

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO **78**
LIRE

NUOVA SERIE - 15 GENNAIO 1952

UN REFERENDUM

su " ...e mi lasciò senza indirizzo "

Domenica 16 dicembre 1951, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, ha avuto luogo al cinema Dal Verme di Milano una proiezione popolare con referendum di ...e mi lasciò senza indirizzo di Jean-Paul Le Chanois. Il film venne applaudito al finale, e il referendum diede i seguenti risultati: l'85% degli spettatori che compilarono le schede di risposta al termine della proiezione, diedero giudizio favorevole, il 5% favorevole con riserva, mentre il 10% contrario.

Giudizi favorevoli

« Non pare neanche un film francese, tanto si stacca dalla produzione che fa capo a Clouzot! Dopo tanti cerebralismi, freddi e lontani dalla vita, finalmente un'opera sana, radicata profondamente nella vita. Essa ha il grande merito, grazie a Le Chanois, di abbracciare l'umanità nei suoi sentimenti migliori. Essa può farci credere ancora nei valori fondamentali della vita » (Giorgio Sessa, impiegato); « E' un film che tocca il cuore, tutti così dovrebbero essere i film, come il suddetto e come Filumena Marturano, Anni difficili, Nata ieri, Ladri di biciclette, ecc., cose reali insomma che possono fare in modo di svegliare la

sa dal volto e dalle azioni di Emilio sono invidiabili. E' un film, come in generale tutti i buoni film, senza affettazioni, che conferma che le umane debolezze sono difetti appartenenti a tutti, mentre la generosità e la solidarietà disinteressata sono dati più comuni nei poveri che nei ricchi. Se diversamente l'autore voleva asserire, penso che non avrebbe scelto per protagonista un semplice autista di taxi; « Come sarebbe bello se il cinema attingesse sempre a dei soggetti belli e sinceri invece di seguire la via opposta! » (Franco Alberti, operaio); « Chiedete il giudizio a Falck, Brusadelli, Crespi, Riva, Marelli. Il mio d'operaio è di entusiasmo; « Questo film è profondamente umano e se non fosse per alcune scene un poco inverosimili, sarebbe perfetto; « Questo è veramente un film che educa i sentimenti di qualsiasi persona per quanto attaccata alle più disparate passioni sociali morali e spirituali » (Luigi Carminati, meccanico CGE); « Si può paragonare Jean-Paul Le Chanois a Vittorio De Sica. Questo regista francese ha portato sullo schermo una pagina di vita descritta con un linguaggio semplice e vivo che tocca il cuore. Realismo e sentimento si fondono nell'opera in un tutto armonico » (Steno Dondè); « Se la coscienza di certi produttori e registi cinematografici fosse un po' più spesso sensibile, e se più di frequente si potesse vedere e sentire film come ...e mi lasciò senza indirizzo, son certo che nel mondo il male e l'egoismo diminuirebbero » (Mario Bottegghi, rappresentante di commercio).

Giudizi favorevoli con riserva

« L'elemento più valido nel film di Le Chanois è senza dubbio quel senso meraviglioso di solidarietà umana che nasce spontaneo nella gente umile per assurgere a momenti di alta poesia. In tempi come i nostri ove abbondano gli "attori-divi", un uomo semplice come Blier, così umano, è cosa degna di ammirazione. Il film tuttavia non può dirsi perfetto. Esso non sempre è condotto con lo stesso tono; si notano certe lacune nello svolgimento, come per esempio, la sequenza del cortile dopo la terribile notizia appresa dalla ragazza: se paragonata al resto del film questa sequenza appare un po' affettata. Del resto anche la battuta mattutina dei tassisti alla ricerca della ragazza è un po' di maniera. Il giudizio complessivo, comunque, non può essere che buono. Molti film come questo, è certo, cambierebbero la mentalità e il costume di tanta gente » (Antonio Madonna e Giancarlo Milanesi); « Dieci anni meno di Quattro passi tra le nuvole ma non un gran passo avanti. Il buon artigiano di cui abbiamo tanto bisogno » (Dr. Valentino Zamboni); « Eccellente descrittivo, in questo senso certamente migliore di Parigi è sempre Parigi di Emmer, ma debole, mi sembra, nello svolgimento narrativo che poggia in definitiva su elementi non originali e facilmente emotivi. Buona l'interpretazione; mediocre, in fatto di aderenza al film, la musica di Kosma » (Franco Tomassina).

sensibilità e la bontà agli incoscienti insegnando loro ad essere sinceri leali e onesti. Per un elemento giovane poi questo film è educativo alla sua vita futura » (Renata Rivaroli); « E' un buon film. Almeno se ne vedessero spesso sui nostri schermi, ad educare ed ingentilire gli animi » (Domenico Luigi Gianoli); « Non trovo parole sufficienti per descrivere la grandezza e l'insegnamento d'umanità dei suoi interpreti e del suo grande regista » (Pietro Nizzardi, operaio); « Giusta impostazione del problema e della soluzione... nella società attuale » (Barbara Coggiola); « Film molto umano e diretto magistralmente. Vorremmo che anche la nostra produzione si orientasse così » (Ugo Riboldi, operaio); « Profondamente umano. Bisogna farne molti di questi film! Ne abbiamo necessità » (Guido Apolloni, incisore); « E' un film buono e un buon film: cosa oggi piuttosto rara »; « Film altamente morale che invoglia a diventare migliori. La gioia e la soddisfazione espres-



MESSINA, gennaio

Caro « Cinema ».

L'enorme numero di cortometraggi che, da qualche tempo a questa parte, ha invaso i nostri schermi, è diventato così pericolosamente imponente da non poter essere oltre tollerato. Oggi non si è più padroni di entrare in una sala cinematografica per assistere pacificamente alla proiezione di un film, senza doversi prima sorbire, con una pazienza che supera di gran lunga quella proverbiale di Giobbe, un paio di bruttissimi cortometraggi, che sono ormai diventati per l'assiduo spettatore una vera e propria ossessione (su per giù quello che era per Banco l'ombra di Macbeth), con il risultato di farglieli odiare cordialmente e di fargli inviare, al tempo stesso, un sacco di accidenti a tutti i realizzatori e distributori compresi. E non pensare che l'avversione sia originata, nello spettatore, dallo scarso interesse o, peggio ancora, da una innata antipatia che egli nutre verso un simile genere di film, quanto invece dalla bruttezza di questi. Infatti l'80 o il 90 per cento dei cortometraggi che vengono proiettati sui nostri schermi e che siamo costretti, nostro malgrado, a sorbirli, sono — come ben sai — nel complesso scadenti, noiosi, scialbi; insomma veri e propri mattoni, privi di qualsiasi valore artistico, che fanno venire il sonno anche a chi non ne ha assolutamente voglia, e dei quali soprattutto si accoglie con sospironi di sollievo la parola « fine ».

Molte volte mi vedo costretto — e come me indubbiamente migliaia di altri spettatori — a evitare di vedere di seguito, per una seconda volta, qualche interessantissimo film, perché il pensiero di dovermi "scioppiare" nuovamente anche i cortometraggi, mi fa venire i brividi e mi toglie in partenza ogni velocità. La causa di questo increscioso stato di cose si deve certo ricercare nel fatto che oggi, in Italia, purtroppo il cinema è diventato una piacevole avventura della quale si possono tentare, senza tanti rischi e pericoli, le sorti. Se così non fosse, infatti, non riusciremmo a spiegarci la facilità e superficialità, invero sbalorditiva, con le quali molti si improvvisano "registi", sentendosi più o meno capaci di realizzare "ottimi" cortometraggi. In questo sono spinti non certo da un interesse verso l'arte e la poesia, quanto da uno di natura puramente affaristico. Ed è appunto per ciò che non si preoccupano troppo se i loro "capolavori" riescono soltanto nell'intento di annoiare terribilmente lo spettatore.

Non credi, caro Cinema, che, giunti a una situazione così incresciosa e impossibile, sia necessario cercare di correre ai ripari, prima che sia troppo tardi, al fine di poter arginare questo torrente che, oltre a farci prevedere cose tutt'altro che rosee per l'avvenire, rischia ormai di travolgerci?

Achille Dall'Aglio

ROMA, gennaio

Egregio Direttore,

L'umorista Campanile, recensendo tempo addietro alla Radio un film sul problema negro, osservò che, dopo tanti film sull'argomento, « sarebbe ora ormai di pensare all'apologia di noi poveri bianchi ». Il paradosso (che non è poi tanto

un paradosso) potrebbe benissimo riferirsi, mutato nomine, a quanto da qualche tempo si sta verificando nei rapporti cinema-cultura. Oggi pare non basti più che si vada dileguando quella certa diffidenza, del resto almeno in parte giustificata, di certi ambienti culturali verso il cinema. Oggi si parla addirittura di « introduzione del cinema nelle scuole », di una « Facoltà Universitaria di Cinema » (e sin qui nulla di strano: se c'è una Facoltà di Giornalismo ve ne può essere benissimo una di Cinema).

A dir la mia modesta parola nella polemica, chiamiamola così, che si trascina da anni come può, mi spinge una « lettera » a firma G. Santarelli, pubblicata nel numero 64 di Cinema che solo oggi ho occasione di leggere. Il Santarelli, nella sua lettera, grida allo scandalo per la « candida impreparazione » che i « giovani liceisti » dimostrano nei riguardi del film. Crede Lei, signor Direttore, che si scandalizzerebbe ugualmente il Santarelli, dell'ancor più candida impreparazione di tanti « giovani liceisti », nei riguardi di quelle materie che per anni ed anni hanno studiato? Son pochi, constata G. Santarelli, gli studenti che conoscano Clair o Chaplin (e questo è vero sino a un certo punto); son ancora meno i neo-maturi che sappiano seriamente apprezzare la bellezza di una pagina di Tacito o di un pannello fidiaco, dopo otto anni di Latino e tre di Storia dell'Arte. Il signor Santarelli trae lo spunto per il suo rammarico, dai risultati di un'inchiesta condotta fra i giovani e pubblicata recentemente su Cinema.

