
 Fångelse (tr. lett. «Prigione») - LIII, 371; F. LIII, 372.
 Father Was a Fullback - F. XLIII, cop. 1.
 Favola d'oggi - F. LI, 290.
 Festa d'amore (*State Fair*, di W. Lang, 1945) - XLVIII, 219.
 Figaro qua... Figaro là - XLIX, 252.
 Figlie della Cina - XLIV, 89, 91; F. XLIV, 89.
 Figlio di Montecristo, Il (*The Son of Monte Cristo*) - F. XLVIII, 209.
 Finestre - XLVI, 142; F. XLVI, 143; F. LII, 322.
 Fisiopatologia dello sport - F. LI, 322.
 Fiume rosso, Il (*Red River*) - LI, 317; F. XLVII, 170.
 Flame and the Arrow, The - XLVIII, 180.
 Fleur de Fougère - XLVI, 147, 149.
 Flickan från fjällbyn (tr. lett. «La ragazza del villaggio di montagna») - LIII, 372; F. LIII, 372.
 Föhn (tr. lett. «Scirocco») - F. LI, 290.
 Fossa dei serpenti, La (*The Snake Pit*) - XLV, 107; F. XLV, 106.
 Fonte meravigliosa, La (*The Fountainhead*) - XLVI, 150.
 Francesco, giullare di Dio - XLVI, 137; F. XLVI, 136.
 Franchie - F. LIII, 370.
 Francis, il mulo parlante (*Francis*) - F. XLV, 116.
 Frauenarzt Dr. Praetorius (tr. lett. «Il ginecologo dr. Praetorius») - XLV, 105.
 Fred il ribelle (*Wester Union*) - F. XLIX, 236.
 Fuggiasco, Il (*Odd Man Out*) - XLV, 120; F. XLVIII, 222.
 Fuorilegge, I - XLIII, 61; LI, 298; F. XLIII, 61.
 Furia dei tropici (*Slattery's Hurricane*) - L, 278-9.
 Furia umana (*White Heat*) - XLVIII, 218; F. XLVIII, 219.

G

Gategutter (tr. lett. «I ragazzi della strada») - XLIV, 92.
 Ganguin - XLVI, 143.

Ghetto Terezin - XLVIII, 181.
 Giglio nelle tenebre, Il (*Der Liebe der Jeanne Ney*) - F. L, 275.
 Giorno della salute, Il - F. LIII, 358.
 Giorno di festa (*Jour de fête*) - XLIV, 92; F. L, 268.
 Giorno nella vita, Un - F. LII, 327.
 Giovani uccidono, I (*The Blue Lamp*) - XLIV, 74; XLV, 101; XLVI, 140; F. XLII, 3; F. XLIV, 75; F. XLV, 102.
 Gioventù perduta - LII, 347.
 Giulietta e Romeo (*Romeo and Juliet*) - XLIV, 84; F. XLIV, 85.
 Giungla d'asfalto, La (*The Asphalt Jungle*) - XLIII, 51; XLV, 103; F. XLIII, 53; F. XLIV, 70; F. XLV, 105; F. XLVI, 129, 138, 139.
 Giustizia è fatta (*Justice est faite*) - XLVI, 135, 138, 139; F. XLIV, 73; F. XLVI, 135.
 Glass Menagerie, The - L, 269; F. L, 270.
 Gone to Earth - XLIV, 75; XLVI, 138, cop. 3; F. XLIV, 75.
 Gong fatale (*Whiplash*) - XLIV, 93.
 Grand Hôtel (*Grand Hôtel*) - XLVI, 155; F. XLVI, 156.
 Grande sentiero, Il (*The Big Trail*) - F. XLIX, 235.
 Grande sonno, Il (*The Big Sleep*) - XLV, 124.
 Grande svolta, La - LI, 295.
 F. XLIV, 83; F. XLVI, 144.
 Grattacielo tragico (*The Dark Corner*) - LII, 343; F. LII, 343.

H

Hamstad (tr. lett. «Città di porto») - LIII, 371; F. LIII, 373.
 Harvey - L, 269; F. L, 269; F. LII, 321.
 Henri Rousseau le Douanier - XLIX, cop. 3; F. XLIV, F. XLVI, 144.
 High Lonesome - F. XLIX, 226.
 Himlaspetet (tr. lett. «La via che conduce al cielo») - LIII, 372; F. LIII, 372.
 Hippocampe, L' - XLVIII, 198; XLIX, cop. 3; LIII, 364; F. XLVIII, 199.
 Histoire d'Agnès - XLVIII, 202.
 Hombro sin rostro, El (tr. lett. «L'uomo senza volto») - XLV, 101; XLVI, cop. 3; F. XLV, 102.

I

In nome della legge - LII, 347.
 In nome di Dio (*Three Godfathers*) - XLV, 112; F. XLVII, 176.
 In questa nostra vita (*In This Our Life*) - XLIII, 54; XLIII, 61; F. XLIII, 54.
 Incontro a Parigi (*I Met Him in Paris*) - XLV, 122.
 Inesorabili, Gli - F. LII, 322.
 Infedelmente tua (*Unfaithfully Yours*) - LI, 298; F. LI, 297.
 Infedeltà (*Dodsworth*) - XLV, 125.
 Introduction to the Frog - XLVI, 142; F. XLVI, 142.
 Intruder in the Dust - F. LII, 334-5.
 Iris, fiore del nord (*Iris och löjtnantshjärta*) - LIII, 372.
 Isola di corallo, L' (*Key Largo*) - F. XLIII, 55.
 Ivan il terribile (*Ivan Groznij*) - XLVIII, 217; F. LII, 349; F. LIII, 362.
 Iwo Jima (*Sands of Iwo Jima*) - LI, 317; LII, 326.

J

Jenny, regina della notte (*Jenny*) - L, cop. 3.
 Journal d'un curé de campagne, Le - F. L, 287.
 Juliette ou le clé des songes - F. LII, 341.

K

Kalin Orel - XLIV, 92.
 King Solomon's Mines - LII, 338; F. LII, 339.
 Kiss Tomorrow Goodbye - XLVII, 181; XLVII, 180.
 Konez Sankt-Peterburga (tr. lett. «La fine di San Pietroburgo») - LII, 328; F. LII, 330.
 Kral Lavra (tr. lett. «Il re Lavra») - XLIV, 92.
 Kubanskie Kazaki (tra. lett. «I cosacchi del Kuban») - XLIV, 90, 91; F. XLIV, 92.

L

Lancieri del Bengala, I (*Lives of a Bengal Lancer*) - LII, 342; F. LII, 342.
 Land, The - LII, 330.
 Lawless, The - XLVII, 180; LIII, 370.
 Lead Shoes, The - XLVI, 146.
 Lebens Ueberfluss, Des (tr. lett. «Il di più della vita») - XLIII, 42; F. XLIII, 42.
 Leggenda di Sant'Orsola - F. XLIX, 233.
 Lesnaia B'i (tr. lett. «La leggenda della foresta») - XLIV, 90.
 Lettera da una sconosciuta (*Letter from an Unknown Woman*) - XLVIII, 211.
 Liebe 47 - XLIII, 42.
 Lieux géométriques - XLVI, 143.
 Lluvia roja - F. LIII, 355.
 Louisiana Story - LII, 330; F. LII, 328.
 Luci della città, Le (*City Lights*, di C. S. Cha-

plin, 1931) - XLV, 114; XLVII, 181; F. XLV, 115, 116.
 Luci del varietà (già «Le luci della città») - XLIV, 67; XLVII, 171; F. XLVII, 171-3; F. LIII, cop. 1.
 Lüge, Die (tr. lett. «La menzogna») - XLIII, 42.
 Lumière d'été - XLIX, 239; F. XLIX, 237, 240.
 Lungo viaggio di ritorno (*The Long Voyage Home*) - LI, 298.

M

Macbeth (*Macbeth*) - LI, 294; F. LI, 295.
 Mad Wednesday - F. LI, 292.
 Madame Bovary (*Madame Bovary*) - LII, 340; F. LII, 340.
 Marche de l'homme, La (1888) - F. XLVIII, 199.
 Margherita Gauthier (*Camille*) - XLVI, 155.
 Marito per mia madre, Un (*Miquette et sa mère*) - F. XLVI, 157.
 Marmo - F. XLIV, 68.
 Martina - F. LII, 323.
 Massacro di Fort Apache, Il (*Fort Apache*) - XLII, 8; XLII, 7; F. XLIX, 283.
 Mata Hari (*Mata Hari*) - XLVI, 154; F. XLVI, 154.
 Men, The - XLVII, 179-80; XLVII, 181.
 Metropolis (*Metropolis*) - F. L, 275.
 Migliori anni della nostra vita, I (*The Best Years of Our Lives*) - LI, 296.
 1860 - XLVII, 168; F. XLVII, 168.
 Millesimo di millimetro - XLVI, 138.
 Minaccia atomica (*Seven Days to Noon*) - XLVI, 138.
 Miniver Story, The - LI, 312.
 Minorenni, Le (*La Cae aux filles*) - XLIII, 48-9, cop. 3; LI, 297; F. XLIII, 48; F. LI, 298.
 Mio corpo ti scenderà, Il (*The Outlaw*) - XLII, 10; XLV, 124; LI, 317; F. XLII, 8.
 Miracolo a Milano - F. XLVII, 177; F. XLVIII, cop. 4; F. XLIX, 231.
 Miracolo del villaggio, Il (*The Miracle of Morgan's Creek*) - XLIV, 93; F. XLIV, 93.
 Miss Europa (*Prix de beauté*) - XLIX, 247.
 Mistero del falco, Il (*The Maltese Falcon*) - XLIII, 53.
 Molo, Il - F. XLIX, 226.
 Molodaia Gvardia (tr. lett. «La giovane guardia») - LI, 315; F. LI, 315-16.
 Molto onorevole mister Pulham, Il (*H. M. Pulham, Esq.*) - XLV, 123; XLVI, 151.
 Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*) - F. LII, 351.
 Montagne russe (*State Fair*, di H. King, 1933) - XLVIII, 212, 219.
 Morning Departure - XLIV, 74; XLIV, 138; F. XLIV, 74.
 Mostro di Rio Escondido, Il (*Rio Escondido*) - F. XLVIII, 183.
 Mulatto, Il - XLIII, 40; F. XLIII, cop. 4.
 My Blue Heaven - XLIX, 245; F. XLVIII, 204.
 My Daughter Joy - LI, 307; F. LI, 306.
 Mysterious Poacher, The - XLVI, 148; F. XLVI, 148.
 Mystery of the Snakeskin Belt, The - XLVI, 148; F. XLVI, 149.

N

Nachtwache - F. XLVI, 157.
 Nanuk l'esquimese (*Nanook of the North*) - LII, 329.
 Napoli milionaria - XLVIII, 218; F. XLVIII, 219.
 Native Land, The - XLVIII, 202.
 Navigatori coraggiosi (*Down to the Sea in Ships*) - L, 278; LII, 343; F. LII, 343.
 Nel regno dei cieli (*Au royaume des cieux*) - XLIII, 48-9, cop. 3; LI, 297; F. XLII, 27; F. XLIII, 49.
 No Credit - XLVI, 146.
 No Way Out - XLVII, 181; F. XLVII, 179.
 Noche del sábado, La - XLVI, cop. 3.
 Non abbandonarmi (*Not Wanted*) - XLIII, 42; F. XLIII, 42.
 Non c'è pace tra gli ulivi - XLVIII, 197; XLIX, 252; L, 261; F. XLIII, 36; F. XLIX, 252, 253; F. L, 263.
 Nostro pane quotidiano (*Our Daily Bread*, di K. Vidor, 1935) - XLVI, 151; F. XLVI, 151.
 Notturno - XLVI, 142; F. XLIV, 79; F. XLVI, 143.
 Nuit du carrefour, La - F. LI, 295.
 Numero uno della schiera celeste, Il - XLVI, cop. 3.
 Nur eine Nacht (tr. lett. «Solo una notte») - XLIII, 42; F. XLIII, 42.

O

Occupati d'Amelia (*Occupe-toi d'Amelie!*) - F. LIII, 367.
 Ocean Drive 711 - XLVII, 180.
 Och efter skymning kommer mörker (tr. lett. «Dopo il tramonto la notte») - LIII, 373.
 Odette - XLIV, 75; F. XLIII, 44-5; F. XLIV, 75.
 Odio implacabile (*Crossfire*) - XLV, 123; F. LIII, 381.

Olvidados, Los - XLII, 16; F. XLII, 16-17.
 Ombra del dubbio, La (*Shadow of a Doubt*) - LIII, 374.
 Ombre rosse (*Stagecoach*) - XLII, 10, cop. 3; L, 266; F. XLII, 9; F. XLIX, 236; F. L, 266.
 Ombytte av tåg (tr. lett. « Cambiamento di treno ») - LIII, 372.
 Ordet (tr. lett. « La parola ») - F. LIII, 371; LIII, 372.
 Orgoglio degli Amberson, L' (*The Magnificent Ambersons*) - LI, 295; F. LI, 295.
 Orphée - XLIV, 72; XLVI, 136, 138; F. XLIV, 72.
 Ossessione - F. XLIV, 95; F. XLVII, 175.
 Our Very Own - F. XLVII, 181.
 Outrage - L, 270; F. L, 270; F. LII, 239.

P

På dessa skuldror (tr. lett. « Su queste spalle ») - LIII, 373.
 Padenia Berlina (tr. lett. « La caduta di Berlino ») - XLIV, 89; F. XLIV, 92.
 Paisà - F. LII, 326.
 Palcoscenico (*Stage Door*) - XLII, 23; F. XLII, 23.
 Paolo e Francesca - F. XLVIII, 208.
 Paper Chain - XLVI, 142.
 Passatore, Il - F. XLVIII, 209.
 Paris 1900 - XLVI, 135; XLIX, 240.
 Passi nel buio (*Footsteps in the Dark*) - XLV, cop. 3.
 Patto col diavolo - XLIII, 60; F. XLIII, 60.
 Paura in palcoscenico (*Stage Fright*) - XLIII, 43.
 Pazzia (*The Dark Past*) - XLIV, 93.
 Peccatrice, La - F. XLIV, 95.
 Per tela i marciapiedi - F. XLIX, 227.
 Perla, La (*La perla*) - F. XLVII, 182.
 Persiane chiuse - F. XLVIII, 195; F. XLIX, 243; F. LI, 291.
 Petrified Dog, The - XLVI, 146.
 Picasso (*De Renoir à Picasso - Visite à Picasso*) - XLIV, 138, 143; F. XLIV, 82; F. XLVI, 144, 145.
 Piccole volpi (*The Little Foxes*) - LIII, 374, 379; F. LIII, 374.
 Piccolo sceriffo, Il - XLVI, 149; F. XLIV, 78; F. XLVI, 149.

Piccolo mondo antico - F. XLVII, 189.
 Pinky, la negra bianca (*Pinky*) - LI, 298.
 Pokkers unger, De (tr. lett. « Quei benedetti ragazzi ») - F. L, 267.
 Ponte dell'amore, Il (*Lucky Partners*) - XLII, 24.
 Portatrice di pane, La - F. XLVIII, 209.
 Posledny vystrel (tr. lett. « L'ultimo sparo ») - XLIV, 92.
 Prehistoric Women - XLVIII, 205; F. XLVIII, 206.
 Prezzo d'un bacio, Il (*One Mad Kiss*) - XLIX, 236.
 Priehrada (tr. lett. « La diga ») - XLIV, 92.
 Prima comunione - XLVI, 137, 138; F. XLIV, 81; F. XLVI, 136.
 Prurito, Il - LIII, 369; F. LIII, 369.
 Pueblerina - XLIV, 92; F. XLIV, 71; F. XLVII, 183.

Q

Quarto potere (*Citizen Kane*) - LI, 296; F. LI, 295.
 Quattro passi fra le nuvole - XLV, 117; F. XLV, 117.
 Quattro rivali, I (*Road House*) - L, 278.
 Queen Kelly - XLII, 20; XLV, 120.
 Questo mio folle cuore (*My Foolish Heart*) - F. LII, cop. 4.

R

Ragazze dietro le sbarre (*Mädchen hinter Gittern*) - XLIII, 47, 48; F. XLIII, 48.
 Ragazze in uniforme (*Mädchen in Uniform*) - XLIII, 47, 48; XLIV, 84; F. XLIII, 47; F. XLIV, 84; F. L, 276.
 Rasuna valea (tr. lett. « La valle risonante ») - XLIV, 92.
 Rat der Götter, Der (tr. lett. « Il consiglio degli dèi ») - XLIV, 91; F. XLIV, 91.
 Re burlone - F. XLIX, 244.
 Recluse (*Caged*) - XLII, 18; XLVI, 138, 140; F. XLII, 18; F. XLIV, 71; F. XLVI, 141.
 Rectification, La - XLVI, 143.
 Regle du jeu, La - XLIX, 250; F. XLIX, 250-1.
 Rendez-vous avec la chance - XLV, 102; XLVI, 141; F. XLIV, 73; F. XLV, 103.
 Resan bort (tr. lett. « Un viaggio lontano ») - LIII, 372.

Rio Grande - LII, 138; F. LII, 138.
 Riso amaro - F. L, 263.
 Ronde, La - XLIV, 73; XLIV, 136, 138, 139; XLVIII, 211; F. XLIV, 72; F. XLV, cop. 4; F. XLVI, 135, 140.
 Romantico avventuriero (*The Gunfighter*) - XLVII, 188.
 Rosa nera (*The Black Rose*) - F. XLVII, 161.
 Rosaura Castro - XLVI, 141, cop. 3; F. XLVI, 137.
 Rötägg (tr. lett. « Incorreggibile ») - XLIII, 43; F. XLIII, 40.

S

Sabotatori (*Saboteur*) - XLV, cop. 3.
 Sacrificio del sangue, Il (*Le puritain*) - XLIII, 56; F. XLIII, 55-57.
 Sahara (*Sahara*) - XLV, cop. 3.
 Salamandra d'oro, La (*The Golden Salamander*) - XLIII, 42; LI, 297.
 Sangue impuro (*Sofka*) - F. LI, 313.
 Sansone e Dalila (*Samson and Delilah*) - L, 284, F. L, 284.
 Schiave della città, Le (*Lady in the Dark*) - XLII, 24.
 Seal Island - L, 268.
 Segreto di stato (*State Secret*) - XLIV, 74; XLV, 105; XLVI, 141; F. XLIV, 75; F. XLV, 104.
 Searching Wind, The - XLV, 122-3.
 Sei canaglia, ma ti amo (*Love That Brute*) - F. XLVIII, 194.
 Sentiero del pino solitario, Il (*The Trail of the Lonesome Pine*) - LII, 343; F. LII, 342.
 Sfida infernale (*My Darling Clementine*) - XLII, cop. 3; L, 266; F. XLII, 8.
 Sfruttatore, Lo (*Once a Thief...*) - XLV, 101; F. XLIV, 70; F. XLV, 101.
 Sierra - F. XLII, 19.
 Signora del venerdì, La (*His Girl Friday*) - XLV, 124.
 Silenzio è d'oro, Il (*Le silence est d'or*) - XLVIII, 210.



Give Us This Day, di Edward Dmytryk

I MIGLIORI

Sinfonia nuziale (*The Wedding March*) - XLV, 110.
 Sirena (*Siréna*) - LI, 298; F. XLV, 111; F. XLVII, 177.
Sleeping City, The - F. L, 269.
Smeli lindei (tr. lett. «Gente coraggiosa») - XLV, 90, 91.
Sobre las olas (tr. lett. «Sulle onde») - XLVI, cop. 3.
Soif des hommes - XLIII, 41.
 Sogno di prigioniero (*Peter Ibbetsön*) - LII, 342.
 Sole sorge ancora, II - LII, 326; F. XLVII, 191; F. LII, 327.
 S.O.S. Africo - F. LIII, 382.
Sound, The - XLVI, 142; F. XLVI, 142.
Spiritual Songs - XLVI, 142.
 Squadrone bianco - XLIX, 247; F. XLIX, 248.
 Stanotte sorgerà il sole (*We Were Strangers*) - XLIII, 55; F. XLIII, 55.
 Stasera ho vinto anch'io (*The Set Up*) - XLIII, cop. 2.
 Storia del generale Custer, La (*They Died with Their Boots On*) - XLII, 10.
 Storia d'un uomo vero - F. XLVII, 176.
 Strada sbarrata (*Dead End*) - LIII, 379.
 Strada senza nome (*The Street with no Name*) - L, 278.
Strange Victory - XLIV, 92; F. XLIV, 90.
 Strano appuntamento - F. L, 258.
Streetcar Named Desire, A - L, 270; F. XLIX, 245.
 Stromboli, terra di Dio - XLVI, 136, 140; F. XLIV, 80; F. XLVI, 136.
 Sul sentiero degli animali - LIII, 365; F. LIII, 365.
Summer Stock - XLIX, 245; F. XLVIII, 203.
Sun Sets at Dawn, The - F. LIII, 370.
Sunset Boulevard - XLV, 118-21; XLVII, 180; F. XLV, 119, 121; F. LI, cop. 1; F. LI, 303.
Surcös de sangre - XLVI, cop. 3.
Szabone (tr. lett. «Il suo successo») - XLIV, 92.

T

Tea för Two - XLVIII, 205.
Temno (tr. lett. «L'oscurità») - XLIV, 92.
Terra trema, La - XLII, 21-22; XLV, 107; XLVIII, 217; LII, 348; F. XLIII, 59; F. XLV, 107; F. L, 267; F. LIII, 363.
 Teresa Confalonieri - F. XLVII, 169.
 Terzo uomo, II (*The Third Man*) - XLV, 120.
 Tesoro della Sierra Madre, II (*The Treasure of Sierra Madre*) - XLIII, 54; F. XLIII, 55.
 Testamento dei poveri, II - F. LII, 322; F. LIII, 360.
 Testimone, II - LII, 347.
They Were Not Divided - XLIII, 42; F. XLIII, 42.
Three Secrets - LI, 312; F. XLIX, 246; F. LI, 311.
Ticket to Tomahawk - XLII, 19; F. XLII, 19.
Titan, Der - L, 268.
Torch, The - XLVII, 181.
 Trafficanti della notte, I (*Night and the City*) - LI, 306; F. LI, 306.
 Torre bianca, La (*The White Tower*) - XLIII, 52; XLVII, 180; F. XLII, 51.
 Tragedia della miniera, La (*Kameradschaft*) - F. L, 276.
 Tragedia di Harlem, La (*Lost Boundaries*) - XLIV, 93.
 Tre furfanti, I (*Larceny Inc.*) - XLII, 29.
Treasure Island - LI, 306; F. LI, 307.
Turksib - LII, cop. 3; F. LII, 328.
 Tutti gli uomini del re (*All The King's Men*) - XLVI, 138; 140, 141; F. XLIV, 71; F. XLVI, 137.
Två manniskor (tr. lett. «Due esseri») - F. XLVIII, 201.

U

Ultima cena, L' - F. XLVIII, 207, 209.
 Ultimi giorni d'uno scapolo, Gli (*Once More, My Darling*) - XLV, 127.
Under the Gun - F. XLIX, 246; F. LII, 339.
 Uomo di Aran, L' (*Man of Aran*) - LII, 330; F. LII, 329.

Uomo dei miei sogni, L' (*It Had to Be You*) - XLII, 24.
Unser Tägliche Brot (tr. lett. «Nostro pane quotidiano») - XLIV, 91.

V

Vampire, Le - F. XLIX, 238, cop. 3; LIII, 365.
Variété (Variété) - F. L, 275.
 Vedova allegra, La (*The Merry Widow*) - L, 280; F. L, 281.
 Ventaglio, II (*The Fan*) - XLVIII, 212.
 Vent'anni - XLIII, 40.
 Vergine indiana, La (*Maria Candelaria*) - F. XLVII, 182.
 Vergine scaltra, La (*La Marie du Port*) - XLVI, 136, 140; XLIX, cop. 3; F. XLVI, 153; F. XLIX, 240.
 Via dei giganti, La (*Union Pacific*) - XLII, 9; F. XLII, 7.
 Via Emilia, km. 147 - F. LII, 327.
 Via delle cinque lune - F. XLVII, cop. 3.
 Via senza gioia, La (*Die freudlose Gasse*) - XLV, 110.
 Viaggio al sud - F. LII, 326; F. LIII, 359.
Victimas del pecado - LI, 205; F. LI, 205.
Vie commence demain, La - F. XLIV, 73.
Vie en rose, La - XLIX, 239; F. XLIX, 240.
Vierte Gebot, Das (tr. lett. «Il IV comandamento») - XLVI, cop. 3.
 Villaggio abbandonato, II (*The Forgotten Village*) - LII, 330; F. LII, 329.
 Vipere (*Quai de Grenelle*) - F. LIII, 356.
 Virus sconosciuto - XLVI, 142; F. XLIV, 78; F. XLVI, 143.
Visiteurs du soir, Les - F. LII, 333.
 Viso pallido (*The Paleface*) - F. XLII, 8.
 Vita da cani - F. XLIV, 66.
 Vita riprenderà, La - F. LI, 290, 291.
 Volto di donna (*kvinnas ansikte*) - XLIV, 85; F. XLIV, 85.
Voyage dans le ciel - F. XLVIII, 198.
Vöyage surprise, Le - XLIX, 241.



W

Walk Softy, Stranger - L, 270.
Where Danger Lives - F. XLIII, 51.
Winchester '73 (Winchester '73) - LI, 317; F. XLIII, 52; F. LI, 317.

Y

Yo no elegi mi vida - F. XLII, 2.
Yo quiero una mujer asi - F. LII, 346.

Z

Zagavor obrecennik (tr. lett. « Complotto dei condannati ») - XLIV, 90; F. XLIV, 92.

Zastava (tr. lett. « La bandiera ») - LI, 314; F. LI, 313.
Zbojnik Matyi (tr. lett. « Matyi guardiano d'occhio ») - XLIV, 92; F. XLII, 3.
Zhukovski - XLIV, 90, 91; F. XLIV, 92.
Ziegfeld Follies (Ziegfeld Follies) - di V. Minnelli, 1946) - F. XLII, cop. 1; LIII, 380.
Ziviet ce ovari narod (tr. lett. « Questo popolo vivrà ») - LI, 314; F. LI, 313.
Zivot ye nas (tr. lett. « La vita è nostra ») - F. LI, 314.
Zoceleni (tr. lett. « La tempra ») - XLIV, 92; F. XLIV, 91.
Zuiderzee - LII, cop. 3.

MANN A. - LI, 317.
MARIAZSY F. - XLIV, 92.
MATE' R. - XLII, 24; XLIV, 93.
McLAREN N. - L, 276.
MILES B. - XLIII, 44-6.
MILESTONE L. - XLII, 24; XLV, 124.
MOGUY L. - XLVI, 138.
MOLANDER G. - LIII, 373.
MONTGOMERY R. - XLV, 127.
MUSSO J. - XLIII, 56.

N

NEGULESCO J. - XLIV, 93.

O

OHBERG A. - LIII, 372.
OLIVIER L. - XLVII, 169; LI, 196; LIII, 362.
OPHULS M. - XLIV, 73; XLV, 108, 111; XLVI, 136, 138; XLVIII, 210-11.
ORO BUSTILLO J. - XLV, 101.

P

PABST W. - L, 276, 283.
PAGLIERO M. - XLV, cop. 3.
PAINLEVE' J. - XLVIII, 198; XLIX, cop. 3; LIII, 364.
PETERSON S. - XLVI, 146.
PICHEL E. - XLVII, 180; XLVIII, 205.
PIRYEV E. - XLIV, 90.
POGAGIC V. - LII, 314.
POPPE N. - LIII, 373.
POWELL M. - XLVI, cop. 3.
PREMINGER O. - XLVIII, 212.
PRESSBURGER E. - XLVI, cop. 3.
PREVERT P. - XLIX, 241.
PUDOVKIN V. I. - XLIV, 90.

R

REED C. - XLV, 120.
REINERT E. E. - XLV, 102.
RENOIR J. - XLIX, 239, 250; LI, 295.
RICHTER H. - LII, 336.
ROSSELLINI R. - XLIV, 86, 88; XLVI, 136-7, 140.
ROSSEN R. - XLVI, 138.
ROTHA P. - LII, 328.

S

SEATON G. - XLVIII, 212.
SENNETT M. - XLVII, 185; XLVIII, 206.
SEILER L. - XLIV, 93.
SHA-MENG - XLIV, 91.
SJOBERG A. - XLVI, cop. 3; LIII, 372.
STEKLY K. - XLIV, 92.
STRAND P. - XLVIII, 202.
STROHEIM J. von - XLV, 108-11, 120.
STUPICA B. - LI, 314.
STURGES P. - XLIV, 93; LI, 298.

T

TATI J. - XLIV, 92.
TETZLAFF T. - XLVII, 180.
TRNKA J. - XLIV, 92.
TSE-CHANG - XLIV, 89-90.

V

VEDRES N. - XLIV, 72; XLVI, 135; XLIX, 240.
VERGANO A. - XLIII, 61; XLIV, 92.
VIDOR K. - XLII, 9; XLV, 101, 123; XLVI, 150.
VISCONTI L. - XLII, 21, 22; LI, 348.