Non metto in dubbio la serietà d'intenti della fatica dei signori A. Pitta ed E. Capriolo; ma d'altra parte credo che una analoga inchiesta ci rivelerebbe, non so, che molta gente (ma certo, anche « liceisti ») preferisce, per esempio, Grand Hôtel e Pecos Bill a Dante e Manzoni, così come diserta Clouzot ed Eisenstein per Rascel e la Pampanini. E forse, è giusto che sia così. Con tutta la mia ammirazione per il signor Santarelli e per quelli che come lui « si son fatti da sé » e « si fanno in quattro per far comprendere agli altri », credo proprio che la migliore difesa del cinema sia ancora quella di farlo, il cinema, possibilmente buono. A parlarne, a scriverne voluminose storie, ad affibbiarlo come materia d'insegnamento (magari al posto dell'Italiano) ai nostri figli, c'è sempre tempo.

Mi creda, signor Direttore, cordialmente suo

Vittorio Sestito

MILANO, gennaio

Caro Aristarco,

la settimana scorsa mi recai in un cinema di periferia per rivedere un film che mi interessava particolarmente quando, prima del documentario, fu proiettato un cartello che diceva: « Il documentario è obbligatorio. Si prega il pubblico di astenersi da commenti ». Possibile che si debba giungere a questo punto? Bisogna proprio pregare il pubblico di tollerare il documentario? Preferisco non commentare e tanto meno discutere su questo punto. Rimane però quella scritta inaudita e che offende tutti coloro che onestamente lavorano e vivono per il cinema!

Cordialmente suo

Enzo Monachesi

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 15
Gennaio 1952

FASCICOLO 78

Questo numero contiene:

- Un referendum su "... e mi lasciò senza indirizzo".* Seconda di copertina
- Lettere* Seconda di copertina
- Cinema-gira* 2
- RENZO RENZI**
Gli "antichi gesti" del documentario italiano 5
- G. GUIDI e L. MALERBA**
Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Risposta di De Santis) 7
- LUIGI CHIARINI**
*Pane al pane...
Soggetti buoni e cattivi* 8
- ALESSANDRO BLASETTI**
Non le beffe di oggi, ma i risultati di domani 9
- EZIO COLOMBO**
Mario Soldati, il regista a cena con il commendatore 11
- ALADINO**
Scaffale del regista 14
- GIORGIO N. FENIN**
Entra ubriaco Poe, e Gandhi si sveglia 15
- P. R. PERSICHINI**
C'era la santa, ma non l'Italia 16
- GUIDO ARISTARCO**
Film di questi giorni 17
- GLAUCO VIAZZI**
Inediti: "Pirogov" di Grigori Kosinzev 21
- C. C.**
Circoli del cinema 22
- IL POSTIGLIONE**
La diligenza 24
- Ö. D. F.**
Rider's indigest Terza di copertina

Questo numero contiene inoltre gli indici del VI volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 66-77: 15 luglio-31 dicembre 1951).

Impaginazione: F. E. FRISONE

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, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Paul Muni e Vittorio Manunta in "Imbarco a mezzanotte" di Lossy



Gloria De Haven mentre balla uno dei tanti ritmi di Broadway; ritmi che minacciano di sommergere definitivamente il cinema hollywoodiano.



A sinistra: Susan Hayward e Tyrone Power in *Rawhide* (*L'uomo dell'Est*) di Henry Hathaway. A destra: Henri-Georges Clouzot mentre studia un'inquadratura di *Le salaire de la peur*; a questo film, che era stato interrotto per il maltempo, prende parte anche l'attore Folco Lulli.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: **GLI UOMINI NON GUARDANO IL CIELO** (Cinelia-San Marco), regista; Umberto Scarpelli, operatore Romolo Garrone, interpreti; Enrico Vidon, Isa Miranda, Tullio Carminati, Lamberto Picasso, Filippo Scelzo, Teresa Franchini, Sandro Ruffini, Antonio Centa, Luigi Tosi; **FRATELLI D'ITALIA** (Cines-Rovere), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Sara Urzi, Amedeo Trilli; **TRE STORIE PROIBITE** (Electra Comp. Cinem.), reg. Augusto Genina, con la collaborazione di Primo Zeglio, operatore G. R. Aldo, interpreti Eleonora Rossi Drago, Antonella Lualdi, Lia Amanda, Isa Pola, Gino Cervi, Frank Latimore, Roberto Rizzo; **TEMPO DI CHARLESTON** (Pac Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Sandro Milani, Nyta Dover, Ruby D'Alma; **AMORE ROSSO** (Marianna Circa, Colamonicis - Montesi), regista Aldo Vergano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Guido Celano, Arnoldo Foà, Marcella Rovena; **EUROPA 1951** (titolo provvisorio, Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati; **L'ORA DELLA FANTASIA** (Mambretti-Rizzoli), regista Mario Camerini, operatore Aldo Giordani, interpreti; Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Nadia Gray, Paolo Stoppa Armando Franchioli, Galeazzo Benti; **MASCHERA NERA** (R.C.I.), regista Filippo Ratti, operatore Carlo Bellero, interpreti Cesare Danova, Louise Andrews, Franca Marzi, Alberto Sorrentino,

Lia Di Leo, Renato Chiantoni, Nino Pavese; **IL TALLONE DI ACHILLE** (Titanus Film), regista Amendola e Maccari, con la consulenza tecnica di Sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Tino Scotti, Tamara Lees, Titina De Filippo, Aroldo Tieri, Paolo Stoppa, Marisa Merlini, Tecla Scarano, Primo Carnera; **UMANITA'** (ex La tratta delle bianche, Ponti-De Laurentiis), regista Luigi Comencini, operatore Luciano Trasatti, interpreti Eleonora Rossi Drago, Silvana Pampanini, Tamara Lees, Vittorio Gassman, Marc Lawrence, Barbara Florian, Ettore Manni, Sofia Lazzaro, Bruna Rossini; **IL CAPPOTTO** (Faro Film), regista Alberto Lattuada, operatore Mario Montuori, interpreti Renato Rascel, Yvonne Sanson, Giulio Stival, Nico Pepe, Antonella Lualdi, Giulio Calì, Anna Carena, e i tre fratelli Bonos; **SOGNO DI ZINGARA** (Triestina Film), regista Renato Polselli, operatore Giuseppe Aquari, interpreti Franca Marzi, Renato Baldini, Olga Gorgoni, Dante Maggio, Harry Feist, John Kitzmiller, Nico Pepe, Andrea Petricca, Renato Malavasi, Richard Mc Namara, Graziella Maranghi; **WANDA LA PECCATRICE** (Itala-Sigma), regista Duilio Coletti, operatore Carlo Montuori, interpreti Frank Villard, Yvonne Sanson, Françoise Rosay, Paolo Stoppa, Giulietta Masina, Camillo Pilotto, Gino Leurini; **TOTO' A COLORI** (titolo provvisorio del primo film a soggetto in «Ferramacolor»; Ponti-De Laurentiis), regista Steno, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Virgilio Riento, Vittorio Caprioli, Franca Valeri; **ABRACADABRA** (Colamonicis-Montesi), regista Max Neufeld, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Riccardo Billi, Mario Riva, Alberto Sorrentino, Lilia Landi, Nyta Dover, Guglielmo Inglese, Marcella Contini, Clely Fiamma, Paul Muller.

E' stato rinviato...

...l'inizio della lavorazione dei film: **COBRA CAPELLO** (I.F.I.), regista G. P. Callegari, e **I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE** (Ponti-De Laurentiis), regista Francesco De Robertis; mentre risulta interrotta la lavorazione di **SULLA VIA DI GUADALUPE** (P.I.F.C.), regista Nino Bazzani.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: **ALTRI TEMPI** («Zibaldone n. 1», Cines), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti principali (suddivisi nei vari episodi): Aldo Fabrizi, Pina Renzi, Mario Riva, Marisa Merlini, Luigi Cimara, Antonio Thellung, Galeazzo Benti, Manlio Busoni, Enzo Staiola (Il carrettino: episodio di collegamento); Elisa Cegani, Amedeo Nazzari, Roldano Lupi, Goliarda Sapienza (La morsa, di Luigi Pirandello); Paolo Stoppa, Rina Morelli, Sergio Tofano, Marina Scialapi, Anna Carena (Idillio, di Guido Nobili); Alba Arnova, Andrea Checchi, Giuseppe Ricagno, Gendrano Trucchi, Silvio Bagolini, Bruno Corelli (Meno di un giorno, di Camillo Boito); Vittorio Vaser, Enzo Cerusico, Attilio Tosato, Ugo Sasso, Guido Celano (Il tamburino sardo, di Edmondo De Amicis); Folco Lulli, Arnoldo Foà (Questione d'interesse, di Renato Fucini); Alba Arnova, Carlo Mazzone, Anna Maria Bugliari, Filippo Morucci (Il ballo Excelsior); Clely Fiamma, Clelia Matania, Elio Pandolfi, Barbara Florian, Oscar Andriani, Dina Perbellini, Elena Altieri, Flora Cambi, Olga Vittoria Gentili, Carlo Mazzarella (Le canzoni); **IL CAPITANO DI VENEZIA** (Italica Film), regista Gianni Puccini, operatore Gianni di Venanzio, interpreti Mariella Lotti, Andrea Checchi, Leonardo Cortese, Franco Balducci, Dante Maggio, «Angelo», Angela Faranda, Piero Pastore, Giu-

seppe Taffarel, Pietro Tordi, Xenia Valdameri, Davide Sten; **ROMA, ORE UNDICI** (Transcontinental Film), registi Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Lucia Bosè, Carla Del Poggio, Lea Padovani, Elena Varzi, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Massimo Girotti, Raf Vallone, Armando Franchioli, Paolo Stoppa; **IL GRIDO DELLA CITTA'** (Dafne Film), regista Lucio De Caro, operatore Domenico Scala, interpreti Hélène Remy, Vittorio Sanipoli, Checco Durante.

«I sette peccati capitali»...