W

WALSH R. - XLV, cop. 3; XLVIII, 218; XLIX, 252.
WEISS J. - XLIV, 92.
WELLMAN W. A. - XLII, 12; L, 278; LI, 317.
WERKER A. - XLII, 29.
WILDER B. - XLVII, 180.
WILDER LEE W. - XLV, 101; XLVI, 142.
WISE R. - XLIII, cop. 2; LI, 312.
WYLER W. - XLIV, 92; XLV, 125; LI, 295.

Z

ZAMPA L. - XLIV, 138; XLIX, 252.
ZEMAN K. - XLIV, 92.
ZINNEMANN F. - XLVII, 179.

INDICE DEI REGISTI

A

ABOULKER J. - XLIX, 241.
ANTONIONI M. - XLVI, 136; L, 282.

B

BACON L. - XLII, 29.
BAKER R. - XLVI, 138.
BERGMAN I. - LIII, 371.
BIANCHI G. - XLIII, 40.
BIELEK P. - XLIV, 92.
BLASSETTI A. - XLIV, 87-8; XLVI, 137-8; XLVII, 168.
BOROZANOV B. - XLIV, 92.
BORSODY E. von - XLVI, cop. 3.
BRAGAGLIA C. L. - XLIX, 252.
BRAUN H. - XLIII, 47.
BRESSON R. - XLIX, 239; L, 283.
BROWN C. - XLIV, 84.
BUNUEL L. - XLII, 16; LI, 304.

C

CALINESCU P. - XLIV, 92.
CAP F. - XLIV, 86; XLV, 108-111.
CAPRA F. - XLV, 116, 125.
CARNE' M. - XLVI, 136, 152; XLIX, cop. 3; L, 283.
CAYATTE A. - XLIV, 72; XLVI, 135.
CHAPLIN C. - XLVII, 181; XLVIII, 202; XLIX, 242.
CHRISTENSEN C. H. - LI, 346.
CHU SHIH-LING - XLIII, 43.
CIAURELI M. - XLIV, 89.
CLAIR R. - XLIV, 92; XLVIII, 210; LI, 298.
CLEMENT R. - XLIX, 238.
COCTEAU J. - XLIV, 136; LI, 294.
CROMWELL J. - XLII, 18; XLVI, 138.
CROSLAND A. - LIII, 377.
CUKOR G. - XLIV, 84.

D

DASSIN J. - XLIV, 93; LI, 306.
DAVES D. - XLVII, 180.
DEARDEN B. - XLV, 101.
DE FILIPPO E. - XLVIII, 118.
DELANNOY J. - XLVI, 134; XLIX, 238.
DE MILLE C. B. - XLII, 9; XLV, 120.
DE ROBERTIS F. - XLIII, 40.
DE SANTIS G. - XLVIII, 197; XLIX, 252; L, 261.
DIETERLE W. - XLVII, 188.
DISNEY W. - XLV, 105, 116; XLVI, 148; L, 268; LI, 306.
DMYTRYK E. - XLIV, 75, 91; XLV, 121; XLVI, 134.
DUDOW S. T. - XLIV, 91.
DUVIVIER J. - XLIII, cop. 3.
DWAN A. - LI, 317.

E

EISENSTEIN S. M. - LII, 335.
EKMAN H. - LIII, 372.
EMMER L. - XLII, cop. 2; XLIX, cop. 3.
ERMLER F. - LI, 295.

F

FAUREZ J. - XLIX, 239-40.
FAUSTMAN H. - LIII, 373.
FEJOS P. - XLV, 108, 111.

FELLINI F. - XLVII, 171.

FERNANDEZ E. - XLIV, 92; XLVII, 181, 182; LI, 305.

FIELD M. - XLVI, 147.

FITZMAURICE G. - XLVI, 156.

FLAHERTY R. - L, 268; LII, 328.

FORD J. - XLII, 10; XLIII, 42; XLV, 112-3, 116, 127; XLVI, 150; XLIX, 233; L, 266; LII, 338.

FRIC M. - XLIV, 92.

FROELICH G. - XLIII, 42.

G

GAVALDON R. - XLVI, cop. 3.
GENINA A. - XLV, 107; XLIX, 247.
GERMI P. - XLIX, 229; LII, 347.
GHERASIMOV S. - LI, 315.
GILLIAT G. - XLV, 105.
GOETZ K. - XLV, 105.
GORA C. - XLII, 29.
GOULDING E. - XLVI, 155.
GREBER U. - XLIV, 92.
GREMILLON J. - XLVIII, 102; XLIX, 239.
GRIERSON J. - LII, 328; LIII, 382.

H

HAGBERG R. - LIII, 373.
HARTMAN D. - XLII, 24.
HATHAWAY H. - LII, 342.
HENRIKSON A. - LIII, 372.
HITCHCOCK A. - XLIII, 42; XLV, cop. 3; LIII, 374.
HUGHES H. - XLV, 124.
HURWITZ L. - XLIV, 92.
HUSTON J. - XLIII, 51; XLIII, 53; XLIII, 61; XLV, 103-4; XLVI, 138.

I

IVENS J. - LII, cop. 3.

J

JUDIN K. - XLIV, 90.

K

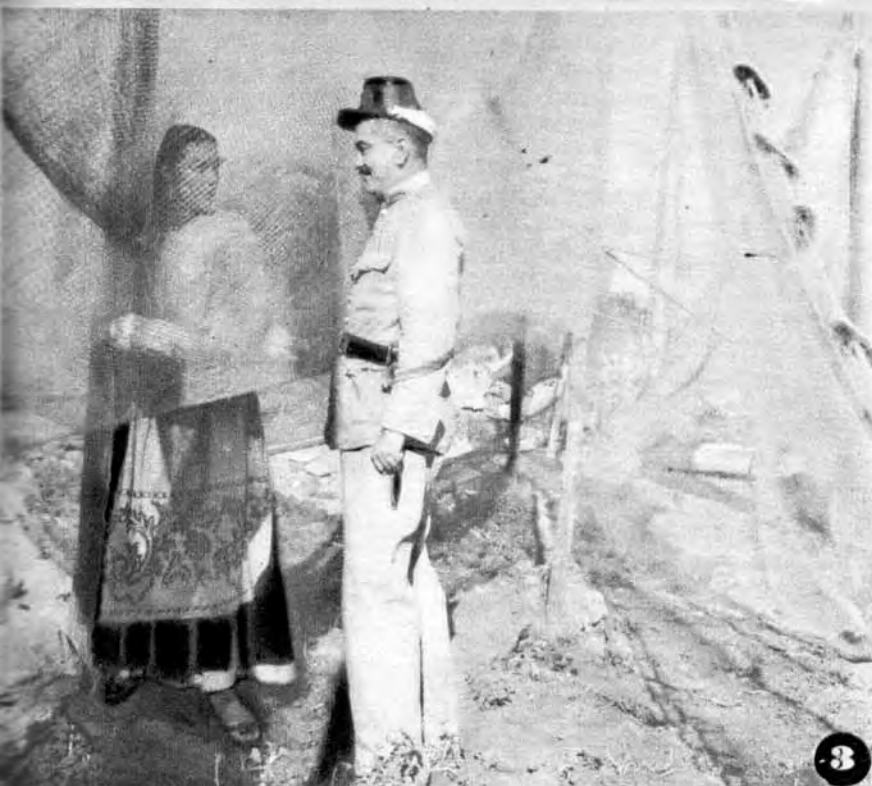
KALATAZOV M. - XLIV, 90.
KANSKI T. - XLIV, 92.
KAUTNER H. - XLVI, cop. 3.
KAZAN E. - XLIV, 76; XLVI, 138; L, 279.
KEIGHLEY W. - L, 278; LI, 312.
KING H. - XLVII, 188; XLVIII, 212, 219.
KLINE H. - XLV, 105.
KORDA Z. - XLV, cop. 3.
KOSTER H. - L, 269.
KRUMGOLD J. - XLV, 105.

L

LA CAVA G. - XLII, 23.
LANG W. - XLVIII, 219.
LATTUADA A. - XLVII, 171.
LEGER F. - XLVIII, 214.
LEISEN M. - XLII, 24.
LIEBENEINER W. - XLIII, 42.
LING-JUNG - XLIV, 89-90.
LUBITSCH E. - L, 280.

M

MACHATY G. - XLV, 108, 110, 111.
MAETZIG K. - XLIV, 91.
MANKIEWICZ J. - XLVII, 181; LI, 311.



3



4



5



6



7



8

un impegno di lotta a fondo contro ogni residuo di feudalesimo e di sopraffazione. Per questo i film di Fernandez hanno tutti la forza di un messaggio nel quale crediamo, anche se poi finiscono per disperdere la loro intima forza nel gioco di vicende alterne in cui i protagonisti sono ancora troppo poco «uomini», nell'accezione più comune del termine. E' nata così a poco a poco una autentica epopea del popolo messicano: le sue lotte contro la tirannia e i pregiudizi e lo sfruttamento hanno trovato nuovi cantori, abbastanza avvertiti da non esaurirsi nella ricerca di facili, ma allettanti motivi folcloristici. E' vero che bastava in merito la lezione dell'Eisenstein di *Que Viva Mexico!* e dello Strand di *Redes* i quali, pur con diversi intenti, avevano saputo evitare il folclore, per portarlo semmai a più alte significazioni. Eisenstein dallo studio delle tradizioni popolari e della cultura primitiva, intendeva ritrarre il quadro di una nazione, partendo appunto da quei filoni sotterranei che sono le più genuine espressioni della sua gente. Soprattutto il regista sovietico sembra avere influito su Fernandez e Figueroa: attenti pur essi a non cadere nel pittoresco, senza per questo trascurare i motivi più lar-

al fianco del principe Nevskij contro i teutoni e dello zar Ivan contro i boiardi, che non ha mai conosciuta l'acquiescenza passiva ai voleri del "condottiero", è derivato ai film un giusto ritmo, una vita dialettica che li fa partecipare alla storia pur essendo opere di poesia. Si avverte insomma nell'opera eisensteiniana un senso dell'umano, una fiducia nelle possibilità dell'uomo che trova lampante riscontro solo nelle opere del primo Rinascimento. Nei film di Fernandez e Figueroa si avverte invece una atmosfera quasi messianica, in cui i personaggi e gli ambienti sono immersi, perdendo della loro realtà umana ed assurgendo al ruolo di simboli di un gioco superiore, di un destino che agisce imperscrutabilmente sia pure in funzione di una catarsi finale, e quindi a fin di bene. Il simbolismo di Fernandez è forse ancora tutto da scoprire, anche perché non ci sembra frutto di calcolo e pertanto non è grossolanamente evidente. D'altra parte, che si tratti di una umanità strana (parliamo di quella che i due messicani ci presentano) ci sembra evidente: in *Rio Escondido* la maestra riassume in sé la forza di un popolo (che non ha ancora trovato la via della lotta a fondo), ma senza che questo sia benché minimamente giustificato psicologica-

"chorus" antico che commenta le azioni dei protagonisti. I quali, presi come sono in un gioco superiore alle loro forze, in balia di un destino infallibile, sono spesso costretti a girare su se stessi, in attesa che giunga anche per loro l'investitura superiore che li sostenga al momento decisivo. Significative le figure dei due preti in *Enamorada* e in *Rio Escondido* e la loro ritrovata fierezza di fronte all'invasore ed al tiranno: nuova professione di fede, più che nella divinità, in quel supremo "destino" che guida le azioni degli uomini e ritiene giusto che alla fine i reprobri scompaiano ed abbiano a trionfare l'amore e la giustizia. Un'esaltazione di "eroi" e di condottieri, dunque: ed intanto il popolo festeggia il giorno dei morti (*La perla*), implora la pioggia con processioni propiziatorie (*Rio Escondido*). Qui vediamo la radice di quegli squilibri che invano Figueroa cerca di appianare valorizzando con una fotografia straordinariamente eloquente il suo popolo nelle possibilità figurative più evidenti. Fernandez e Figueroa sono caduti in un grosso equivoco, che minaccia di annullare tutti i pregi del loro lavoro, vittime a parer nostro più che di sbagliate ideologie o di storiografie di parte, della loro ingenuità veramente primitiva. E non pensiamo ad un calcolo, anche perché la figura centrale dell'eroe si stacca dai consueti schemi, diviene per quanto possibile uomo comune, con tutti i difetti e le debolezze proprie del suo stato. Peccato non si vada oltre, mostrando come anche le sue virtù derivino dallo stesso ceppo.



Il cinema messicano produce molte opere che partono da posizioni opposte a quelle di Fernandez e di qualche altro regista. Da «La liga de las muchachas», film con telefoni bianchi.

gamente corali e coreografici, ma affinandoli in studiattissime composizioni. Ma anche l'opera di Eisenstein spesso non è andata oltre la lezione di una costruzione formale, di una sapiente compenetrazione di motivi: basterebbe rifarsi, volendo trascurare *Que Viva Mexico!*, ad Aleksandr Nevskij o a Ivan Grozni, tanto per restare in quel "genere" epico-storico che è alla base dell'opera di Fernandez, per vedere come questa influenza sia rimasta superficiale.

Nei due film di Eisenstein è facile notare come una giusta prospettiva storica abbia portato anche ad un insuperato equilibrio: dalla considerazione che il popolo russo ha sempre lottato attivamente e coscientemente

mente, sì che sembra un'eroina piovuta dal cielo. E l'uccisione del reprobato, segnale della rivolta, sembra piuttosto la prevista conclusione di un rito, piuttosto che un fatto umano, un fatto come tutti gli altri di cui è intessuta la storia dei popoli. Ne risulta un avvertibilissimo senso di disagio in tutta l'opera citata, che sfocia in una sequenza particolarmente macchinosa e stonata: il sindaco esce dalla scuola già ferito a morte e cade sulla scala: dalla porta esce la maestra, terribile come un angelo della vendetta e spara, non sappiamo quanti colpi, con la stessa mimica dei vecchi comici del "muto".

Il popolo, nei film di Fernandez e di Figueroa, è ancora un po' un pretesto, un

Che cosa dunque ci fa considerare importante il cinema messicano se si trascura la prima ammirazione spontanea davanti ai suoi pregi formali? E che ci ha fatto parlare di cinema autentico perché basato sulle tradizioni popolari e sull'esaltazione dei valori emersi dalla rivoluzione messicana? Già il fatto che l'intero ciclo delle opere di Fernandez e di Figueroa riguardino un medesimo tema, dice che il loro interesse non era superficiale, ma nasceva dall'incontro con una autentica ispirazione. C'è poi un gusto tale, nella scelta dei motivi popolari, nel presentare allo spettatore il mondo ancora sconosciuto del vero Messico, della "provincia" messicana, che testimonia di uno studio serio ed accurato. In merito Figueroa, con il suo senso compositivo, ha dato il meglio di se stesso, con una presentazione sempre accurata e suggestiva. E questa è indubbiamente opera di cultura per i suoi presupposti, e di poesia per certi risultati raggiunti. E' quando su questa esigenza eminentemente documentaria, nel senso più alto e completo del termine, si innesta il fatto più propriamente storico, la "trama", che nascono gli equivoci. D'altra parte abbiamo parlato di ingenuità, esprimendo implicitamente anche la speranza che i nuovi cantori dei "peones" sapranno darci una epica vera del popolo messicano: da una rivalutazione del popolo come "soggetto di storia" verrà anche l'autentica opera di poesia che dica parole sincere per un popolo che ha combattuto per la libertà. Ed Eisenstein, in questo senso, insegna ancora.