...continuano a turbare i sogni dei cronisti cinematografici, per le notizie contraddittorie finora in circolazione. Scusandoci con i nostri lettori per quanto di mesatto è stato a tutt'oggi comunicato da queste pagine (i cui «peccati» in proposito sono da imputarsi esclusivamente ai bollettini pubblicitari e ai notiziari, da cui fedelmente abbiamo trascritto le notizie di volta in volta, dopo laboriose indagini, crediamo di poter finalmente fare il punto per lo meno sugli episodi del film la cui lavorazione risulta condotta a termine: **L'INVIDIA** (soggetto ricavato da La chatte di Colette, ridotto e sceneggiato da Diego Fabbrì e Liana Ferri; l'episodio è stato girato a Roma, dal vero, nello studio dell'architetto Valente in Piazza di Spagna), regista Roberto Rossellini, operatore Enzo Serafin, interpreti Andrée Debar, Orfeo Tamburi e un gruppo di pittori, critici e mercanti d'arte; **L'AVARIZIA E L'IRA** (due peccati in un solo episodio: scenario di Charles Spaak; girato a Roma, negli stabilimenti Scalerà), regista Eduardo De Filippo, operatore Enzo Serafin, interpreti Eduardo, Isa Miranda, Paolo Stoppa; **LA LUSSURIA** (soggetto ricavato dalla novella Le plus bel amour de Don Juan di Barbey d'Aurevilly, ridotto per lo schermo, sceneggiato e dialogato da Pierre Bost e Jean Aurenche; girato in Francia, negli stabilimenti di Neuilly, con scenografia di Alexandre Trauner), regista Yves Allégret, operatore Roger Hubert, interpreti Viviane Romance, Frank Villard, Fran-

cette Vermillat. Degli altri «peccati», risulta ancora in lavorazione LA PI-GRIZIA, regista Jean Dreville, operatore André Thomas, interpreti Noël-Noël, Madeleine Barbulée, Jean Solar, Pierre Ferval, René Clermont (anche questo episodio viene girato in Francia); mentre LA SUPERBIA (il cui regista sarà Claude Autant-Lara, e gli interpreti probabili: Michèle Morgan e Gerard Philipe) e LA GOLA (regista e protagonista Noël-Noël), non sono ancora stati perpetrati. Il film è prodotto, come è noto, dalla Film Costellazione in compartecipazione con la Franco London Film, e sarà distribuito in tutto il mondo dalla 20th Century-Fox.

La Commissione giudicatrice...

...del concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia, è composta dei seguenti membri: Alessandro Blasetti, Arturo Lanocita, Renato May, Pietro Regnoli, Roberto Rossellini; il segretario della Commissione stessa è Pasquale Ojetti. Come è noto, il primo concorso si chiude il 31 gennaio corrente.

«Camicie rosse»...

...è di nuovo in lavorazione, dalla seconda metà di dicembre. Dopo la lunga interruzione, il film viene condotto a termine dagli assistenti di Alessandrini, Franco Rosi e Fede Arnaud. Il regista, recentemente colpito dalla perdita del padre, ha dichiarato all'ANSA che in seguito alle modifiche apportate alla sceneggiatura originale del film egli non ha più voluto riprendere il lavoro interrotto. Resta ora da decidere se acconsentire o meno che il film rechi la sua firma: interrogato in proposito, Alessandrini ha detto che ogni decisione dipende dai risultati delle attuali riprese e dal modo in cui verrà utilizzato il materiale da lui girato in precedenza.

«Marito e moglie»...

...il recentissimo film diretto da Eduardo De Filippo per la Film Costellazione, già annunciato col titolo Oggi, domani sposi, si compone di due episodi che illustrano due diversi

aspetti dei rapporti coniugali: il primo, tratto dalla novella di Guy de Maupassant, Tonio, è ambientato in campagna ed è la storia di un invalido, (Eduardo), che la moglie (Tina Pica) costringe a covare le uova nel letto; il secondo, ricavato da un atto unico di Eduardo stesso, Gennariniello, si svolge in città e narra le vicende familiari di un «marito-fanciullo» (Eduardo), sopportato, e poi difeso da una moglie saggia (Tina De Filippo), durante una burla architettata ai suoi danni: partecipano a questo episodio anche Tina Pica e Luciana Vedovelli. Gli operatori dei rispettivi episodi sono Enzo Serafin e Pier Ludovico Pavoni. Il film verrà distribuito dalla R.K.O.

Fra i cortometraggi...

...in lavorazione o da poco condotti a termine, segnaliamo i seguenti: Storia della pavimentazione (Produzione Phoenix) un documentario storico-artistico in Ferranicolor, diretto da Rinaldo Dal Fabbro e fotografato da Piero Portalupi, con la partecipazione del ballerino Ugo dall'Ara e con la collaborazione del coreografo Aurel A. Millos; e infine un documentario sulle incisioni e i disegni di Mino Maccari, presentati da Mario Verdone e Gian Luigi Polidoro, e fotografati da Angelo Iannarelli, nel quale apparirà anche il pittore Maccari.

«L'angelo azzurro»...

...(Der blaue Engel), il celebre film di Josef von Sternberg, prodotto da Erich Pommer nel 1929, e presentato a suo tempo in Italia in un'edizione ammutolita e quindi risonorizzata, con l'inserzione delle didascalie, verrà presentato nuovamente, col dialogo doppiato in italiano, ma, si spera, con almeno le canzoni nella lingua originale (l'unica cosa che si era salvata persino nella balorda edizione italiana del '30): si ripara intanto di un nuovo film ricavato dallo stesso soggetto, il romanzo di Heinrich Mann, Professor Unrat, che dovrebbe essere diretto anche stavolta da von Sternberg, e per il personaggio di «Lola-Lola», al posto di Marlene, si fa il nome della Mangano, l'attrice di Riso amaro.



Eduardo De Filippo ed Enzo Serafin, regista-attore e fotografo del recente Marito e moglie.



A sinistra e a destra: mentre si prepara La carrozza d'oro, il film tratto da Mérimée e che in un primo tempo doveva essere diretto da Visconti. Il film, ora affidato a Renoir, sarà a colori.

FRANCIA

Il nuovo progetto di legge...

...per gli aiuti all'industria cinematografica nazionale sarà pronto quanto prima; presso il Centro Nazionale per la Cinematografia si sta attualmente lavorando alla sua stesura e si prevede che esso potrà essere depositato negli uffici dell'Assemblea Nazionale entro il prossimo febbraio. Secondo Le Figaro i punti fondamentali di esso saranno: serie garanzie da parte dei produttori i quali dovranno firare personalmente i loro film, almeno in parte; un premio alla qualità, nella misura del 5 e del 10 per cento del fondo di aiuto, assegnato da una commissione di com-

cinema da più di dieci anni: fra i suoi film più recenti ricordiamo *Eve et le serpent* di C. F. Tavano, e *L'extravagante Theodora* di Henri Lepage.

GRAN BRETAGNA

Re Giorgio IV...

...ha insignito della Commenda dell'Ordine dell'Impero Britannico due fra le più importanti attrici nazionali: Anna Neagle, che nel corso della sua lunga carriera ha impersonato fra l'altro le figure della celebre favorita di Carlo II (Nell Gwynn, del 1935) e della Regina Vittoria (Victoria the Great, del 1937, e Sixty

U.R.S.S.

Tra i film più recenti...

...che illustrano e documentano la vita del paese, vi è *Tadgikistan sovietico*, un lungometraggio a colori diretto da B. Kimiagaroff. Il documentario, il cui commento musicale è opera di S. Balasarian, viene presentato in questi giorni nei principali cinematografi di Mosca e del Tadgikistan. Esso è stato prodotto dal cine-studio di Stalinabad.

I seguenti registi...

...sono stati prescelti per formare un nuovo cine-studio, che dovrà specializzarsi nei film a carattere didatti-

perniato sulle avventure dei pionieri che nel '700 crearono le nuove colonie in Australia. Il film è prodotto da Joseph Siström per la Paramount, diretto da John Farrow e interpretato da James Mason, Alan Ladd e Patricia Medina. L'elaborazione del soggetto è di Jonathan Latimer.

Rita Hayworth...

...si è rifiutata di continuare a prendere parte alle scene di danza che verranno inserite nel suo nuovo film, entrato in cantiere già da alcune settimane, già annunciato come *The Hayworth Story*, ma il cui titolo definitivo pare sarà *Affair in Trinidad*. Il film, intorno al cui soggetto viene mantenuto a scopo pubblicitario il più fitto mistero, è prodotto per la Columbia da Maxwell Arnow, che si trova attualmente a New York per scegliere gli attori che insieme a Glenn Ford appariranno accanto alla «diva», ed è diretto da Vincent Sherman (il regista della Davis in *Old Acquaintance* e in *Mr. Skeffington*), il quale, approfittando dei capricci della Hayworth, si è recato in Spagna per alcune riprese dal vero (che faranno probabilmente bella mostra di sé alle spalle degli attori; nei «trasparenti»). A quanto pare, ed è questo l'aspetto più curioso della notizia, la Hayworth avrebbe abbandonato il teatro di posa perché non le era stata ancora comunicata la trama del film e nessuno si era preoccupato di darle sufficienti ragguagli sul personaggio da interpretare. La Columbia, nel comunicare tali ghiotte primizie, sostiene che l'atteggiamento dell'attrice è ingiustificato, in quanto il suo contratto non prevede che ella debba mettere bocca sul soggetto del film, per la cui preparazione è già stato speso mezzo milione di dollari.

Un curioso romanzo...

...ambientato fra i cineasti americani che vivono a Roma, la maggior parte dei quali è facilmente riconoscibile, è uscito recentemente negli Stati Uniti: il titolo è *The Celluloid Asylum*, l'autore Sidney Alexander.

Eric A. Johnston...