MARIO FIN

FUNZIONE NARRATIVA DEL COLORE NEL FILM

ATTUALITA' di una indagine estetica sul film a colori. - Tuttora insoluto ed entusiasmante è il problema estetico del film a colori. Stando alla maggioranza dei lavori colorati visti nel corso della stagione, una conclusione risulta ovvia: che cioè il colore è usato in funzione decorativa, al solo scopo di far risaltare l'eleganza o la bellezza di un'attrice, la ricchezza di una scenografia, l'ariosità degli esterni. Il colore che crei stati d'animo, conferisca un significato particolare alle immagini, faccia strettamente parte dell'espressività di un film, non interessa quei che sono registi decisamente asserviti alla cassetta.

Pregiudizi e limitazioni; colori "naturalisti" e "pittorici". - Anzitutto ci troviamo di fronte ad alcuni radicati pregiudizi: come quello che vorrebbe i colori aderenti il più possibile alla natura. Un simile impiego del colore può dare soltanto una riproduzione fotografica della natura, mentre ciò che conta nell'opera d'arte è la visione soggettiva creata dal sentimento dell'artista. Così, agli effetti dell'arte, renderanno l'atmosfera d'un crepuscolo desolato più un diffuso pallore della terra, un cielo di un bianco quasi irreale, le case grigie, che non i colori "naturalisti" del suolo verde di erba, del cielo arrossato all'orizzonte, delle case variamente intonacate. Un altro equivoco proprio del film a colori è quello del "pittorismo": l'accuratissimo studio coloristico delle singole inquadrature, quasi miniature a sé stanti e non pezzi indissolubili fra di loro, componenti tutti insieme il grande mosaico che è il film. Come in un mosaico un pezzo anche bellissimo per musicalità di colori, armonia di linee, finezza del disegno risulta inutile se non ha una relazione di colore linee e disegno con i pezzi che lo attorniano, così nel film l'inquadratura colorata è illogica se non pensata in funzione delle altre inquadrature, se non riesce ad inserirsi nella narrazione al momento giusto. Ma questa funzione narrativa del colore come si può ottenere?

Il colore "racconta". - Noi non ce ne accorgiamo quasi, ma nella vita parecchie nostre azioni, sentimenti, impulsi sono determinati dal colore. Talvolta un abito di un certo colore ci può ispirare affetto per una persona, mentre un altro di colore diverso ci distacca da essa. Ed il colore di un ambiente ci rimarrà impresso come sintesi di quell'ambiente: il rosato leggiadro che si scorge nelle camere dei bambini, la deprimente monotonia di penombra e bianco sporco che dà l'idea d'un disordine morale. Ora ogni film deve definire con le immagini un racconto, sia esso studio psicologico di caratteri ed ambienti, cronaca, narrazione avventurosa od astratti ghirigori. Una somma di situazioni in cui si delineano gli affetti umani, amore, gioia, odio, dolore: per

esprimerli è necessario che l'artista trovi un motivo cromatico, crei cioè un montaggio in cui il colore determini via via degli stati d'animo. Wagner ricorse a temi musicali che volevano significare volta per volta il prevalere del sentimento, l'ergersi di una passione; pure in Leopardi alcune parole, accenni, esclamazioni richiamano i motivi fondamentali della sua poesia, il dolore, il rimpianto della giovinezza, lo sfondo campestre di Recanati, le età antiche. Perché anche nel film non potrebbe esserci un ricorrere di motivi cromatici che suggeriscano i sentimenti dell'artista creatore? Non intendo parlare soltanto di un montaggio per analogia (colori che, richiamandone altri visti in sequenze precedenti, stabiliscono un legame analogico con

quelle sequenze: il rosso della Legion d'O-nore conferita ad un valoroso, che richiama il rosso della sua ferita sanguinante); ma di un vero e proprio montaggio del colore che significasse i sentimenti, il passare del tempo, il mutare dei luoghi, il ritmo narrativo dell'azione (in *The Red Shoes* di Powell e Pressburger, il balletto costituisce un raro esempio di montaggio cromatico: il prevalere del rosso sugli scarponi, sulle labbra, nei capelli della ballerina significa man mano la tentazione, l'ansiosa cupidigia, la gioia, la sciagura; mentre la confusione dei colori, i gialli i verdi gli azzurri delle foglie cadenti sottolineano il passare del tempo, come pure il greve turchino dei paesi attraversati durante la danza. E l'intensa luminosità solare muta totalmente la scena, da incubo romantico cangiandola in chiara religiosità).

Fusione del colore con gli altri elementi filmici. - Il film è un complesso di più elementi dalla cui perfetta fusione risulta l'opera d'arte: scenografia, recitazione, illuminazione, sonoro, musica. Occorre che anche il colore trovi una opportuna fusione: tanto più in quanto esso costituisce un in-toppo tecnico. Infatti, l'inquadratura colorata essendo percepita dall'occhio più len-



Film a colori non privi di interesse. Sopra: dall'americano «Becky Sharp» (1935) di Mamoulian. Sotto: dall'inglese «The Red Shoes» («Scarpette rosse», 1947-48) di Powell e Pressburger.





I risultati migliori sino ad oggi raggiunti dal film a colori. Sopra: da « Henry V » (1944) di Laurence Olivier. Sotto: dal sovietico « Miciurin » (1948); regia di Aleksandr Dovzhenko.



tamente che non quella normale, il taglio viene ad essere ritardato. Di qui l'ipotesi avanzata dallo Spottiswoode: «il regista non dovrebbe più usare il colore allorché la velocità del taglio non lo consentisse»; ipotesi discutibile in sede estetica. E' meglio che il regista limiti, anzi sacrifichi le singole inquadrature all'insieme della sequenza: tagli pure velocemente pur di ottenere l'effetto emotivo. Oppure proporrei il contrario; trovi il regista un materiale plastico così avvincente ed emozionante in modo che lo spettatore, tutto preso dall'azione, non avverta la lentezza del taglio ma si trovi in eguale stato di tensione [Come av-

viene talora quando il primo tempo finisce mentre si sta svolgendo un'azione di alto interesse emotivo; l'interesse è tale che, quando la vicenda riprende, sembra quasi non esservi stata interruzione. In fondo il montaggio delle attrazioni di Eisenstein nasce da questo principio: trasportare con stacchi lo spettatore in tempi e spazi diversi, pur tenendone incatenata l'attenzione con la singolarità del materiale plastico. In *Stacka* (« Sciopero ») nessuno avverte il brusco trapasso dal toro che sta per essere ucciso alla folla mitragliata dai soldati; e non l'avvertirebbe neanche se il ta-

glio fosse lento, tale è l'immediatezza da cui nasce quel motivo]. Soltanto dalla fusione con gli altri elementi filmici, il colore può acquistare efficacia.

Possibilità del colore. - I teorici sovietici scopersero il montaggio "specifico" del film muto; il sonoro fece proprie le possibilità espressive del montaggio (si attuò un rigoroso montaggio del parlato, a fini artistici; ed anche oggi in *Le silence est d'or* un mirabile equilibrio di scene mute e parlate crea un ottimo montaggio sonoro). Ora il colore, che ha molte possibilità, può imparare dai linguaggi che hanno un'estetica. Si sa che l'asincronismo è uno dei migliori impieghi artistici del sonoro: voci, rumori, musiche non appartenenti alla scena che vediamo, ma richiamanti altre idee, frasi già udite, cose avvenute o che avverranno: si guida cioè a significati riposti « l'orecchio dello spettatore "liberandolo" dal caos e dal frastuono della vita reale ». Esempio: la frase « Conosceva bene il dottor Edwards », udita poco prima in una conversazione, martella la mente di Ingrid Bergman, la quale solo in seguito ne comprenderà il vero significato. (*Spellbound*). L'asincronismo potrebbe aver riscontro in un acromatismo, consistente in colori non appartenenti alla sequenza che vediamo, ma richiamanti altre cose che avverranno o sono già avvenute (ho pensato quest'esempio: alcune persone stanno parlando, in un salottino, di un episodio di battaglia mostrato in precedenza. All'improvviso il colore cambia ed invece del riposante azzurro del salottino, la tappezzeria acquista un colore simile alle vampe rosse dei cannoni, al marrone del terriccio smosso dalle esplosioni, al grigiore dell'atmosfera). Si potrebbero sfruttare le inquadrature soggettive, anche qui calcando sull'elemento colore (altro esempio: un giovane assiste ad un matrimonio e sa che la sposa è una donna spregevole. Si vedono il particolare oggettivo dell'abito bianco da sposa, un primo piano del giovane che guarda, e l'inquadratura soggettiva dell'abito come appare a lui: sozzo e pieno di macchie). Il montaggio nel quadro, cioè quel montaggio che non si avvale di stacchi, ma cambia la scena per mezzo di movimenti di macchina, panoramiche, carrelate, acquisterebbe risalto permettendo un lento mutare del colore, che separerebbe il significato delle sequenze. Anche nel primo piano si dovrebbero ricercare gli elementi cromatici caratteristici del personaggio (nel primo piano di un innamorato del mare si cercherebbe una luce tale da dare l'idea di qualcosa attinente al mare, la luminosità dell'alba, l'oscurità della tempesta: sempre che ciò faccia parte dell'effetto narrativo voluto e che l'esempio non paia troppo ingenuo).

Conclusione. - Si possono dire molte cose in teoria sul film a colori. E spero di aver detto qualcosa anch'io. Ma il povero Pasinetti diceva che il cinema anzitutto bisogna "farlo". Una buona opera a colori, e si scriveranno mille teorie. Viceversa può darsi che mille teorie non riescano a far creare una buona opera a colori.

SERGIO GUADA

JORIS IVENS

AD ECCEZIONE degli specialisti, i quali d'altra parte non conoscono che in minima parte l'opera del documentarista olandese, la grande maggioranza degli spettatori italiani ignora persino il nome di Ivens. Eppure l'Italia è l'unico paese in cui sia stata curata l'edizione della sceneggiatura, desunta dal montaggio, delle prime due bobine di *Zuiderzee* (a cura di Corrado Terzi, ediz. Poligono). In proposito *La Critica Cinematografica* di Parma iniziava la pubblicazione delle *Pagine autobiografiche* di Ivens, facendo notare che a tutto il 1947 si era pubblicato almeno ogni anno un articolo elogiativo di uno *Zuiderzee* non integrale, trascurando poi la restante opera di Ivens, essenziale alla comprensione della sua evoluzione artistica e degli ideali che egli sostiene nel cuore stesso della società contemporanea.

Joris Ivens è nato a Nimega nel 1898. Figlio di un fotografo, già nel 1911 maneggiava la macchina da presa realizzando un breve film, *Brandende Straal*, dove comparivano i suoi coetanei ed i suoi familiari. Compiuti gli studi di ingegneria, e dopo aver frequentato per due anni una celebre scuola di fotografia in Germania, tornava al cinema — questa volta seriamente, e per sempre — nel 1928. Finanziato dal padre (l'unico vero sostenitore dell'organizzazione C.A.P.I.), e appoggiato dalla Film Liga (organizzazione dei cineclub olandesi, la quale proiettò i suoi primi film), Ivens realizzava nel 1928 il suo primo documentario,

FILMOGRAFIA

Nei Paesi Bassi 1911: *Brandende Straal* - 1928: *De Brug* (Ponte d'acciaio) - 1929: *Regen* (Pioggia); *Branding* (in collaborazione con Manus Franken) - 1930: *Philips Radio* - 1930-33: *Zuiderzee* - Nei Paesi Bassi, in Polonia, Germania, Francia e Gran Bretagna 1931: *Créosote* (operatore Dréville) - In U.R.S.S. 1932: *Komsomol* (Il canto degli eroi) - In Belgio 1933: *The Borinage* - In Spagna 1937: *The Spanish Earth* - In Cina 1939: *The 400 Million* - In U.S.A. 1942: *Power and the Land* - Nel Canada 1945: *Action Stations* - In U.S.A. 1945: *Why We Fight* (Perché combattiamo; sequenza sul Giappone, incompiuta e inedita) - In Australia 1945: *Indonesia Calling!* (La voce dell'Indonesia) - In Bulgaria, Cecoslovacchia e Polonia: 1947-49: *Primi anni*.

De Brug (« Ponte d'acciaio »). La figura umana era del tutto estranea all'opera. Il documentario giocava essenzialmente sui riflessi metallici di un ponte girevole colto nel suo funzionamento, esaltandoli nella sapiente alternazione del montaggio. I sostenitori del "documentario puro" trovarono in questa produzione, tutta tesa alla penetrazione delle forme esteriori, la realizzazione delle loro più intime esigenze. E Ivens fu subito considerato una personalità di rilievo. Ma già con *Regen* (« Pioggia », 1929), Ivens si avvicinava all'uomo, per coglierlo nei rapporti quotidiani della sua esistenza. Questo documentario, infatti, riprende la vasta Amsterdam prima, durante e dopo la pioggia. I tetti aguzzi contro il



A sinistra: il regista Joris Ivens durante la lavorazione di « *Indonesia Calling!* » (1945). A destra: da una inquadratura di « *Primi anni* », l'ultimo film diretto dal documentarista olandese.



A sinistra: da « *Philips Radio* » (1930), film che mette in evidenza il contributo dell'uomo nella trasformazione della natura. A destra: da « *The Borinage* » (1933), sui minatori belgi.

cielo sereno, l'incrociarsi delle nuvole poi, la biancheria contorta dai refoli tempestosi, e infine la pioggia che cade lentamente, poi sempre più fitta, sui tetti, sulle strade, sugli ombrelli, sui canali, sui vetri dei veicoli, rigurgitando dai chiusini, allargandosi in ampie gore solcate dalle ruote delle macchine: tutta una serie di eloquenti immagini suggerisce liricamente la poesia delle umili cose, determina dialetticamente diversi atteggiamenti della vita urbana. E la società entra in gioco, con gli umili che vanno a piedi e vengono infangati dalle auto veloci ed impersonali. La macchina da presa si muove costantemente, curiosa e penetrante: coglie il passante che rialza il bavero e allunga il passo al cadere dei

primi goccioloni, si ferma a guardare i barcaioli che continuano il loro lavoro, si perde tra i frettolosi passanti o si impenna a considerarli dall'alto dei tetti, si sofferma benevola a considerare un capannello di ombrelli curiosi nel breve spazio di una calle. Quando la pioggia vien meno, gli ombrelli si chiudono, i riflessi magici dell'acqua scompaiono. Nell'ultima inquadratura un mucchio di povere case si specchia, con i panni consunti tesi ad asciugare, nei canali ritornati sporchi. In *Regen* c'è ancora molto di "puro", di "lirico": ma già questi termini hanno un significato più aperto. Perché nel film già notiamo un progresso nella conquista di un'umanità scontata. Non si può vedere questo docu-



Sopra: dal capolavoro di Ivens « Zuiderzee » (1930-33): documentario sulla enorme diga olandese costruita per seminare il grano dove si stendeva il mare. Sotto: da «Indonesi Calling!»



mentario senza chiederci perché Ivens lo abbia chiuso con quella visione di miseria, tanto più viva e decisiva in rapporto ad una narrazione apparentemente dettata solo dall'intima compiacenza di un giuoco estetico. Sempre nel 1929, ma in collaborazione con Manus Franken, Ivens realizzò *Branding* (« I frangenti »), dove narrava la storia di un pescatore che, divenuto povero, deve cedere le sue povere cose ad un usuraio e viene abbandonato dalla fidanzata adescata dai doni di quest'ultimo. Non solo nel film abbiamo l'antecedente immediato

di certa situazione ripresa recentemente dal Visconti di *La terra trema*, ma notiamo un'ulteriore evoluzione di Ivens verso quegli ideali e quei problemi che animeranno di sé tutta l'opera posteriore e toccheranno il loro vertice nei due momenti essenziali di *Zuiderzee* (1930-1933) e di *Komsomol* (1932).

Fu nel suo paese natale che Ivens volle compiere il ciclo dialettico della sua evoluzione interiore. Dopo un *Philips Radio* (1930), in cui mette in rilievo — nonostante

il carattere pubblicitario del documentario — la fatica dell'operaio ed il suo contributo alla trasformazione della natura, tra il 1930 ed il 1933 Ivens realizzò infatti, incaricato dal Governo, il documentario sul prosciugamento dello Zuiderzee, la lotta del suo popolo contro l'invasione del mare. In quegli anni l'Olanda costruì un'enorme diga per seminare il grano dove prima si stendeva il mare. Ivens ha ripreso l'uomo che domina e trasforma la natura, fondendo contenuto umano e forma espressiva. Quando le due parti della diga si chiudono e lo Zuiderzee emerge con tutte le sue promesse di immensa fertilità, l'emozione del realizzatore è pari all'enorme intelligenza di un montaggio travolgente, lirico, gioioso. In quel momento Ivens scrisse una delle più belle pagine del realismo cinematografico; e questa pagina, più tardi, Cavalcanti la riporterà integralmente nel suo *Film and Reality*. Quando si vede o si rivede questo meraviglioso ritmo di movimenti, si prova sempre la stessa emozione spontanea ed incontenibile. Lo schermo non ha più dimensioni: le immagini si susseguono vertiginosamente, si animano, si fondono come la corrente furiosa dell'oceano che minaccia in pochi minuti lunghi anni di lavoro, fino a quando le masse d'argilla, gettate dalle gru meccaniche nella ferita fremente, emergono dalle acque, si saldano, frangono l'oceano. La diga è completa, la tranquillità è tornata. Ivens non si è accontentato di fissare l'uomo trasformatore della natura. Ha voluto dirci che non basta trasformare la natura per essere felici; ma che bisogna trasformare anche il mondo in cui viviamo. Nel 1933 Ivens vide spuntare sullo Zuiderzee il grano; e in quantità tale da sfamare ampiamente tutti gli olandesi. E si accorse che il grano non l'avevano seminato per mangiare. In quell'anno il grano venne buttato a mare per farne risalire il prezzo abbattuto dalla crisi di superproduzione, o venne usato per alimentare i suini. Ivens documentò la disoccupazione olandese più che triplicata, la avvicinò alla miseria dei poveri londinesi e americani, riprese i becchini che raccattavano a centinaia i poveri morti di fame e di freddo. Il suo documento è terribile, angoscioso. Vi è tutta l'anima dell'uomo che si ribella all'atrocità, in un'accusa sentita, estraneo ad ogni retorica. Quegli stessi uomini che resero lo Zuiderzee alla fertilità, con il loro lavoro e col loro entusiasmo, soffrirono la fame e ne furono le vittime. L'opposizione della censura motivò il divieto di programmazione dell'ultima bobina di *Zuiderzee* con le parole: « troppo realistico ».

Invitato da Pudovkin, che già da qualche tempo aveva ravvisato in lui « l'artista di grande avvenire », Ivens visitò una prima volta l'Unione Sovietica nel 1930. Vi tornò nel 1932. La dialettica essenziale della sua opera, quale si desume in maniera chiara e lineare dai suoi film, gli chiedeva urgentemente di superare il processo critico nel processo costruttivo. Fu così che girò il documentario *Komsomol* (« Il canto degli eroi », 1932) sulla costruzione delle officine di Magnitogorsk negli Urali. A partire dal 1932 i suoi film tornarono sui temi essenziali di questo processo. In *The Borinage* (1933) Ivens ritrasse lo sciopero dei minatori belgi. In *The Spa-*

nish Earth (1937) documentò la lotta dei guerriglieri contro i falangisti di Franco. In *The 400 Million* (1939) ritrasse la lotta del popolo cinese contro l'invasore giapponese. In *Power and the Land* (1942), sostenne la cooperazione agricola negli Stati Uniti. In *Action Stations* (1945), di cui ha rifiutato il montaggio che non gli appartiene, Ivens fissò il viaggio delle navi americane dal San Lorenzo a Murmansk, per sostenere lo sforzo bellico dell'Unione Sovietica. Nel 1945 fu incaricato di girare un cortometraggio sul Giappone, quale finale della serie documentaria *Why We Fight* (« Perché combattiamo »), realizzata in parte e supervisionata nel resto da Frank Capra, sotto il supremo controllo dell'A.M.G. Ivens cominciò infatti il lavoro, ma si rifiutò di terminarlo quando il comando militare americano gli fece divieto di fare il processo al Mikado. Incaricato dal Governo olandese della direzione dell'industria cinematografica in Indonesia, Ivens si arrestò a Sidney quando si diffuse la notizia che l'Olanda ritrattava le sue promesse di accordare completa indipendenza al popolo indonesiano. Con *Indonesia Calling!* (« La voce dell'Indonesia », 1945), un documentario di venti minuti finanziato dal comitato che coordinava lo sciopero dei quattordici sindacati dei "dockers" di Sidney e girato semi-clandestinamente, Ivens documentò il rifiuto sistematico dei portuali di Sidney e degli equipaggi delle navi mercantili al trasporto delle armi che dovevano essere adoperate contro i patrioti della repubblica indonesiana.

Primi anni (1949) segna l'ultima tappa, a tutt'oggi, del documentarista Joris Ivens, e fu girato in Bulgaria, in Cecoslovacchia e in Polonia. Il film è dedicato alla penetrazione della vita delle giovani democrazie popolari. « La professione del documentarista », dichiarò Ivens alla prima della sua recente opera, « richiede sacrificio nei singoli e spirito di fratellanza tra i suoi tecnici. Il documentarista ha rischiato la vita nelle prime linee durante l'ultima guerra, ha condiviso le sofferenze del popolo spagnolo e i disagi del popolo cinese. Solo la comprensione umana può fare del documentarista un artista. In Bulgaria, ad esempio, mentre stavamo riprendendo in un campo di tabacco la scena del raccolto, scoppiò un temporale. In quell'istante comprendemmo che il frutto di un anno di fatiche era più importante per i nostri amici di tutte le belle immagini che potevamo ritrarre sulla loro trepidazione. E tutti insieme, lasciando gli apparecchi, cominciammo ad aiutare quei contadini che ci avevano accolto col massimo rispetto, considerandoci non curiosi perditempo, ma uomini che nel cinema avevano il loro lavoro e i loro ideali ». La discussione sulla maggiore o minore perfezione espressiva delle ultime opere di Ivens richiederebbe una lunga serie di considerazioni ed una penetrazione tutta particolare dei suoi film; ma un lavoro in questa direzione presuppone quella conoscenza generale del mondo e della personalità del regista, che qui abbiamo inteso tracciare.

LINO GIZIO



Sopra: altre due inquadrature di « Zuiderzee ». Sotto: inquadratura tratta da « Primi anni ».



"BOUDU SAUVÉ DES EAUX"

L'INDETERMINATEZZA della impostazione propria a gran parte della cultura dei primi decenni di questo secolo, e che trova nello "scandal pour le scandal" la formula surrealista per le astratte, inefficaci polemiche, non poteva non influire sui tre massimi registi francesi del periodo "tra le due guerre", i quali con quel movimento avevano avuto legami né marginali né effimeri. Si tratta, com'è ovvio, di Jean Renoir, Jean Vigo e René Clair. In tre film analoghi e vicini o per conclusioni o per personaggi, essi sentono il bisogno di scuotere l'attualità stagnante, di cercare per il loro desiderio di rivolta una via di uscita. I film sono *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Atalante* (1933) e *A nous la liberté* (1932): opere che recano, sia pure in diversa misura, la medesima inconcludenza anarchica, ma già denunciano il diverso impegno sentimentale e morale dei tre registi. Da una parte Clair che sa montare film come orologi, la cui ricerca si approfondisce in prevalenza nel rapporto tra individui, in un tenero affetto, in una lacrima d'amore, ma che conserva nel mare delle sue invenzioni, il distacco del coreografo; dall'altra Vigo, vero grande regista popolare, che narra grandi e profonde storie con i loro miracoli, con la loro coe-

renza logica costruita su emozioni sentimentali, unici binari di azioni incomprensibili "a priori". E mentre Clair è pronto a ironizzare, a negare con un raffinato ed intellettuale piacere la sua società, Vigo scopre il paradiso in terra, scopre la gioia di vivere perché si lavora, perché si ama, perché esistono cose meravigliose come l'acqua, gli alberi, il cielo. I personaggi di Vigo sono troppo forti e sostanziosi per limitarsi ad irridere una società, essi per

regista di *Nanà*, giunto alla sommità della curva, invece di andare oltre, retrocede per involuzione. Di Vigo, Renoir ha la medesima forza incisiva e critica, la medesima capacità di far corpo con l'azione evitandone ogni distaccato compiacimento; se non che mentre Vigo termina nell'affermazione di una nuova realtà, Renoir pur aspirando anch'egli a un nuovo e più sostanzioso mondo, finisce col richiudersi nella società donde era partito. I veri egemoni dei suoi film restano sempre coloro di cui tanto egli parla. In *Boudu sauvé des eaux* avviene appunto questo: anzi di più, perché non soltanto il libraio non trae nulla dalla convivenza con il mendicante (se si esclude un ricordo d'avventura) ma anche il mendicante non desidera altro che

Regia: Jean Renoir - Soggetto: tratto dalla "pièce" di René Fauchois - Sceneggiatura: Renoir - Fotografia: Marcel Lucien e Asselin - Scenografia: Laurent e Castanier - Musica: Raphaël, Boulze e Dumoulin - Interpreti: Michel Simon (Boudu), Charles Granval (Lestingois), Marcelle Haina (Signora Lestingois), Severine Lerczinska (Anne-Marie), Dasté (Lo studente), Jacques Becker - 1932.

istinto pongono un proprio ordine di equilibrio di convivenza.

Ma è di *Boudu sauvé des eaux* che vogliamo parlare diffusamente, perché è un film assai importante nell'opera di Renoir, non solo per i risultati raggiunti, ma anche per il contributo che reca alla conoscenza della sua personalità. L'opera ha in sé tutti gli elementi positivi e negativi che il regista francese verrà poi via via sviluppando. Il processo di sviluppo di Renoir è alquanto simile a quello di Vigo; ma il

tornare allo stato precedente, felice che l'antica libertà "assoluta" gli sia di bel nuovo concessa. Sembrerebbero due condizioni, quella del libraio e quella del vagabondo, che non si escludono ma si compensano come due equilibrati aspetti di una medesima società. Panglos crede di vivere nel migliore dei modi possibile. Boudu è un vagabondo che ama molto un cane e quando, un certo giorno, il cane non torna più da lui, preso dal dolore decide di uccidersi e si butta nel fiume. Ma è



A sinistra: Michel Simon in «Boudu sauvé des eaux» (1932) di Renoir. A destra: da «Una partie de campagne», che in parte nasce da «Boudu».



Jean Renoir, regista e talvolta anche attore.

salvato da un pacifico borghese, padrone di una bottega di libri usati, che non solo lo trae dall'acqua, ma anche lo veste e lo ospita nella propria casa. Questo vagabondo non conosce alcuna regola del "viver civile", si corica sui tavoli, sputa nei libri, allaga la cucina, si asciuga le mani negli indumenti intimi della moglie del salvatore. Per di più non sa neppure contenere i propri desideri, corteggia a fondo la cameriera, seconda donna del libraio, e di questi ad un certo momento possiede pure la legittima moglie. Venuto a conoscenza della cosa, il marito, per quanto scettico e "libero pensatore" (un po' alla Anatole France), pensa sia stato oltrepassato il limite delle convenienze, e fa sposare al vagabondo la cameriera. Ma dopo la cerimonia, durante una romantica gita in barca, Boudu caduto in acqua con la moglie e gli invitati, approfitta della generale confusione, e allegramente, faunescamente sguaazzando se la svigna. Buttati i vestiti da sposo e denudato uno spaventapasseri, riprende finalmente la sua vita di vagabondo.

Dal semplice racconto della vicenda trapasare l'equivocità della tesi, che però, fatta eccezione delle estreme inquadrature finali (irrimediabilmente retoriche e sgraziate), è superata dall'attaccamento del regista alla vita ed alle usanze dei personaggi di cui parla. Resta in tutto il film un amore nascosto per questa società borghese, per questo mondo animato di cose e di atteggiamenti che Renoir stesso possiede intimamente, ed in mezzo ai quali è vissuto, e certo ama vivere. Il libraio che guarda col cannocchiale le gambe delle donne è rappresentato come fatto normale e bonario, come placidamente accettata è l'espressione e, in generale, gli strani rapporti con la gente, che questo antiquario-filosofo alimenta. Gli oggetti assumono un sapore nuovo, divengono pile cariche di ricordi. Una delle migliori sequenze del film è quella della pulizia, nella quale la cameriera ripassa dolcemente i mobili della casa, arrivando infine ad una specie di monumento polveroso fatto di piume e di volatili imbalsamati. Con quale amore e dolcezza Renoir si av-

vicina a questo soprammobile! Vi insiste, vi indugia, lo riprende in primo piano, lo fa accarezzare. E veramente qui sta il centro sostanziale del film. Un appunto che taluni muovono a *Boudu sauvé des eaux* riguarda la frammentarietà narrativa; il ritmo alle volte si spezza, ha sussulti e lacerazioni; ma è il senso stesso dell'opera, soprattutto, e il personaggio di Boudu che autorizzano e quasi perentoriamente richiedono questa sorta di confusione. Alla fine si ha un film organico, di una freschezza e comicità sorprendenti. Quest'opera realizzata con scarsi mezzi, porta con sé alcune debolezze, che sono di teatralità soprattutto (forse anche per ragioni economiche Michel Simon, produttore e interprete, occupa il film in lungo e in largo) ma l'attenzione e la cura del regista sono così inconsuete e costanti, che la pongono fuori dalla produzione corrente. Si faccia caso all'elemento musicale che accompagna questi uomini eternamente in amore: il suono del clarino del dilettante, le voci e i canti nella strada di notte, e l'ormai celebre fanfara del bersagliere che dalla stampa appesa al muro copre le proteste che sono ormai gemiti della moglie del libraio, e sembra dare il via alle libere voglie di Boudu.