...in occasione del suo ritorno alla presidenza della M.P.A.A., la cui sede sarà a New York (mentre l'ufficio di Washington continuerà a funzionare come organismo legale), ha esposto in una conferenza stampa gli scopi principali che egli si prefigge, i quali possono sintetizzarsi in un grandioso sforzo sul mercato estero, da cui deriva, a quanto pare, «una parte molto importante» dei profitti dell'industria cinematografica statunitense. Il Johnston, pur prendendo atto dei progressi compiuti dal 1946 ad oggi, specie sul mercato europeo, ha parlato di «problemi tremendi», quali la mancanza di valuta in Europa occidentale e l'atteggiamento nazionalistico di molte cinematografie: egli si propone pertanto una serie di viaggi, anzitutto nell'America Latina, dal Venezuela al Brasile, dall'Uruguay al Cile, dalla Bolivia al Perù, dall'Ecuador alla Columbia e al Panama, e poi in Oriente, dal Giappone alle Filippine e all'Australia, allo scopo di tenere discorsi pubblici nelle principali città, e per cercare di risolvere i più pressanti problemi dell'esportazione.



Susan Hayward in un'inquadratura di *I Can Get It for You Wholesale* («La conquistatrice») di M. Gordon.

petenti; e infine aiuti concreti al piccolo esercizio. Il Ministro dell'Industria Louvel ha dal suo canto dichiarato al Presidente della Confederazione Nazionale del Cinema, Remauge, che le nuove disposizioni legislative avranno molte analogie con quelle già in vigore in Italia, e che esse saranno presentate al Parlamento al termine del primo semestre di questo anno. Si è intanto riunita a Palazzo Borbone la Commissione parlamentare che ha avuto l'incarico dall'Assemblea Nazionale di effettuare una inchiesta sulla crisi che travaglia la industria cinematografica.

Vittorio De Sica...

...sarà forse il protagonista del prossimo film di René Clair, *La main de César*, tratto da una commedia di André Roussin, ambientata a Marsiglia: questa è almeno l'intenzione del regista francese, il quale è attualmente in trattative con l'autore della commedia. La protagonista femminile dovrebbe essere Jacqueline Gauthier, un'attrice di primo piano, da noi quasi sconosciuta, che è nel

Glorious Years, del 1938); e *Flora Robson* che a suo tempo vestì i panni di Elisabetta (*Fire over England*, del 1937).

Un accordo...

...è stato raggiunto fra J. Arthur Rank e la C.E.A. («Cinematograph Exhibitors Association»: l'associazione degli esercenti), a conclusione di una vertenza che aveva causato l'allontanamento dei circuiti Odeon e Gaumont dalla associazione. Prendendo lo spunto da un'osservazione del Segretario Generale in merito ad alcune quote sociali arretrate dovute alla C.E.A. dai due circuiti, Rank, da tempo scontento degli eccessivi poteri del segretario fra una riunione e l'altra del Consiglio direttivo, si era staccato dalla associazione. La nomina di un comitato, i cui componenti sono investiti di cariche esecutive, e che il segretario dovrà consultare per ogni decisione importante, ha trovato il Rank consenziente; in seguito a tale modifica dello statuto, la C.M.A. (sigla comprendente i due circuiti suddetti) fa nuovamente parte della C.E.A.

co: K. Alekhaief, B. Altschuler, N. Nosof, F. Tiaphkin, B. Vassieff, B. Vitlin. L'iniziativa, che si propone anzitutto la produzione di materiale didattico per la preparazione di lavoratori specializzati e di nuovi trattoristi per i «holkhov», è stata presa da un gruppo di cineasti e di scienziati, sotto la direzione dell'accademico E. Ciudakoff.

«Dinamo»...

...è il titolo di un film a colori, che si svolge interamente nello stadio moscovita e nel quale appaiono i più popolari campioni sportivi: esso è il primo di una serie di documentari educativi che vengono realizzati da due noti campioni, V. Suteirf e B. Bogolepof, su commissione del Ministero della Cinematografia.

U.S.A.

Un altro romanzo...

...di Charles Nordhoff e James Norman Hall, gli autori di «*Mutiny on the Bounty*», sarà ridotto per lo schermo: si tratta di *Botany Bay*, im-

NUOVA SERIE
15 GENNAIO
1952

CINEMA

78

IN QUESTI giorni, com'è noto, si sta discutendo la nuova legge per il documentario. *Cinema*, intervenuto da tempo denunciando l'imperfezione della vecchia legge e facendo proposte concrete, le vede ora sostenere ufficialmente da esponenti del mondo politico, come risulta anche dalla recente intervista all'on. Ariosto di Michele Gandin, dove si combatte tenacemente e generosamente per una soluzione più giusta e civile, per un ordinamento che eviti le scandalose speculazioni, un sotterraneo regresso della produzione o, meglio, la sua opaca e sconcertante situazione attuale. Il quadro dei documentari realizzati nel clima della vecchia legge non è certo dei più incoraggianti. A ragione, tempo fa, Carlo Lizzani, su queste stesse pagine, parlava di una retroguardia del documentario italiano, accennando al suo scarso livello rispetto ai risultati raggiunti dal "neo-realismo" nel film a soggetto. Vi sono, infatti, alcuni elementi negativi più vistosi che si possono facilmente identificare. Sul piano produttivo-industriale la vecchia legge ha determinato una grossa speculazione finanziaria da parte del noleggiatore il quale ha, fin qui, incassato la quasi totalità dei premi statali destinati ai produttori (si conoscono gli espedienti mediante i quali chi non aveva nessun merito riusciva a sottrarre guadagni destinati a chi lavorava); s'è verificata inoltre la costituzione di alcuni monopoli, i quali hanno immediatamente preso possesso del mercato, imponendo (coi bassi compensi d'acquisto) misure cautelative da parte dei produttori, costretti a spendere pochissimo per non rimetterci, quindi ad avvilire la qualità del prodotto. I molti documentari dedicati a obelischi e fontane nascono, il più delle volte (oltre che da equi-

GLI "ANTICHI GESTI" DEL DOCUMENTARIO ITALIANO

Perché il nostro cortometraggio, nella maggior parte dei casi, non ha successo? E' veramente colpa della diseducazione del pubblico, o non piuttosto dei documentaristi?

voci di cui diremo) dalla necessità di spendere poco, girando soggetti facili in due giornate di sole.

Sul piano contenutistico la censura e la commissione incaricata di attribuire il premio statale hanno provocato — può darsi anche loro malgrado — un grosso spiegamento di propaganda religiosa su chiese, santi e processioni, da parte di chi intendeva, in tal modo, garantirsi un facile passaggio, tenendo conto delle preferenze del partito al potere. Si ripete, anzi, a questo proposito, nella nazione, un fenomeno che mi capitò di sperimentare anche in prigionia. Pure allora c'era il problema di salvare la vita e ciascuno di noi cercava di farlo nella maniera che riteneva più opportuna. Perciò si verificò un'ondata di spirito religioso che portò, a esempio, un mio collega (il quale — in altri tempi — soleva andare a ispezionare le sentinelle, di notte, accompagnandosi a prostitute) a organizzare pel-

legrinaggi — qualora l'avesse scampata — a non so quale santuario del suo paese. Di fronte a fatti simili ricordo di avere ascoltato le interpretazioni di due cappellani. Uno di essi era disgustato dal fatto che soltanto la paura potesse incrementare uno spirito religioso, destinato a cadere quando fossero cessate le circostanze che lo avevano determinato; mentre l'altro sosteneva che bisognava raccogliere tutto e correa per il campo, con le sottane al vento, cercando di dare una struttura organizzativa a quei proponimenti. Credo che il primo cappellano dovrà essere disgustato anche oggi di fronte a un simile mercanteggiamento dello spirito religioso, che il servilismo di una larga parte degli italiani (disposti immediatamente a riconoscere un padrone) manifesta anche attraverso i documentari, rettorici e falsi com'è ovvio, di cui si parlava più sopra. Ma un altro aspetto negativo (che forse nasce da una eguale necessità di eludere i problemi più scottanti) è costituito dal dilagante estetismo. Ce n'è di due specie: uno, alto, nobile, giustificato dai risultati ottenuti; quello che potremmo chiamare dei "figli di N.U.". Infatti il noto documentario di Antonioni, come tutte le opere che posseggono una suggestione non fuggevole, trovò gente decisa a seguire quella strada che lo stesso Antonioni aveva poi abbandonato, realizzando l'assai più accettabile — specie negli orientamenti — L'a-

Nei nostri spettacoli il cortometraggio può assumere le funzioni della "terza pagina" che, oltretutto, è una tradizione italiana. A sinistra: da Canzone fra due guerre di Antonio Marchi. A destra: da Un'industria di montagna di A. Baruffi, che ha tra l'altro diretto, col Vancini, Alluvione.



morosa menzogna, forse il capolavoro della nostra piú recente produzione. Questo primo tipo di estetismo, raffinato com'è e di difficile apprezzamento, sta al di sopra del pubblico medio, il quale mostra costantemente di non arrivarci, con le sue manifeste disapprovazioni. Ma c'è un altro tipo di estetismo, questa volta al di sotto del pubblico medio, assolutamente ridicolo, spesso infantile. Sulle sue tracce s'impone la maggior parte dei documentari italiani. Esso si esercita su regioni o luoghi "incantevoli", sparsi per la Penisola. Se parla del contadino pugliese o sardo, non s'accorge di alcuno dei loro problemi attuali, ma crea un clima "mitologico" per cantare "gli antichi gesti che si ripetono da millenni", con



Un'inquadratura tratta da Uno e due - il monumento, cortometraggio che vuole essere piacevole e divertente. Lo ha diretto un allievo del Centro Sperimentale in Roma: Dino B. Partesano.

una monotonia non turbata né dalle zanzare né dalla pellagra. Gli autori di simili opere sono vittime di una cultura classica di seconda mano (anche se i commenti sono spesso affidati a letterati illustri) la quale, avendo postulato che l'arte è una conquista d'universalismo e d'eternità, crede appunto di "fare dell'arte" parlando di concetti incorruttibili come il Tempo, lo Spazio, la Vita, la Morte. Evidentemente si tratta di un falso universalismo, capace soltanto di determinare immagini astratte e cartolinesche, con molti ruderi, tramonti, cieli nuvolosi, antichi gesti, mari e montagne dove, com'è ovvio, si "respira l'Eterno". Così queste vette dello spirito sono tirate in ballo, per abitudine, anche quando si parla di un nuovo tipo di "caccia" a ragione.