Queste situazioni e questi personaggi interessano talmente Renoir che sette anni dopo li riprende quasi nelle identiche posizioni. In *La règle du jeu* vi è però un mondo assai meno bonaccione, e disposto alle evasioni, una casta irrigidita nella propria difesa, incapace di fare alcunché e ossessionata

dalla medesima preoccupazione: l'amore. Vi è il solito uomo, impastato di coraggio e di vigliaccheria, di buoni propositi e cattive decisioni, di libidini e di manie; vi è ancora il medesimo personaggio che entra come una ventata, nelle polverose stanze cariche di ninnoli, nuova versione (senza condizione e più indeterminata) del mendicante-vagabondo: l'aviatore. E sarebbe possibile approfondire questo raffronto, ma una cosa ancora ci preme sottolineare: la incapacità costante di Renoir di determinarsi al di fuori di quella casta. Nella parte finale di *Boudu sauvé des eaux* compare con grande forza lirica un filone decisivo dell'ispirazione poetica di Renoir, la natura. Tutta la gita sul fiume, tra le barche di innamorati e al suono delle orchestre dei caffè sul lungofiume è un momento superbo: il terreno su cui fiorirà poi *Une partie de campagne*, ove la natura entra viva ed articolata con le sue mille luci e chiude i personaggi in inevitabili occasioni. Le persone divengono attori agli ordini di questo infallibile capocomico. Si ha l'impressione netta di tale soggiogamento, che giunge a giustificare i personaggi nella loro semplicità e bontà umana, schiva da ogni morbosità. Guy de Maupassant con la sua vena licenziosa non sarà che un pretesto: a Renoir interessano la dolcezza del paesaggio, la miriade di scintillanti riflessi del cielo ricco di luce, per riposare il proprio affanno di uomo d'altro secolo. Ricordare a questo punto di chi è figlio e quale fu l'educazione di Renoir, ci pare invero essenziale.

CARLO SANTI



Da «La règle du jeu»: Renoir riprende, in questo film, situazioni e personaggi di «Boudu».

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

** L'AMANTE INDIANA (Broken Arrow)

Regia: Delmer Daves - Soggetto: tratto dal romanzo *Blood Brother* di Elliott Arnold - Sceneggiatura: Michael Blankfort - Fotografia (in technicolor): Ernest Palmer - Scenografia: Lyle Wheeler e Albert Hogsett - Musica: Hugo Friedhofer - Interpreti: James Stewart (Tom Jeffords), Jeff Chandler (Cochise), Debra Paget (Sonseeahray, l'"amante indiana"), Basil Ruysdael (Generale Howard), Will Geer (Ben Ruysdael), Joyce MacKenzie (Terry), Arthur Hunnicutt (Duffield), Raymond Bramley (Colonello Bernall) - Produttore: Julian Blaustein - Produzione: 20th Century-Fox, 1950.

GLI STUDIOI del cinema americano, e in particolar modo del film "western", d'ora in poi dovranno tenere presente, nei loro saggi, *Broken Arrow* («L'amante indiana», 1950): opera che tra l'altro sarebbe fondamentale in un'auspicabile letteratura sul cinema e gli indiani; non tanto per il valore artistico dell'opera stessa (valore, del resto, assai discutibile) quanto invece per il nuovo, o quasi, punto di vista che essa sostiene nei riguardi dei pellirosse. I "generi" sui quali poggia la produzione hollywoodiana sono del tutto stardardizzati: da quello "gangster" a quello musicale, da quello così detto storico a quello comico e via dicendo. Sopra tutti stardardizzato, a "cliché", è il genere "western". Nelle pellicole "western", comprese quelle che pur hanno valori artistici (da *Cimarron* di Wesley Ruggles a *Stagecoach* di John Ford), gli indiani sono quasi sempre presentati come selvaggi, scotennatori, traditori, privi di sentimenti umani; i bianchi, invece, come eroici pionieri che si sacrificano per portare la civiltà (anche se tra quest'ultimi ci sono i fuori legge). A giudicare da tali pellicole, e a voler essere ingenui, si direbbe che i produttori e i registi di Hollywood ignorino la storia del loro popolo: come l'America divenne nazione; che essi non conoscano, ad esempio, i testi di Francis Franklin oppure di Allan Nevins e Henry S. Commager, o almeno le parti di tali testi riguardanti il problema indiano. Scrive Franklin: «Una grande ecatombe ebbe luogo nella battaglia di Horsehol Bend. Di novecento guerrieri indiani, cinquecentocinquantesette furono massacrati. Tra questi c'erano anche i tre profeti più influenti... Il 10 luglio (1814) Jackson si incontrò, con i rappresentanti della confederazione indiana, a Hickory Ground per comunicare loro le richieste degli Stati Uniti. Sotto la minaccia di un completo sterminio, egli li costrinse a firmare un trattato il 9 agosto. Il trattato esigeva la cessione della metà delle vecchie terre dei Creek, tre quinti di quella che è oggi l'Alabama... Il trattato proibiva ogni commercio con la Spagna o con qualsiasi individuo che non fosse debitamente autorizzato dagli Stati Uniti» (1). Sottolineano Nevins e Com-

mager: «Il carattere indisciplinato dei confinari (cioè della massa eterogenea dei coloni di frontiera) ebbe conseguenze particolarmente tragiche nei loro rapporti con gli indiani. Violando i trattati, i primi irrompevano continuamente nei territori di quest'ultimi, distruggendo la selvaggina dalla quale gli indiani traevano alimento e vestiario. Molti erano pronti a uccidere qualsiasi pellerossa incontrassero; e quando gli indiani tentavano di difendersi, scoppiava la guerra... Le guerre più cruente furono quelle con i Creek nel Sud, contro i quali Andrew Jackson ottenne una sanguinosa vittoria, con i Seminole negli acquitrini e nelle boscaglie della Florida e con i seguaci di Tecumseh nell'Indiana... Gli indiani di Black Hawk (Falco Nero) avevano la convinzione infantile che le loro intenzioni amichevoli sarebbero state comprese; ma vennero immediatamente attaccati dai bianchi. Black Hawk si ritirò allora facendo offerte di pace, che i duemila miliziani a lui di fronte non vollero riconoscere. Attraverso il Wisconsin meridionale i suoi disperati seguaci furono cacciati di nuovo sul Mississippi, dove uomini, donne e bambini vennero massacrati senza pietà nel momento in cui volevano attraversare il fiume». Questo, concludono Nevins e Commager, era il confinario nel suo aspetto peggiore (2). E le testimonianze, in merito, sono numerose; anche nei riguardi di altre tribù civili e, come i Creek, attaccati alle loro terre: i Choctaw, i Chickasaw, i Cherokee, i Semisole. Molti di questi indiani, che avevano fatto studiare i figli (e gli indiani avevano un loro alfabeto, inventato dal grande educatore cherokee chiamato Sequoyah), rimasero aggrappati alle loro praterie fino all'ultimo, e «alcuni poterono essere cacciati soltanto con la forza».

Il problema indiano, nella storia dell'America, non è soltanto fondamentale, ma anche complesso, lontano dalla generalizzazione fatta dal cinema e da certa letteratura di seconda mano o troppo apertamente tendenziosa; e lontano anche dalla idealizzazione romantica del narratore James F. Cooper (*The Last of the Mohicans*; *The Pioneers the Prairie*) o del poeta H. W. Longfellow (*Hiawatha*). La così detta "corsa verso le pianure" del 1870-1890, non può far parte del folklore e del luogo comune; né in tale corsa va dimenticato che la ricca zona tra il Texas e il Kansas era stata precedentemente assegnata, come "riserva permanente", a tribù indiane: che, in somma, i pellirosse sono stati vinti e assoggettati, fino alla conquista dell'ultimo lembo dell'Ovest, «al dubbio processo dell'incivilimento» (3). L'importanza di *Broken Arrow* consiste nel tentativo, fatto da Delmer Daves, di una revisione storica, e piuttosto equilibrata, nell'ambito della filmografia "western". E diciamo equilibrata, in quanto, riesaminando i fatti storici e capovolgendo il "cliché", il regista non inverte schematicamente i termini:

cioè non tutti gli indiani sono da lui visti come "buoni", e tutti i bianchi come "cattivi". Daves non cade in un siffatto errore, che del resto, pur volendo, non potrebbe commettere (e l'esercito confederato, nella seconda parte del film, si comporta lealmente). Il valore umano dell'opera è una semplice ma grande scoperta intima del protagonista; una scoperta sintomatica e indicativa qualora si consideri che, la cosa scoperta, dovrebbe essere ovvia. Di fronte al ragazzo apache, il quale ormai guarito chiede di tornare a casa per rassicurare la mamma, Tom Jeffords si accorge che non si era mai curato di pensare che le madri indiane potessero piangere per i figli: per lui i pellirosse erano dei selvaggi e niente altro: selvaggi che andavano uccisi. Jeffords sta ora imparando molte cose: che, ad esempio, gli indiani hanno il senso della riconoscenza; che non si porta la "civiltà", come invece credono altri bianchi, con tappeti, bottiglie, medicinali e vagoni di "whisky"; che parlare di pace non è difficile, difficile è invece praticarla: cioè, nel caso in esame, mantenere i trattati. E su un trattato di pace poggia la vicenda di *Broken Arrow*, o meglio sul tentativo fatto dal protagonista di stipularne un altro con Cochise dopo la rottura, da parte dei bianchi, di un precedente patto. Cochise, capo della tribù apache Chiricahua, è leale e saggio; non esita ad uccidere un eroico seguace che viola le leggi dell'ospitalità; ed è sulla base della reciproca lealtà che Jeffords riesce a guadagnare la stima del pellerossa: cioè imparando a conoscere gli indiani, la loro lingua e spirito, la loro civiltà. Jeffords, in somma, riconosce gli errori e i torti dei bianchi, e cerca di riparare; per il protagonista di *Broken Arrow* non esiste neppure il problema razziale; sposa, in fatti, l'"amante indiana" (e "amante" va qui intesa nell'accezione francese della parola). Posizione avanzata, come si vede, e ancor più qualora si consideri che sarà proprio Cochise, cioè un pellerossa, a richiamare Jeffords alla realtà, allorché, a pace stipulata, in un agguato, la moglie di quest'ultimo viene uccisa. Tom vorrebbe rivalersi sugli assalitori; ma Cochise lo persuade di non lasciarsi trascinare dalle provocazioni di bianchi rinnegati.

La vicenda di *Broken Arrow*, desunta dal romanzo *Blood Brother* di Elliott Arnold uscito nel '47, è probabilmente immaginaria; tale vicenda si svolge nell'Arizona al principio del 1870, prima del massacro del generale Custer, avvenuto molto più a Nord, precisamente al Little Big Horn, nello Stato di Montana (e gli apaches Chiricahua non vi presero parte; c'erano invece cinque sottotribù dei Sioux: i Minneconjou, i Sans Arc, gli Uncpapa, gli Oglala e i Blackfeet Sioux). La pace tra Cochise e Jeffords (cioè tra Cochise e il generale Oliver Howard, inviato dal Presidente degli Stati Uniti in Arizona) è dunque forse inventata; del resto il primo è avvolto nella leggenda, insieme con altri personaggi di ben diversa natura: da Doc Holliday a Billy the Kid, da Jesse James a Wyatt Earp, lo sceriffo di Dodge City e poi di Tombstone (si vedano *My Darling Clementine* di Ford e *Winchester '73* di Mann). E' comunque storicamente documentato che Cochise fu uomo leale, desideroso della pace per il suo popolo; e Daves si è servito di Cochise per avere un capo indiano rea-

listico e costruire su tale base una vicenda magari immaginaria ma nella quale poter simbolizzarne tante altre veramente accadute nella guerra contro i pellirosse. La drittura di Cochise viene del resto anche riconosciuta da John Ford in *Fort Apache* (1948) dove per la prima volta, e forse non soltanto nella filmografia del regista oriundo irlandese, gli indiani sono visti sotto un aspetto non sempre selvaggio; il traditore, in quel film, è il colonnello Thursday, il quale viene meno ai patti poche ore prima stipulati con Cochise, e conduce i confederati al massacro. Ma Ford, il Ford ancora "sociale" ma non più fresco di *The Grapes of Wrath* (1940), sposta l'attenzione tutta su Thursday, e nel conflitto tra questi e il capitano York (il quale è invece portato alla stima per gli avversari più che ai falsi e inutili eroismi) dimostra, anche se non ne prende le difese, una certa simpatia per il primo; e il finale risulta piuttosto equivoco, dà adito a più di una interpretazione: tanto che qualcuno, e portando argomentazioni sostenibili, afferma che Ford « fabbrica con un delinquente un eroe ». Il personaggio Cochise, in *Fort Apache* (4), è inesistente o quasi; e il capitano York, che analogamente a Jeffords fa visita al capo pellerossa (e analoga visita si trova in *She Wore a Yellow Ribbon*), ha caratteri meno precisi dello stesso Jeffords, il quale non è un personaggio più o meno di secondo piano ma, assieme con Cochise, protagonista. Tom, abbiamo visto, non soltanto entra nella vita e nello spirito indiani, ma supera anche il pregiudizio razziale; la simpatia è completa; anzi, si tratta assai più di una simpatia. E non è lui a porsi il problema, sposando una pellerossa, della possibile o meno connivenza della moglie con i bianchi, ma è proprio Cochise. E la posizione sostenuta da Daves, in tale specifico caso, non viene annullata dall'uccisione della donna; il problema rimane piuttosto aperto nella sua continuazione e nei suoi sviluppi. Con *Broken Arrow*, la freccia viene spezzata in favore degli indiani, che entrano così nel cinema "maggioritario".