Certo, non tutto è nero, nel campo del documentario. Mediante la sua scuola sono nati registi di lungometraggi, Antonioni, Emmer, Lizzani, Risi, Comencini, Cerchio, Pellegrini ecc.; altri giovani forniscono talvolta qualche buona opera; s'è avviato proficuamente il discorso sul documentario d'arte; si sono fatte — importantissime —

le prime esperienze sul colore in Italia, approfittando delle spese relativamente basse, creando tecnici e incrementando le nuove attrezzature mediante le quali, la stagione prossima, potremo avere i primi lungometraggi italiani a colori, già in fase di preparazione. Ma il bilancio è complessivamente impopolare, manca una linea italiana del documentario; riguardo ai contenuti, questa della vecchia legge potremmo chiamarla la "fase del servilismo". Ora, come si diceva, una piccola battaglia è in corso. Sul piano industriale la già citata intervista di Michele Gandin ripropone le soluzioni di *Cinema*, aggiungendo inoltre la richiesta di una regolare pubblicazione dei verbali del comitato tecnico, allo scopo di poterne pubblicamente discutere le decisio-

documentario italiano. Su questa strada, a nostro avviso, i documentaristi dovrebbero porsi immediatamente una domanda: "Perché il documentario italiano, nella maggior parte dei casi, non piace al pubblico? E' veramente colpa della diseducazione del pubblico un simile stato di cose, o non lo è piuttosto anche dei documentaristi stessi, i quali non si preoccupano di conoscere le reali esigenze dei loro spettatori, quando non ne hanno addirittura un concetto falso e irreali?". Se ci si propone un simile problema si è già sulla via per trovare la funzione naturale del documentario, che è informativa e culturale, oltre che artistica. E' ovvio, infatti, che non si può né informare né fare opera di cultura se non si sa di quali informazioni e di quale cultura mancano i propri ascoltatori, quali sono i modi piú gradevoli ed efficaci per comunicare con loro. Sembra assurdo giungere a una conclusione simile nel cinematografo, ma ci pare evidente che, oggi, il documentario italiano ha bisogno di diventare "commerciale". Non è affatto un danno, anzi il modo di prendere coscienza che c'è un pubblico al quale ci si rivolge.

Per ottenere ciò, il documentario italiano ha bisogno di diventare giornalistico, di essere concepito giornalmisticamente. Un cortometraggio dura dieci minuti: è la dimensione di un articolo. Nei nostri spettacoli il cortometraggio può assumere le funzioni della "terza pagina" che, oltretutto, è una tradizione italiana. La "terza pagina" ospita, generalmente, un elzeviro di apertura (una novella, una divagazione letteraria, un commento artistico, una commemorazione); poi, via via, si completa di servizi, di articoli di divulgazione storica, scientifica, il commento su un fatto di costume. Concepito in modo piacevole e brillante, eppure seriamente impostato, esso dovrebbe rispondere alle richieste d'informazione e di cultura degli spettacoli, così come si industriano di fare le terze pagine ed i settimanali (criticabili anch'essi, non c'è dubbio, ma — bisogna riconoscerlo — assai piú vivaci ed interessanti della nostra produzione documentaristica). Ci pare anzi che, sopra una simile base (la nostra non è che la proposta di un possibile orientamento) si dovrebbe iniziare una inchiesta tra documentaristi, critici e pubblico per sentire che cosa ne pensano del documentario; raccogliere materiale di proposte e di critiche ed eventualmente fissare in un impegno comune alcuni punti fondamentali sui quali orientare la propria attività. L'inchiesta di cui si parlava piú sopra potrebbe essere fatta attraverso il pubblico dei circoli del cinema, il suo aiuto concreto, la sua volontà di miglioramento. Anche la battaglia per il documentario può servire a qualcosa nel quadro della cinematografia italiana e della sua crisi latente. Si tratta infatti di rendere viva e popolare una produzione di alcune centinaia di documentari all'anno, tuttora sopportati dalla maggior parte degli spettatori. A tale scopo occorre, anche, una maggiore libertà economica e contenutistica. Dobbiamo batterci per conquistarla.

RENZO RENZI

CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

[Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba]

Abbiamo rivolto a Giuseppe De Santis le seguenti domande:

- 1) Che cosa pensa del pubblico in generale?
- 2) Crede che la maggioranza degli spettatori sia in grado di apprezzare i film intelligenti?
- 3) Ha individuato una categoria di spettatori che preferisce i suoi film?
- 4) Tiene conto più del giudizio del pubblico o di quello della critica?
- 5) Quale è il suo film che ha avuto maggior successo di pubblico, e quale lei ritiene il migliore artisticamente?

1) Il pubblico è la base fondamentale del mio lavoro. E' il mio riferimento continuo ed essenziale. Esso, con il suo modo di sentire di pensare di reagire, mi dà le dimensioni entro le quali il mio lavoro deve nascere e collocarsi; perché è tra il pubblico che si trovano e vivono i miei personaggi. Non capisco come si possa essere orgogliosi di fare un film per mille persone, che è poi lo stesso che farlo per se stessi. Chi fa così evidentemente non ha nulla da comunicare agli altri.

2) Secondo me la domanda, così come è posta, è sbagliata. Che cos'è un film intelligente? Un film o è bello o è brutto. Intelligente potrebbe definirsi, a esempio, il film di Orson Welles L'orgoglio degli Amberson, film del quale un professionista del cinema può ammirare la tecnica, certe soluzioni cinematografiche; ma allora, in questo caso, intelligente equivale a tecnicamente intelligente. Però questo film dal punto di vista umano cosa contiene? Nulla. Non m'importa quindi che il pubblico lo apprezzi o meno. Invece ciò che m'importa è che al pubblico, il quale istintivamente sa apprezzare le qualità umane, piacciono per esempio i film di Charlot. Nessuno può negare che siano film in cui l'intelligenza ha la sua parte, ma di fronte a essi non è proprio il caso di porsi la domanda se siano intelligenti o meno. Si sente che sono dei bei film, dei film straordinari. E questo il pubblico lo capisce benissimo.

3) Il pubblico che preferisce i miei film è senza dubbio quello delle seconde, delle terze visioni, il pubblico popolare. Sia perché a esso mi unisce un legame di maggiore simpatia, sia perché i miei film raccontano storie con personaggi di questo stesso pubblico e descrivono affetti, passioni, costumi del popolo.

4) E' naturale che, siccome io lavoro per il pubblico — e ho già detto quale, in special modo, — mi interessino soprattutto le sue reazioni, il suo giudizio. Della critica mi interessa quando i suoi giudizi sono, sia pure su un piano diverso, dello stesso tipo di quelli del pubblico: immediati, schietti, privi insomma di ogni specie di intellettualismo. I critici dovrebbero cercare di parlare ai registi e al pubblico soprattutto sul

piano umano. La pratica, la scienza entrano in modo così diretto nell'attività cinematografica che, diversamente da quanto accade con le altre arti, chi non ne conosce i mezzi, chi non ne è addentro alla perfezione, se vuole esprimere dei giudizi di carattere tecnico diventa facilmente superficiale o inutilmente pedante.

5) Il mio maggior successo l'ho ottenuto con Riso amaro. L'incasso di questo film in tutto il mondo ha superato, fra l'altro, tutti gli incassi dei film che sono stati prodotti in Italia nel dopoguerra. Non credo che ciò sia dovuto, come affermano i miei nemici, soltanto al peso fisico della Mangano (non è stato così infatti per gli altri suoi film), bensì a questi due elementi insieme: c'era nel film un racconto popolare che la platea ha sentito e vi si descriveva un ambiente nuovo, sconosciuto alla maggior



Giuseppe De Santis

parte degli spettatori di tutto il mondo. Riso amaro è anche il film che mi è più caro, perché mi è costato maggior sforzo e maggiore fatica, proprio fatica fisica. Ma non posso dire che dal punto di vista artistico sia il mio film preferito. Nessuno dei tre film che fino ad oggi ho diretto mi soddisfa infatti completamente. Tutti sono pieni di difetti, e c'è in ognuno di essi qualcosa che mi piace.

GIUSEPPE DE SANTIS

Silvana Mangano mentre girava Riso amaro, film che diede all'attrice e al regista Giuseppe De Santis notorietà internazionale. Giuseppe De Santis ha terminato in questi giorni Roma, ore 11



SOGGETTI BUONI E CATTIVI

SU UNA rivistina cinematografica romana, che nonostante le sue disinvolute capriole non riesce a farsi notare neppure dai ragazzetti in fregola e che non nomino per non farle della gratuita pubblicità, A. L., se la prende con me per quelle poche righe dedicate in uno dei passali numeri di Cinema ai concorsi per soggetti: innocua fabbrica di illusioni, dannosa perdita di tempo e di danaro. Credendo di cogliermi in contraddizione, cita quanto ebbi a scrivere altre volte in argomento e non si accorge, il poverino, di non aver capito nulla; né qui vale la pena di tediare i lettori di Cinema, che la sanno lunga, per tentare di spiegarli che il soggetto nasce nella mente del regista con l'idea del film e può venir suggerito dall'esercitazione di un bidello, da un fatto di cronaca, da una passeggiata domenicale, come dai Promessi sposi o dalla lettura di un manuale sulla zootecnica. Un regista in cerca di soggetti non è un regista nel senso artistico della parola, ma un recipiente vuoto che può essere riempito con un liquido qualsiasi: magari quello delle spettabili Commissioni giudicatrici.

A. L., che per capire queste cose ha bisogno di farsi un'adeguata attrezzatura mentale, mi scaglia contro un formidabile argomento: «L'esigenza di un tale concorso è partita da uno dei nostri migliori registi; Alessandro Blasetti. E tutto potrà discutere il critico, in buona o cattiva fede, ma non la competenza di Blasetti, se non a patto — sia pure col diavolo — di cadere nel ridicolo». E chi non può divertirsi alla sottile ironia di quel patto ecc., col quale mi si vorrebbe chiudere la bocca? Ne riderà persino la contessa di Parma! Ma via, egregio A. L., i meriti e i limiti di Blasetti regista sono noti e incontestabili e non sarò io a negarli: se non che sul piano critico egli proprio non fa testo, come in parecchi abbiamo sollazevolmente dimostrato ogni qual volta ce n'è stata data l'occasione. È vero che A. L., oggi, tende a svalutare anche la mia modesta opera di studioso, ma qui posso rispondergli facendomi forte di quanto ebbe a scrivere sul Corriere della Sera del 28 agosto 1949 Arturo Lanocita, che fa parte della Commissione giudicatrice per il concorso "soggetti" bandito dal Centro Sperimentale: «Chiarini è nel campo del cinema un'autorità. È un uomo di cultura, uno dei pochi che abbiano seriamente indagato, in Italia, le leggi del cinema. Fondatore e Vice-Presidente del Centro sperimentale di Roma, egli ha contribuito a formare molti interpreti, molti registi e molti tecnici; ha scritto severi volumi sulla natura e sugli sviluppi di questa arte così giovane e così singolare, inesplorata come una landa polare e altrettanto ricca, forse, di insospettiti giacimenti d'oro». Il sig. A. L. è servito dal suo collega Arturo Lanocita. È vero che allora, nel 1949, ero in grazia dei potenti e che oggi, invece... Ma questo è un altro discorso. Che malinconia!

DI QUANTO ho detto più sopra, ecco un esempio pratico. L'Elogio della sincerità di Montesquieu potrebbe ispirare a un re-

gista di talento un bellissimo film con queste semplicissime quattro righe che non sono davvero un soggetto cinematografico: «...come se il merito consistesse nel servire, si fa mostra di una bassa compiacenza. E' la virtù del secolo; è lo studio di oggi-giorno... Si chiama saper vivere l'arte, di vivere con bassezza... Si lascia l'ingenuità ai poveri di spirito come un segno di imbecillità. La franchezza è considerata come un difetto di educazione... Un uomo semplice che parla francamente è considerato come un perturbatore della quiete pubblica. Lo si sfugge perché non piace; si fugge la verità ch'egli dice perché è amara; si fugge la sincerità di cui fa professione perché non reca altro che cattivi frutti; la si teme perché umilia, perché offende l'orgoglio,

DI LUIGI CHIARINI

che è la più cara delle passioni...». Dico che leggendo queste riflessioni e raffrontandole al nostro tempo e particolarmente, oggi, al nostro paese, ci sarebbe da cavarne un bellissimo film «pieno di quella morale» che preoccupa tanto i moralisti dell'arte. L'intreccio e i personaggi? Ma questi ognuno di noi li ha a portata di mano.

L'ULTIMO film di Luchino Visconti, che conferma, se ve ne fosse stato bisogno, le grandi qualità di questo regista, può dar luogo ad alcune osservazioni sul carattere del neorealismo, carattere al quale ho accennato in precedenti scritti e in alcune note su questa rivista. La novità del neorealismo non consiste nel dare allo spettacolo cinematografico il massimo di realismo, ma in quell'illuminazione, come ebbe a scrivere Zavattini nella prefazione a Cinema italiano, oggi, che lo fa tendere a liberarsi il più possibile, direi anzi totalmente, dalle convenzioni di esso spettacolo. Nel dopoguerra aveva inizio in Italia quella rivoluzione stilistica che, sola, in arte è l'indice di un mutato clima spirituale, di un contenuto veramente nuovo. Si è creduto da taluni che il carattere distintivo del neorealismo risiedesse nella tematica sociale se non addirittura in un'impostazione programmaticamente politica della lotta di classe: criterio che ritengo sbagliato o per lo meno insufficiente a cogliere la novità del cinema italiano, proprio perché la tematica sociale e politica non sono nuove nella storia del film. L'errore di valutazione è dipeso dallo scambiare il contenuto "apparente", sempre separabile dalla forma, con quello reale che nella forma stessa si immedesima. Altri è incorso nello sbaglio opposto, identificando il neorealismo in quella particolare tecnica che consiste nel girare tutto dal vero e con attori veri: e anche questa non è una novità per il cinema, che conta esempi illustri in tal senso e d'altra parte un tale errore sorge dall'equivoco di scambiare la tecnica con la forma artistica. Riso amaro di De Santis e Cielo sulla palude di Genina, con i loro innegabili meriti di spettacolo cinematografico (sottolineo apposta le due ultime

parole) rispondono a queste due estreme ed errate posizioni e restano per tanto, come sarà chiaro allo storico di domani, al di fuori della corrente neorealista.

La più errata ed arbitraria di tutte è la interpretazione cristiana data ai nostri film più validi del dopoguerra: non perché si voglia negare a codesti film un sentimento cristiano (e chi potrebbe pensare una simile assurdità quando la nostra civiltà è e resterà cristiana indipendentemente dalla sua struttura sociale?), ma se mai per la semplice ragione, opposta, che un tale sentimento non può essere carattere distintivo d'una particolare tendenza cinematografica. Una simile posizione non è valida anche se la si restringe, come taluno ha creduto, alla «ricerca di Dio», al bisogno di una Fede trascendente. Da Roma, città aperta a Stromboli Rossellini non ha fatto certo dei passi innanzi sulla via del neorealismo. Ed è naturale che sia così perché si tratta di un problema individuale, di coscienza, che non è nuovo all'arte e alla vita morale dei popoli, un problema, comunque, che non è specifico del cinema. In fondo il segreto del neorealismo, la straordinaria illuminazione, consistono in un'idea semplice, quasi ovvia: guardare la realtà. Dimenticare noi stessi, i nostri particolari problemi, le nostre ambizioni di artisti, la nostra bravura, e guardarci intorno per vedere e capire quello che succede, lasciandoci prendere dal sentimento che questa realtà ci suggerisce. Guardare per far vedere agli altri quello che abbiamo visto, così come lo abbiamo visto, senza aggiungere nulla di nostro oltre quel sentimento (e non è poco: è l'anima della poesia) che la realtà ci ha fatto vibrare in petto.

Paisà, Sciuscià, Ladri di biciclette, La terra trema sono su questa linea anche se ognuno di essi, per modi diversi, porta dentro di sé e ne è in certo qual modo appetito, residui letterari spettacolari pittorici. Guardare alla realtà significa osservarla, comprenderla; amarla, ma vuol dire anche volontà di modificarla, di migliorarla col modo proprio dell'arte che, rappresentandola, ce la pone di fronte, impegno inderogabile della nostra umanità. Di qui la profonda esigenza di verità del neorealismo; il suo rifiuto di ogni finzione spettacolare, sia nella storia e nella sua struttura narrativa che nella realizzazione, lontana da ogni forma interpretativa e ogni convenzione tecnicistica. Di qui la mancanza del tradizionale lieto fine, che al termine dello spettacolo manda a casa soddisfatto e pacificato lo spettatore. Di qui il senso nuovo che vengono ad acquistare l'inquadratura e il montaggio, tanto che a taluno è sembrato, erroneamente, che venissero a dissolversi nel loro valore di specifico linguaggio cinematografico, mentre, ritrovando la realtà, il film ritrova se stesso nella sua autonomia dallo spettacolo.

Tra Ossessione e La terra trema sta Bellissima: partecipando dello spettacolo e del film, nel senso migliore in ambo i casi, pone categoricamente il problema, coglie ed esprime veramente il punto essenziale della crisi del neorealismo. È una crisi stilistica, derivante dal compromesso fra due modi (lo spettacolo e il film), ma anche fra due mondi: due mondi che l'ultima guerra ha separato e che pure convivono e si intersecano; l'uno legato all'oggettività di vecchie forme, l'altro libero, nuovo come una scoperta. Questa contraddizione di

Bellissima *tocca* in un senso e nell'altro *punte* assai alte, come la scena sul *greto del fiume* e la *prima* presentazione dell'ambiente di *Cinecittà*, o quella della *periferia* dove abita la protagonista: si avverte ogni qualvolta la *maestria* del regista e la *bravura* dell'attrice, strappandoci grida di ammirazione, superano quella realtà commovente e dimessa di cui il film vuol essere la storia. Non è possibile in una breve nota sviluppare organicamente un tale punto di

vista: a me basta aver suggerito certe osservazioni che possono dare l'avvio a chiarimenti e utili discussioni, sottolineando nello stesso tempo l'importanza di un film che porta comunque nel nostro cinema di oggi un vitale fermento e pone un problema di stile e un'esigenza a mio avviso irraggiungibile: la riduzione del neorealismo a spettacolo. E s'intenda il senso di quest'ultima parola.

LUIGI CHIARINI

NON LE BEFFE DI OGGI MA I RISULTATI DI DOMANI

Caro Baracco,

sicché cercare nuovi scrittori di soggetti — e cioè cercare di aumentare l'esigua pattuglia dei nostri sceneggiatori — equivale per Luigi Chiarini ad avere « la mentalità di letterati da strapazzo, di pensionati e vecchi giornalisti da pezzi di varietà ». Egli si rammarica che questi illusi continuino nella loro ricerca malgrado l'evidenza della inanità dei loro sforzi. « Inutile far loro presente che mai è stato realizzato un soggetto, uno solo, che abbia vinto un concorso », ci ricorda Chiarini. « A De Sica, Visconti, De Santis, Rossellini i soggetti non mancano e non hanno bisogno di attendere i concorsi a premio per fare i loro film. Gli altri? Beh! Anche gli altri hanno i soggetti che fanno per loro », conclude distrattamente il nostro regista.