Delmer Daves, che con *Destination Tokyo* (« Destinazione Tokyo », 1943) ha dato tra l'altro un film abbastanza anticonformista sul recente conflitto mondiale, si può dunque annoverare tra i registi così detti ribelli di Hollywood; alla ribellione squisitamente contenutistica di *Broken Arrow* è arrivato dopo alcune esperienze grammaticali e tecniche piuttosto interessanti. Nella prima parte di *The Dark Passage* (« La fuga », 1947) le inquadrature soggettive vengono impiegate ad esempio per suggerire l'affannoso nascondersi del protagonista, il suo timore di essere riconosciuto e ricondotto a San Quentin, da dove è evaso per vendicarsi di un'ingiusta condanna; lo spettatore vede fisicamente l'evaso soltanto quando questi non ha più paura, cioè dopo l'operazione di plastica facciale. Ma in quel film vicenda e personaggi risultano arbitrari, al di fuori della logica. Daves, dopo tali esperimenti, non ha saputo procedere nella ricerca tecnico-grammaticale di pari passo con il rinvenimento di soggetti più idonei e coerenti; il nuovo contenuto, nel caso di *Broken Arrow*, non determina una nuova forma o comunque tale da porre il film sul piano dell'arte. Lo stesso colore ha una funzione del tutto coreografica e illustrativa.

★★ IL RAGAZZO DAI CAPELLI VERDI (The Boy with Green Hair)

Regia: Joseph Losey - Soggetto: Betsy Beaton - Sceneggiatura: Ben Barzman e Alfred L. Levitt - Fotografia (in technicolor): George Barnes - Scenografia: Albert S. D'Agostino e Ralph Berger - Musica: Leigh Harline - Interpreti: Pat O' Brien ("Nonno" Gramps), Dean Stockwell (Pietro), Robert Ryan (Lo psichiatra), Barbara Hale (La maestra), Richard Lyon (Michele), Regis Toomey (Il lattaiolo), David Clarke (Il barbiere), Charles Meredith (Piper), Billy Sheffield (Red) - Produttore: Stephen Ames - Produzione: RKO, 1948-49.

UN ALTRO film medio nel suo complesso realizzativo e che peraltro, pur non presentando la novità tematica di *Broken Arrow* ha, come l'opera di Daves, un soggetto singolare e inconsueto, è *The Boy with Green Hair* (« Il ragazzo dai capelli verdi », 1948-49). Tali limiti e tale natura permettono, anche nel caso in esame, sopra tutto un'analisi contenutistica: non a caso, del resto, il primo dei due sceneggiatori di quest'opera è Ben Barzman, quello stesso di *Give Us This Day* (« Cristo fra i muratori », 1949); e la sua presenza è costantemente avvertibile nel film, che si inserisce nel capitolo del cinema anticonformista e pacifistico. I capelli verdi di Pietro, i genitori del quale sono periti durante una incursione aerea su Londra, ha un alto valore simbolico; il dato materiale del colore, esista o no soltanto nella fantasia del protagonista, conta ben poco: lo psichiatra che ha saputo far parlare il ragazzo, alla fine dirà in fatti che non gli importa sapere se quanto ha ascoltato sia vero o meno; gli importa che Pietro creda in quanto ha raccontato. E Pietro ci crede, è convinto che quando gli ricresceranno i capelli, saranno di nuovo verdi. La validità morale di *The Boy with Green Hair* sta tutta in tale certezza, e nelle significazioni connesse: la qual cosa deriva dal fatto che il regista, il cui nome non è contemplato neppure dalle storie e dagli annuari del cinema americano, non si lascia attrarre dal "caso clinico" e quanto meno dal fenomeno astrattamente scientifico sia pure in una impostazione fiabesca (impostazione, del resto, discutibile, tanto il sogno e la realtà di confondono: e non, poniamo, nella forma poetica di un Gérard de Ner-

Da « *The Boy with Green Hair* » ("Il ragazzo dai capelli verdi", 1948-49) di Joseph Losey.



val). Losey non cade nell'orrore in cui incorre ad esempio Dieterle in *Portrait of Jennie* (« Il ritratto di Jennie », 1949). Pietro non ha niente a che vedere con il pittore Eben Adams, nel senso che il caso di quest'ultimo è davvero clinico, di un anormale, di un uomo sessualmente malato, a guardar bene. Né diremmo i complessi di Pietro freudiani; egli ha, o crede di avere ad un certo punto i capelli verdi, in seguito ad una irrequietezza interna che ha relazioni direttamente legate alla vita più o meno presente, contemporanea. Il suo disagio cresce a contatto con ogni cosa che riguarda o ricorda la guerra: dal rumore dell'apparecchio postale ai discorsi che sente nella drogheria dove lavora fino al momento culminante in cui, di fronte ai visi smunti e patiti riprodotti nei manifesti propagandistici, apprende di essere orfano. E il suo disagio cresce; anche se non ha più paura del buio (« Non c'è nulla al buio che non ci sia quando c'è la luce ») tiene sempre accanto al letto la mazza del "base-ball". Né a caso un mattino Pietro si sveglia e si accorge del nuovo colore dei capelli (e dei quali egli si mostra, sin dall'inizio, particolarmente geloso: si veda la sequenza del primo giorno di scuola; il "nonno" accompagnandolo, lo presenta al droghiere, al farmacista, al lattaiolo, al barbiere; ed il ragazzo non sopporta quelle carezze, quelle mani che si posano sulla propria testa). La sequenza che precede quel mattino si chiude con in primo piano il vaso di sempreverdi che la scomparsa moglie del "nonno" amava tenere accanto come simbolo della primavera e della speranza. E nel bosco Pietro incontra tanti orfani di guerra come lui, di tutte le razze: gli stessi dei manifesti propagandistici. E apprende la causa dell'intima irrequietezza e che i suoi capelli sono diventati verdi per ricordare agli uomini come le guerre facciano tanto male ai fanciulli. « Non vi debbono essere più conflitti mondiali. La gente non sa queste cose, pensa solo ad armarsi ». E Pietro corre al paese, convinto della propria missione; ma il suo messaggio di pace minaccia gli interessi di alcuni (gli interessi del barbiere, del lattaiolo, di altri personaggi anch'essi simbolici) e, per far tornare la "tranquillità", costoro costringono il ragazzo a tagliarsi i capelli. I quali, come abbiamo accennato, ricresceranno, e verdi; anche perché alla fine Pietro capisce che i genitori (medici) non lo hanno « abbandonato per pensare ad altri bambini ». Pensare ai figli degli altri, vuol dire pensare ai propri figli, così come il sacrificio non diventa inutile se il mondo sa ricordare le ragioni per le quali essi sacrifici si compiono. Nel momento in cui viviamo, un film così carico di tali significati giunge assai opportuno, anche se è purtroppo privo di valori artistici; lo stesso impiego del colore ha come unico pretesto quello di rendere materialmente verdi i capelli del piccolo protagonista.

GUIDO ARISTARCO

(1) Francis Franklin: *Come l'America diventò nazione*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1946.

(2) Allan Nevins e Henry S. Commager: *America. La storia di un popolo libero*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1947.

(3) Allan Nevins e Henry S. Commager: opera citata.

(4) Nel film di Ford, Geronimo rimane con Cochise, in *Broken Arrow* invece lo abbandona per allearsi con i feroci apaches Mescalero. Geronimo, che terrorizza la diligenza in *Stagecoach*, venne catturato dopo molte scorriere, e morì in prigione.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ALDO FORCELLINI (Pisa). - Pubblico il testo della tua richiesta che considero molto strana poiché si riferisce ad un film assolutamente insignificante. Comunque, lettore musicologo leggerà la tua nota e risponderà, ne sono sicuro: «Di chi è il commento musicale del film Gran premio? e in particolare mi interesserebbe conoscere l'autore del motivo che accompagna la galoppata d'allenamento della protagonista e se questo motivo è stato inciso su disco, nel qual caso ne gradirei gli estremi».

MARIA CECARINI (Viterbo). - La recensione di I fuorilegge è apparsa sul n. 43 di Cinema.

UN APPASSIONATO DI REGIA (Napoli). - Perché non scrivi a Blasetti, che è tornato a insegnare al Centro sperimentale di cinematografia (così mi han detto quelli che l'han visto laggiù, il giorno degli esami degli aspiranti; ma possono anche essersi sbagliati)? Blasetti è gentile. Abita in via Lazio 9; ha una segretaria che può stenografare le sue risposte le quali ti riusciranno certamente utili.

NERIO TEBANO (Taranto). - Chiacchiere per iscritto, su queste colonne? Ne sarei lietissimo se non urgesse rispondere a tutti; e le lettere giacenti nel sacco della posta in arrivo sono molte, moltissime. Comunque ho lo spazio e il tempo per dirti: «Hai visto giusto!». Auspicavi una collaborazione tra la Magnani e Visconti, e finalmente i produttori ti hanno accontentato. Anche se il soggetto scelto non è Lady Macbeth del villaggio che tu proponevi, l'incontro Anna-Luchino è pur sempre un avvenimento importante. Aspettiamo dunque La carrozza d'oro, tratto come tu certo sai da La carrozza del SS. Sacramento di Merimée. Grazie per la mia inclusione in quella tua lista di «ideali collaboratori» alla società di produzione che vai vagheggiando. Di Documento mensile, hai visto il paginone su Cinema del numero scorso? Grazie per le notizie su Nina Foch (ma ne ero già al corrente). La Hopkins torna a recitare a Hollywood, e intanto ha un ottimo contratto per la radio e per la televisione. Dal tuo famoso elenco delle dieci maggiori attrici del cinema (ma che malinconia! perché proprio dieci e non undici o dodici?) personalmente eliminerò Joan Crawford, che ritengo buona ma non ottima «star», eliminerò Ida Lupino e Tallulah Bankhead; Ida per la sua insufficienza (pur non negandone qualità notevoli, non ci si deve dimenticare che tu stai redigendo la lista delle «migliori»), Tallulah per il colore teatrale che mal s'addice al cinema, seppur di

fronte a un Lifeboat («I prigionieri dell'Oceano») in cui ha recitato con rilievo la parte della giornalista e a un The Royal Scandal («Scandalo a corte») in cui impersonava una divertente Caterina di Russia. E' il caso delle numerose attrici di palcoscenico incapaci di comprendere che il cinema «è un'altra cosa». E così vengono sprecate, in un inutile tentativo di divulgazione dei loro pregi interpretativi (teatrali), ottime «vedette» come Helen Hayes. Più intelligente e quindi consapevole della incommensurabilità fra certo teatro e il cinema, si astiene da un viaggio a Hollywood quella apprezzatissima donna di Broadway che è Katharine Cornell. Riguardo all'opera di Aldo Vergano io non dimentico affatto il sole sorge ancora (di cui sono stato una comparsa involontaria nella prima sequenza). Per il Premio Pasinetti — la cui scadenza per il concorso del 1951 verrà anticipata a fine primavera — aspetta la pubblicazione su Cinema delle nuove modalità. Non ho visto quel film di Wellman. Non angustiarti per il fatto che il «Vice» non può firmare: è l'usanza della stampa italiana, eccezione fatta per il Corriere della sera, ramo «teatro». Argomento «schedari»: la redazione non sente da quell'orecchio.

R. F. (Rimini). - Il paesaggio ha, sì, molta importanza in Cronaca di un amore di Antonioni, ma perché considerarlo un difetto? Lega con le azioni, anzi, le anticipa, le suggerisce, «completa» — si può dire — gli stati d'animo dei protagonisti, e rende l'idea di quelle che Antonioni andava cercando (come mi disse qualche giorno prima dell'inizio della lavorazione): la grossa città indispensabile agli sviluppi «esterni» e «interni» del dramma. Il regista, avrai notato, è stato poco indulgente verso la satira, e più di una volta — lo so con precisione — ha dovuto rinunciare a notazioni di costume, a sequenze ironiche, a inquadrature feroci. L'ambiente che più lo tentava, in questo senso, era il «tabarin» in cui viene messo all'asta l'abito da sera indossato da Marika Roksky; ma Antonioni, sia pure a malincuore, diceva «No», e continuava a tenere d'occhio solo i tre principali interpreti. Per un ex-documentarista era questo sacrificio non indifferente, ammetterai. In una sola sequenza il paesaggio può sembrare poco probabile: quando la Bosé sale sulla sua nuova automobile e partendo da via Mozart (siamo a Milano) arriva in via Lazzaretto passando per San Babila. Ma la geografia ideale s'addice al cinema, e Antonioni viene assolto, il titolo Ombre rosse risale al 1939, quando

il film di Ford Stagecoach fu doppiato per l'Italia. Fra tanti titoli italiani all'opposto del titolo originale, confesso che Ombre rosse non mi sembra il più infelice. Non devi però aggiungere che il pubblico il quale va al cinema per «aspettare gli indiani» non se li veda arrivare! E la carica alle porte di Lordsburg, allora? Erano Apache Mescaleros, quelli; e sa Dio se non sono pellirossa purosangue! Che però l'umanità dei viaggiatori della diligenza a certo pubblico interessa meno degli indiani in arrivo è un fatto certo, questo sì. E tu sai vedere giusto.

NAXOS (Palermo). - Scrivi al dottor Alessandro Ferrai, a Roma; via Caposile 2. E' la persona più indicata per rispondere ai tuoi quesiti.

LINO GIZIO, CARLO SANTI, G. E. LUGLI. - Mandate subito il vostro indirizzo alla redazione.

FRANCO SERVERO (Pesaro). - «E' mai possibile che con tanti buoni critici che ci sono in Italia un settimanale si riduca a chiedere la collaborazione di uno scrittore?». La ragione dell'ingresso dei letterati nel campo della critica cinematografica è facilmente spiegabile: i direttori dei periodici (e talvolta dei quotidiani) ad un bravo critico «specializzato» (intendendo con questo termine chi del cinema se ne fa una ragione di vita) preferiscono lo scrittore di fama, anche se col cinema ha avuto rapporti scarsi e sovente fondati sulla ostilità. Passano sopra al fatto che il letterato sul quale è caduta la scelta, non ama il cinema e scusano la decisione con la battuta d'obbligo: «Lo scrittore ha un "nome"». Il critico specializzato sarà bravo ma il grosso pubblico non lo conosce». E si arriva così all'equivoco, alla «cantonata», al giudizio approssimativo. Dopo cinque numeri il direttore dice: «Scusatelo, E' un letterato. Il cinema non è il suo campo. Ma è pur sempre interessante conoscere il giudizio di un uomo di cultura». La collaborazione continua, gli equivoci aumentano, e intanto il critico specializzato deve «mendicare» una rubrica su un settimanale di provincia. Non ha un nome, capisci?

Per l'aggiornamento del Filmlexikon temo che non si possa far nulla, almeno per ora.