Come principale responsabile della pes-

A proposito di quanto ebbe a scrivere Chiarini in precedenti "Pane al pane..." sui soggetti e relativi bandi di concorso, Blasetti invia la lettera che qui pubblichiamo

sima figura che queste sentenze del tuo autorevole collaboratore fanno fare alla Direzione dello Spettacolo ed al Centro Sperimentale che hanno bandito il noto Concorso permanente per soggetti, ho il dovere di dichiarare pubblicamente che la folla di sollazzevoli e cari incompetenti cui si riferisce Chiarini sono io; e che l'idea di un tale concorso mi è stata dettata dalla pratica del mio lavoro e dalla attenta osservazione di quello altrui lungo tutti gli anni — ahimé troppi, son sicuro in questo del cordiale consenso di Luigi Chiarini — della mia attività cinematografica. Attività già da gran tempo iniziata in quel 1932 quando fu fondata quella Prima Scuola di Cinematografia che divenne poi quel Centro Sperimentale il cui sviluppo ed i cui risultati, invero cospicui, costituiscono giusto titolo di merito per lo stesso Chiarini che ne assunse dal primo giorno con passione ed intelligenza, con preparazione culturale e coscienza, la direzione. In quei lontani giorni si poteva stampare con la

stessa sicurezza di non essere smentiti — e fu autorevolmente stampato — che « mai era venuto fuori un solo elemento, uno solo » dalle scuole di cinematografia di cui l'Italia pullulava da anni, che registi ed attori, cioè uomini di talento, si nasce e ci si afferma per forza propria e non si può diventarlo in una scoletta utile soltanto a mettere il formaggio sui maccheroni di chi la gestisce.

Invece i risultati di quella prima Scuola, fornita di mezzi irrisori ma condotta con serio impegno sotto l'egida dell'Accademia di Santa Cecilia, furono tali da indurre lo Stato ad intervenire, assumerne direttamente la gestione, aumentare i mezzi, andare a fondo. Ed il fatto che le Scuole non avessero dato prima di allora nemmeno un elemento non impedi che quella di Chiarini (1) potesse dare la maggior parte dei migliori elementi di cui dispone oggi il



Due registi in polemica sulla opportunità o meno di bandire concorsi per soggetti cinematografici. Sopra: Luigi Chiarini con Suso Cecchi d'Amico. Sotto: Blasetti e il cardinale Schuster.



cinema italiano. Ma dopo quanti anni ci è consentito di smentire, con i fatti, i dimenticati beffeggiatori teorici della Prima Scuola di Cinematografia, e del Centro Sperimentale? Quasi venti. E del resto questa è la sorte di chi fa: aver ragione sempre quando chi teorizzava beffeggiando è stato dimenticato. Mai è stato realizzato un soggetto che abbia vinto un Concorso? Infatti. Ma è mai stato fatto un Concorso? Un concorso studiato, voluto, seguito con l'autorità, la serietà, la tenacia che Chiarini, Pasinetti, Barbaro dedicarono al Centro Sperimentale? No, d'accordo, nessuno oggi può credere ad un Concorso per soggetti perché ne son stati fatti a bizzeffe e con la sola intenzione di lanciare un dentifricio, un film o una manifestazione balneare. Ma crede Chiarini che nel bandire questo ci si sia fatta l'illusione di conseguire risultati validi alla prima o alla seconda sca-

nema — tenta, nel suo possibile, di colmare la lacuna principale della nostra produzione: quella della sceneggiatura per la quale finora quasi nulla aveva voluto o potuto fare.

Sia ben chiaro, per concludere, che nessuno di noi pensa di seminare oggi per raccogliere domani. Quello che tutti pensiamo, invece, compreso lo stesso Chiarini, è che c'è anche una produzione media, c'è anche una industria delle quali bisogna occuparsi; produzione media e industria che, anche se Chiarini è di contrario avviso, non si fanno con tre o quattro registi-bandiera (i quali, poi, anche loro hanno essenziale bisogno di collaboratori validi, nella creazione dei loro film ed i fatti lo hanno dimostrato in senso positivo e negativo); si fanno con tutti gli altri registi nei riguardi dei quali è ingeneroso ed ingiusto, oltre che distratto, cavarsela col dire

canoni prelati al cinema; canoni ai quali, perché il cinema avesse diritto di cittadinanza nell'arte, si è fin qui cercato forse utilmente di ricondurlo, ma che ormai, conseguito il risultato, è tempo di coraggiosamente rivedere. Dopo la prima guerra mondiale scoprimmo il regista quando di registi riconosciuti e rispettati non c'erano forse che Chaplin e Griffith; e questa "scoperta", questa nuova considerazione nell'arte favorì, se non provocò addirittura, la nascita della grande generazione della regia fiorita in tutta Europa dal 1925 al 1935. Mi pare sia ora di scoprire quegli che tanto spesso dà al regista l'ispirazione del film oppure lo soccorre nel completarla, neu correggerla, nel precisarne nitidamente la traiettoria espressiva; egli ritengo abbia il diritto a quella considerazione critica e saggistica che gli consenta di vivere nel cinema senza esserne considerato poco più che un negro: e cioè di fiorirvi utilissimamente come allora fiorì la regia. Anche questo è uno degli scopi del Concorso bandito dal Centro. Il quale non ha fretta e non tiene conto delle beffe di oggi, tente a conseguire i risultati di domani.

Credimi sempre affettuosamente tuo

ALESSANDRO BLASETTI

(1) Quanto a quello che io potei fare prima di essere sostituito da Chiarini, in soli due anni di attività dalla fondazione, non è certo gran cosa: si trattava di impiantare una Scuola prima mai esistita e si trattava di farlo con un bilancio annuale di qualche decina di migliaia di lire. Chiamai l'amico Cauda — cui si deve l'importazione della luce ad incandescenza nel cinema italiano — ad impostare dei sommarî corsi di tecnica, ottica e fonica; la signora Franchini a tenere un corso di dizione e recitazione; mentre a me avevo riservato la pratica della regia. In quei due anni la Scuola dette all'industria soltanto tre attori di un certo rilievo e due sceneggiatori. Ma così insufficiente « da scuotere la scarsa fiducia degli intellettuali nella cinematografia nazionale » come con tanta compiacenza il Chiarini riporta dal testo di Luigi Freddi, i fatti smentiscono che dovesse essere. Sarebbe stata soppressa ed ignorata nella formazione del Centro. Invece gran parte degli allievi e la totalità degli insegnanti venne incorporata dal Centro nel quale il principale responsabile di quella "insufficienza" fu, a leale dichiarazione dello stesso Chiarini, non inutilmente chiamato alla grossa responsabilità dell'insegnamento della regia. E non dovrei aggiungere altro oltre quello che ho ampiamente e ripetutamente dichiarato circa la proficua, validissima, principale attività del Chiarini come direttore del Centro, se il Chiarini stesso, che come polemista non merita lo stesso rispetto che gli porto come uomo di cultura, non impiegate frasi al suo solito acide ed equivocate nei riguardi della sua disavventura politica. Egli ne scrive con una abilità, che vorrei sperare non maligna, in modo che il lettore possa anche credere: 1°) che io, facente parte del Sindacato, abbia preso parte, se non addirittura iniziativa, alle accuse politiche che gli furono rivolte e magari alla proposta di fuclazione di cui fa cenno; 2°) che io abbia cercato per via sotterranea e costantemente di attribuirmi meriti spettanti a lui e manovrato in modo da scalarlo e sostituirmi a lui. Circa questo secondo "equivoco" che le parole di Chiarini possono suscitare non c'è persona che io abbia avvicinato al Centro o ne abbia fatto parte dalla cui lealtà non possa attendermi totale testimonianza contraria. A cominciare da Freddi per finire a tutti gli insegnanti ed i dirigenti del Centro passati e presenti. Ma circa la prima chiedo alla lealtà di Chiarini una chiara e completa smentita senza di che dovrò veramente considerarlo come la mia volontà mi impedisce finora, malgrado le insolenze ed il disprezzo gratuito con cui da anni egli qualifica, al di fuori di un riconoscimento di cordiale e sciocco entusiasmo, quando ho fatto nella Scuola, nel Centro, e nel cinema italiano.



Alessandro Blasetti mentre dirige Aldo Fabrizi in una scena di Zibaldone n. 1, film a episodi attualmente in avanzata fase di lavorazione e che ha assunto il titolo definitivo Altri tempi

denza? Crede che non avessimo previsto ampiamente la critica, lo scetticismo, le beffe? Tutto scontato. E per questo il Concorso, bandito per la prima volta con l'autorità di un Ministero, ha l'inusitata caratteristica di essere permanente; perché non guardiamo allo immediato domani. Alla prima scadenza, qualunque il numero e la qualità dei concorrenti, non ci saranno le solite proroghe, non ci saranno i soliti risultati nulli; i premi verranno assegnati, comunque, ai migliori, nell'esatto numero prescritto e saranno immediatamente e totalmente pagati procedendo senza soluzione di continuità verso la seconda scadenza che avrà identica ed immanicabile puntualità di chiusura e di pagamenti. Non pensiamo di acquistare soggetti per ora; vogliamo acquistare qualche cosa di più: credito per la nuova istituzione con la quale il Centro — incaricato dallo Stato di arricchire i ruoli e le categorie del ci-

che hanno i soggetti che li valgono; bisogna trovare anche per loro, anzi soprattutto per loro, elementi validamente dotati come quei pochi che si contano sulle dita di una mano ed i cui nomi sono infallibilmente legati a tutti i nostri film, non uno escluso, che abbiano conseguito autentici successi internazionali sotto la sola paternità del regista.

Cioè, caro Baracco: importanza dello scrittore del soggetto, dei dialoghi, della sceneggiatura. Decidiamoci a studiarla questa importanza, a stabilirne non con sola competenza teorica il peso nella creazione dell'opera cinematografica anche quando la collaborazione del regista sia suggestiva, costante, definitiva e quindi, a maggior ragione, quando sia, di per se stessa, determinante (ciò che accade spessissimo ed in film di pieno successo artistico). Bisogna finalmente avere il coraggio di ammettere che l'estetica generale poggia su



MARIO SOLDATI IL REGISTA A CENA CON IL COMMENDATORE

MARIO SOLDATI sembra l'esempio più calzante per chi (come me) volesse sostenere il parallelismo dei piani creativi del romanziere e del regista cinematografico. Ho detto "sembra". Perché in realtà lo sdoppiamento del letterato-cineasta è più apparente che sostanziale.