PISOR (Civitanova). - Di Stagecoach e di The Informer (ovvero «Ombre rosse» e «Traditore») s'è parlato a lungo su Cinema. Vere «retrospective» non ne sono apparse, è vero, ma la massa degli articoli dedicati ai due film di Ford non deve farti sospettare dimenticanze, omissioni o scarsa attenzione. Per la retrospettiva di Ossessione provvederemo. E' in preparazione da tempo un'altra rubrica, che tu consigli nella lettera: la critica dei documentari. La rubrica «sequenze» è stata sospesa; manca il buon materiale. Vuoi conoscere i giudizi degli stranieri sui nostri film? Non leggi forse gli articoli di Giani e Fenin? Ai nastri d'argento dedicheremo un articolo panoramico con nascita, storia e nomi dei premiati dal '47 a oggi. Per «campo d'immagine» il Filmlexikon spende alcune righe: «E' il campo determinato dalla posizione della macchina da presa, dalla sua distanza dal soggetto da riprendere e dalla lunghezza focale dell'obiettivo, ovvero dal suo angolo d'immagine (angolo di campo e angolo di presa). Il campo d'immagine può essere chiamato anche campo visuale e di presa, e la posizione ed il movimento delle persone e degli oggetti viene definito in riferimento ai suoi limiti (es.: il signor X entra in campo da sinistra)». Al termine «Controcampo» si legge: «Quadro o inquadratura da un punto di vista opposto a quello de-

terminato dal quadro precedente. Campo e controcampo sono l'uno contrario dell'altro e rappresentano due direzioni di visuale sullo stesso asse. Essi sono perciò controcampi reciproci. Nella presa il controcampo viene spesso vanitosamente sostituito dal campo simmetrico o corrispondente, per indicare il quale si adotta talvolta, per consuetudine nella sceneggiatura la stessa definizione controcampo».

G. C. G. (Monza). - Che cosa posso risponderti? Cercare lavoro oggi nell'ambiente cinematografico corrisponde ad un viaggio a Roma, ad un lungo soggiorno, a visite frequenti (e anche inopportune) ai produttori e ai registi, e a molte umiliazioni. Sovente però si «sfonda», e il risultato ripaga degli stenti passati. Nel tuo caso, operatore di passo ridotto, vedo una sistemazione immediata solo in una casa produttrice di cortometraggi a carattere documentario o pubblicitario. Milano è all'avanguardia in fatto di pubblicità filmata. Ma disgraziatamente non posso darti nessuna lettera di presentazione; devi impugnare l'elenco telefonico, trascrivere una ventina di indirizzi su un foglio e iniziare il viaggio con la chiacchierata iniziale ben stampata nella mente. Buona fortuna.

PLINIUS (Adria). - Il tuo scritto aveva preso la strada del Premio Pasinetti 1950.

PIETRO IMPERIO (Palermo). - Troppo tardi per il '50. Nel '51 abbiamo tutto il tempo per pensarci.

LELIO VITALE (Tortona). - Grazie per la traduzione; interessante davvero. La consegnerò a Viazi che se ne gioverà per la sua storia del cinema sovietico. Il Potemkin è stato proiettato in molti cineclub e alcune copie «controtipo» fanno oggi parte delle cineteche dei circoli del cinema.

ANTONIO ADELFO (Palermo). - Mettiti in contatto con Roberto Leydi, via Solferino 7, Milano. Mandagli addirittura il disco contro assegno per quella cifra che avrai indicata nella tua prima lettera.

PIETRO DI GENNARO (Milano). - Autentiche scempiaggini, sono quelle dell'articolista che tanto ti ha irritato. Idiozie stomachiche. Non credo però che l'autore (che evidentemente si cela sotto uno pseudonimo) sia un intellettuale come tu dici. Il termine è pieno di responsabilità, e l'autore del pezzo sembra averne poche. Sospetto che si tratti di un trafficante di vecchio pelo, un uomo che si barcamena tra la regia affaticata per compagnie di secondo ordine e la collaborazione ai quotidiani con «pezzi» che vogliono essere umoristici e risultano invece malinconici. Non si può impedire a questa gente di scrivere, come tu vorresti; il bavaglio ai cretini non è autorizzato dai principi della democrazia. Quanto al regime dittatoriale, esso autorizzerebbe solo il bavaglio alle persone intelligenti. Quindi non v'è scelta. Grazie della cortese lettera e del ritaglio.

DENNY G. (Milano) e FRANCO BRERO (Torino). - Chiedete schiarimenti alla Pro Deo, che ha sede in Roma, piazza Sant'Apollinare 8. A Denny: se per film dedicato al jazz intendi la città del jazz («New Orleans»), il regista è Arthur Lubin. Indirizza la posta a Carlo Ludovico Bragaglia presso la Golden Film, via Flaminia 380, Roma.

GIOVANNI CANEPA (Imperia). - Consiglio di solito il Centro Sperimentale a chi vuole diventare operatore; ma se non intendi lasciare la Liguria, interpellare il regista Paolucci, alla Maros Film di Genova, piazza Dante 10-11. Intanto leggi quelle opere che ho indicato ai lettori nelle scorse puntate.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 5)

tutte queste cose insieme; ma com'è possibile formare il senso estetico prescindendo dalla personalità? Sarebbe come ammettere, ed è assurdo, che esiste il volere indipendentemente dalla cosa voluta. Il giudizio su un'opera d'arte non è semplicemente legato a un metodo, a un principio, ma a tutta la complessa formazione interiore dell'uomo, sicché si deve concludere che non si può formare il senso estetico senza formare, sviluppare tutto l'uomo. Di qui il dubbio, lo scetticismo iniziale su una questione di tanta importanza. Il problema educativo cinematografico non si pone come problema a sé, ma si collega strettamente a quello educativo in genere, alla educazione, cioè, intesa come sviluppo integrale di personalità. I limiti della questione, inizialmente angusti, si ritrovano dunque improvvisamente ampliati. Occorrerà, comunque, uscire da questa posizione di scetticismo, per non precludersi ogni possibilità di soluzione parziale o totale del problema, ma senza fretta, al fine di non perdere il contatto con la realtà e porsi in situazioni false o artificiose. Il giudizio del film muove dall'esame dei suoi elementi estetici e il contenuto acquista valore solo quando l'unità fra espressione e tesi è perfetta: il regista può affrontare qualsiasi grande tema ma se difetta d'ispirazione creativa otterrà risultati men che mediocri. Lo spettatore "educato", dunque, contempla il film con piena conoscenza del linguaggio cinematografico ed è questo medesimo che lo pone in comunicazione col mondo interiore del regista, con la verità universale che egli afferma. Abbiamo detto "lo spettatore educato"; che cosa succede per lo spettatore comune, non ancora formato? Ancora una volta il problema pare complicarsi: non si tratta solo di dare allo spettatore dei principi estetici ma di educarlo spiritualmente, di avvicinarlo ai grandi motivi morali, psicologici, sociali che costituiscono l'"humus" dell'arte. È il caso di porre entrambi gli spettatori sullo stesso piano, di dare al secondo "sic et simpliciter" quella formazione estetica di cui difetta? Non crediamo che sia la via più giusta. Sarebbe come pretendere di insegnare a un analfabeta le lingue estere partendo dalla grammatica. È evidente, dunque, che per il grande pubblico, più vicino ai problemi pratici che a quelli culturali, bisogna invertire le posizioni: non più dal fatto estetico al fatto contenutistico, ma viceversa, dall'interesse umano all'interesse artistico, dagli elementi del contenuto agli elementi della forma che è poi essenziale a quello. È raro che lo spettatore comune s'interessi del fatto estetico ma è soltanto tenendolo agganciato alla situazione umana del racconto che è possibile interessarlo anche al fatto estetico: il che poi si risolve in una penetrazione e quindi in un maggior godimento dell'opera d'arte. Del resto, la cultura, cheché si dica, si fa sempre sui testi, sulle opere e dove queste mancano difetta la vera educazione estetica come la formazione umana: perché fra fatto estetico e verità umana non c'è né ci può essere iato o contrasto.

Questa ha da essere, in sostanza, la funzione dei circoli del cinema, futura via di accesso alle sale pubbliche normali. Non si spera di risolvere l'annosa questione della qualità dei film e della preparazione cul-

turale fuori da questi istituti. I produttori seguiranno sempre i metodi tradizionali (fatta eccezione per alcuni che si contano sulle dita di una mano), sia per grettezza affaristica, sia per timore di non recuperare i capitali impiegati, sia per mancanza di genialità. Quando il pubblico avrà acquistato una coscienza cinematografica sarà in grado di boicottare (è la parola giusta) i film delle sale pubbliche. Non si tratta ormai più di sperare "qualcosa" dal produttore, ma si tratta di dare allo spettatore un'arma perché combatta la sua battaglia.

(Continuazione dalla pag. 8)

ca » il sentimentalismo che lo sta sopraffacendo. E lo fa per due ragioni: una morale ed una artistica. La ragione morale consiste nel suo desiderio di rifugiarsi da uno squilibrio psicologico, passionale, sentimentale, fatto di espressioni rotte e patetiche; quella artistica sta nel fatto che anche lì Clair vuol far vivere un contrasto. La comicità di Clair, di cui s'è detto che ha qualcosa di voltairiano, nasce dal suo profondo scetticismo: egli s'è ormai distaccato idealmente dalla sua società e sorridendo può avvertirne i contrasti. Ora, il comico migliore deriva sempre da un contrasto, tra l'ideale e il reale, la vita e il sogno, ecc. e, nel caso di Clair, tra il cuore e l'intelletto. Cosicché noi ridiamo allorché vediamo lo "charmant" e ragionevole Emilio cinquantenne innamorato di una giovinetta fino a rimproverare chi gli dica che non è bella, e Jacques, terrorizzato dal pensiero che sta peccando contro l'amicizia, il quale però non sa resistere allo sguardo sul dolce visetto di Madeleine. Ma abbiamo anche parlato di scetticismo, e quindi di una posizione etica, anche se non troppo meditata, del regista: esiste in lui un moralismo che si riflette anche sulla comicità e la vizia all'origine di una sottile malinconia; perciò dobbiamo parlare più di umorismo — "humour logico" — che di comicità, e la radice dell'umorismo bisogna trovarla, come sempre, nella forma stessa del poeta, nel "periodo clairiano". « Clair... ha la capacità d'introdurre lo spettatore nella quotidianità dei punti di vista, per trovare poi la favola in una serie di punti di vista del tutto insoliti... Quando Clair va in soffitta, diventa favoloso e lirico » (2). Non è, precisamente, che la favola od il tratto umoristico vengano d'un colpo nella soffitta, la favola c'era già da un pezzo, ma quell'improvvisa inquadratura della soffitta o della finestra o d'altro arricchisce improvvisamente tutta la frase, le conferisce un humour od una freschezza nuova, le dona la levità aerea dell'immagine. Quello di Jacques e di Madeleine è un amore più sentito nella sua liricità, nelle espressioni reticenti, nei sospiri, negli stessi teneri calci di Jacques, che non nel suo dramma: regista che non si propone di affrontare problemi, Clair non s'interessa della situazione amorosa come di un dramma, bensì compone una lirica di essa. E la sua è una delicata narrazione tra lirica e malinconica ed umoristica, che non lascia neppure il posto all'idillio, perché l'idillio è assoluto riposo laddove in Clair si agita sempre il moralismo sia pur elementare: ed anche dove più s'inclina verso l'idillio, il sorriso scettico del regista ci riporta subito al senso della malinconia, del contrasto.

Non potremmo chiudere uno studio, e

Questi ci sembrano i nuovi termini del problema cinematografico. Creare, insomma, un rapporto obbligato fra produzione industriale e attività cineclubistica. È venuto il momento di lottare con armi di eguale efficacia. Il miglioramento della produzione cinematografica, fortemente vincolata a mezzi tecnici, è subordinato a una questione di sensibilità e di cultura: alla coscienza economica del produttore non si può contrapporre, oggi, che la coscienza estetica dello spettatore.

PIETRO SPERI

sia pur incompleto, sul capolavoro di Clair, senza accennare a due motivi interessantissimi di quella poesia: la tristezza e Parigi. Nel trattare il tema della tristezza, Clair si è sempre dimostrato grande poeta, rispettando la legge dei sentimenti. La tristezza nell'uomo ha sempre un carattere individuale ed anche se si soffre insieme ogni uomo sente la sua pena per quello che è insito in essa e non in quella dell'altro. Questa legge è seguita in *Le silence est d'or*: Emilio e Jacques, divisi da un muro, meditano sui propri dolori e, per quanto vicini, non si accostano affatto e continuano a sentire individualmente la loro tristezza. Questo comprendere il dolore individuale è segno di arte grande: si veda in Visconti la differenza del dolore di Ntoni e Mara e Lucia ed il nonno, e di Ricci e della moglie in *De Sica*, Parigi, in Clair che, almeno nelle opere migliori, non si lascia mai sedurre dalla facile maniera (fosse pure quella, scontatissima, del consueto « bacio cinematografico », che qui lascia il posto alle « dolci pedate » di Jacques), non è mai letteraria, ma si presenta viva e reale, con la periferia e i suoi « boulevards », con il « petit peuple » ed i chitarristi che distribuiscono i fogli dell'avvenire sulla piazzetta; Parigi, dalle vie così spaziose che gli « omnibus » sono poca cosa in mezzo ad esse ed i carri di Carnevale possono sfilare senza difficoltà, sebbene vi sia una folla straripante ad applaudirli. La descrizione è piena della stessa aria respirata dai personaggi della favola, e Parigi diviene un personaggio a sua volta, nel quale pure si agita il contrasto fondamentale della poesia clairiana. Da *Paris qui dort* a *Le silence est d'or*, la metropoli si personifica ed umanizza proprio per quel tanto di classico di romantico che il suo poeta vi scorge mescolato assieme. Ed anche qui la poesia di una civiltà nasce dal contrasto tra una Parigi da balletto, bella e nitida nelle sue forme, ebra di cogliere i « fleurs de vie » ronsardiani, musicale come il classico verso di Racine, e la Parigi romantica dei « boulevards » piovosi, dei lampioncini accesi, delle luci calde nella notte di primavera, tanto simili alle candeline dell'albero di Natale. E' la Parigi cara a Clair: quella dei momenti in cui il vecchio mondo francese, eternamente contrastato, si culla nelle sue illusioni e malinconie; e la religione di questo contrasto celato s'intende anche nella finissima chiusa del capolavoro: Emilio che, sorridendo, chiede: « Volete film allegri? », mentre ha nel cuore una segreta tristezza. Ch'è poi la tristezza di tutta una civiltà.

GUIDO GEROSA

(1) LUIGI RUSSO: *La critica letteraria contemporanea* - Laterza, Bari, 1943.

(2) RENZO RENZI: *Fuori stagione*, in *Cinema* n. s., vol. II, pag. 264.



Goffredo Alessandrini e Anna Magnani,
regista e interprete di « Camicie rosse ».