Soldati esordì giovanissimo nella letteratura. Il suo primo libro di racconti (Salmace, 1929) stupì la critica e fece presagire un narratore di sicuro avvenire. In verità, a distanza di tanti anni, quel modesto volume rimane ancora il documento più significativo del "fenomeno" Soldati. A parte l'istintiva felicità del racconto, in Salmace era scoperta la caratteristica di "irregolare" da parte dell'autore. Tutti quelli che iniziano la via dell'arte tendono, più o meno, alla stravaganza e all'eccentricità. Ma tale posizione iniziale è piuttosto voluta. In Soldati invece il bisogno della stranezza è sincero e congenito. Ad aver tempo, sarebbe interessante riesaminare passo passo tutti i racconti di Salmace. Limitiamoci a rievocarne il primo. Il caso del ragazzo che quasi per incanto cambia sesso è tenuto su un tono di favola casalinga, in cui nulla è irrimediabile ma in cui tutto è permeato da un "desiderio d'impossibile". L'atmosfera del racconto è lieve, pur senza nascondere un fondo di sconcertante angoscia. Ed è proprio la "sconcertante angoscia" che resta sul fondo dell'anima di Soldati e che egli cercherà — nelle esperienze successive — di far tacere ricorrendo all'esasperazione dei pretesti culturali. Esasperazione che talvolta si placherà nella ricerca formale e nella raffinatezza stilistica e più spesso invece esploderà in una furiosa "presa in giro di se stesso". Non vorrei — a questo punto — che il richiamo all'angoscia inducesse qualcuno a ricollegarsi coi fenomeni esistenzialistici. Lo stato d'animo di Soldati-artista (se proprio si vuol trovare un addentellato) risale alle effervescenze filosofiche del "terzo romanticismo". C'è insomma sul nostro autore un velo di polvere ottocentesca. La sua compiacenza dell'imponderabile e dello stravagante ha creato un substrato d'irrequietudine in tutte le sue opere. Irrequietudine (che da un punto di vista letterario direi quasi "scapigliata") dalla quale tuttavia sono sgorgati torrenti di pregevole narrativa. Lo scrittore Mario Soldati (oggi forse più di ieri) è una forza viva nella nostra anemica compagine letteraria. Chi infatti, tratto in inganno dalla massacrante attività cinematografica aveva celebrato, frettolosamente le esequie dello scrittore, ha dovuto fare rapidamente marcia indietro qualche

mese fa, allorché l'editore Longanesi ha posto in vetrina il nuovo volume di racconti A cena con il commendatore. La serie narrativa aperta nel 1929 con Salmace e continuata con America, primo amore (1935), L'amico gesuita (1936), La verità sul caso Motta (1941), Fuga in Italia (1947), si è ora arricchita di tre racconti di una sorprendente felicità narrativa.

La perplessità nasce soprattutto in rapporto ai delusivi risultati offerti da Soldati-regista. La sua carriera cinematografica è piuttosto lunga (anche senza tener conto della sua attività di sceneggiatore iniziata ai tempi de Gli uomini, che mascalzoni!); ma dal mazzo dei suoi film non si saprebbe scegliere neppure una briscola. In altri termini non esiste un'opera di Soldati che possa entrare a far parte della storia del cinema. Tutti i suoi film appartengono alla cronaca. Una cronaca, tanto per essere sinceri, che è scivolata sempre più verso zone imbarazzanti. Perché, se durante la guerra, esisteva la giustificazione del bavaglio politico, oggi si potrebbe malignamente usare alla rovescia il titolo del suo ultimo libro, per trovare un motivo plausibile al livello minimo delle sue regie. Quando nel 1940, dopo le esperienze di Due milioni per un sorriso, Dora Nelson e Tutto per la donna, Soldati si presentò al pubblico con la riduzione cinematografica del romanzo fogazzariano Piccolo mondo antico, non mancarono quelli che presagirono un regista pari alla sua fama letteraria. In realtà Piccolo mondo antico, pur essendo ancor oggi complessivamente l'opera migliore di Soldati, non è che una dignitosa trascrizione cinematografica di un romanzo fortunato. Un lavoro artigianale intelligente e di buon gusto, come — d'altra parte — era giusto attendersi da un letterato non privo d'ingegno. Ma nei successivi film il regista Soldati non mostrò affatto di impegnarsi sul piano creativo. Anzi nel secondo tentativo fogazzariano (Malombra, 1942) decadde pure come livello stilistico. Il dopoguerra sembrava una porta spalancata per gli ingegni oppressi. Tutti attendevano l'esplosione "Soldati" sullo schermo. Invece il letterato torinese continuò il suo tran-tran. Non come un creatore, ma come un artigiano che mira ad accrescere il rendimento commerciale del proprio lavoro sformando prodotti in serie. Dopo le due trasposizioni di Le miserie del signor Travet (1945) e Daniele Cortis (1947), giunse Fuga in Francia (titolo preso in prestito dal più interessante racconto di Salmace che con il film però non ha nulla da vedere) che poteva essere

L'autore di "O. K. Nerone" non è che il fratello maggiore dei personaggi di "Salmace" e il contemporaneo del protagonista di "La giacca verde"

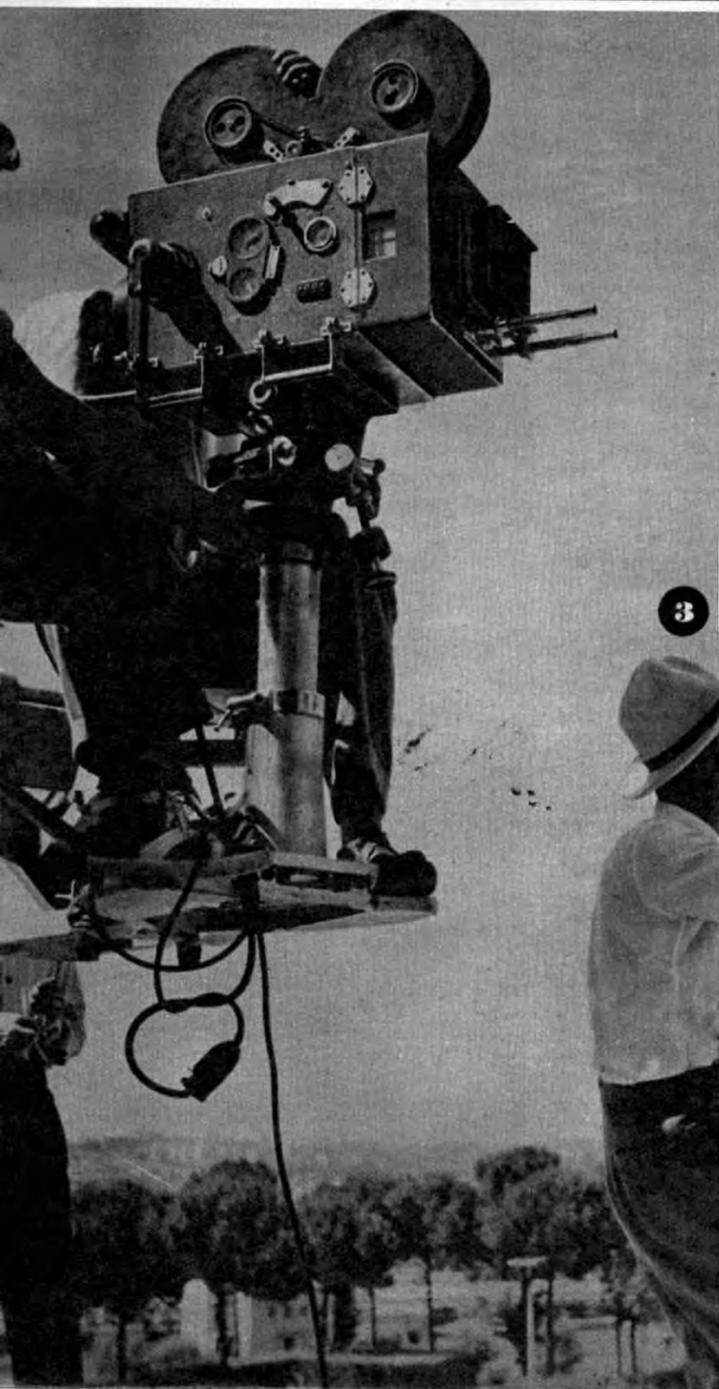




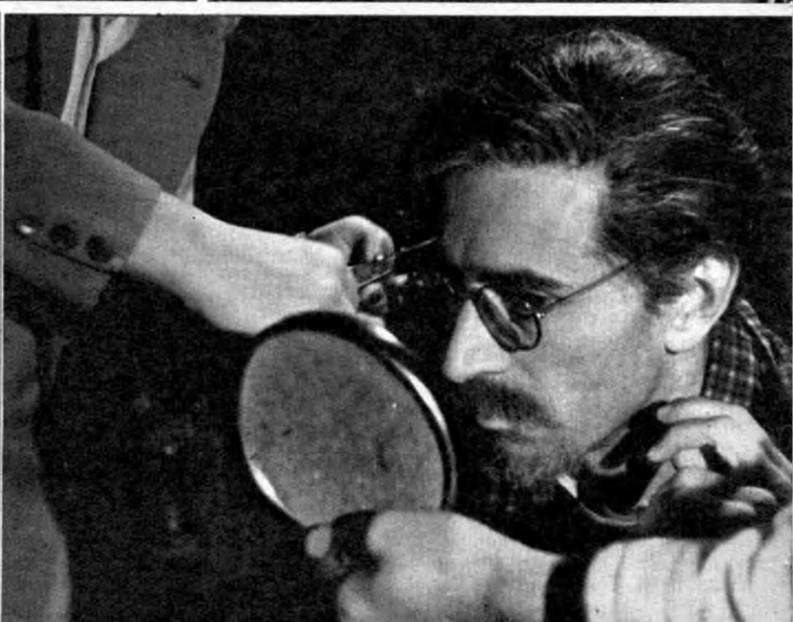
1



2



3



4



Mario Soldati regista cinematografico 1) dorme; 2) prepara il sogno di Zorro; 3) dirige O.K. Nerone; 4) si trucca per Daniele Cortis; 5) rievoca i tempi di Nerone e di Poppea; 6) pensa?



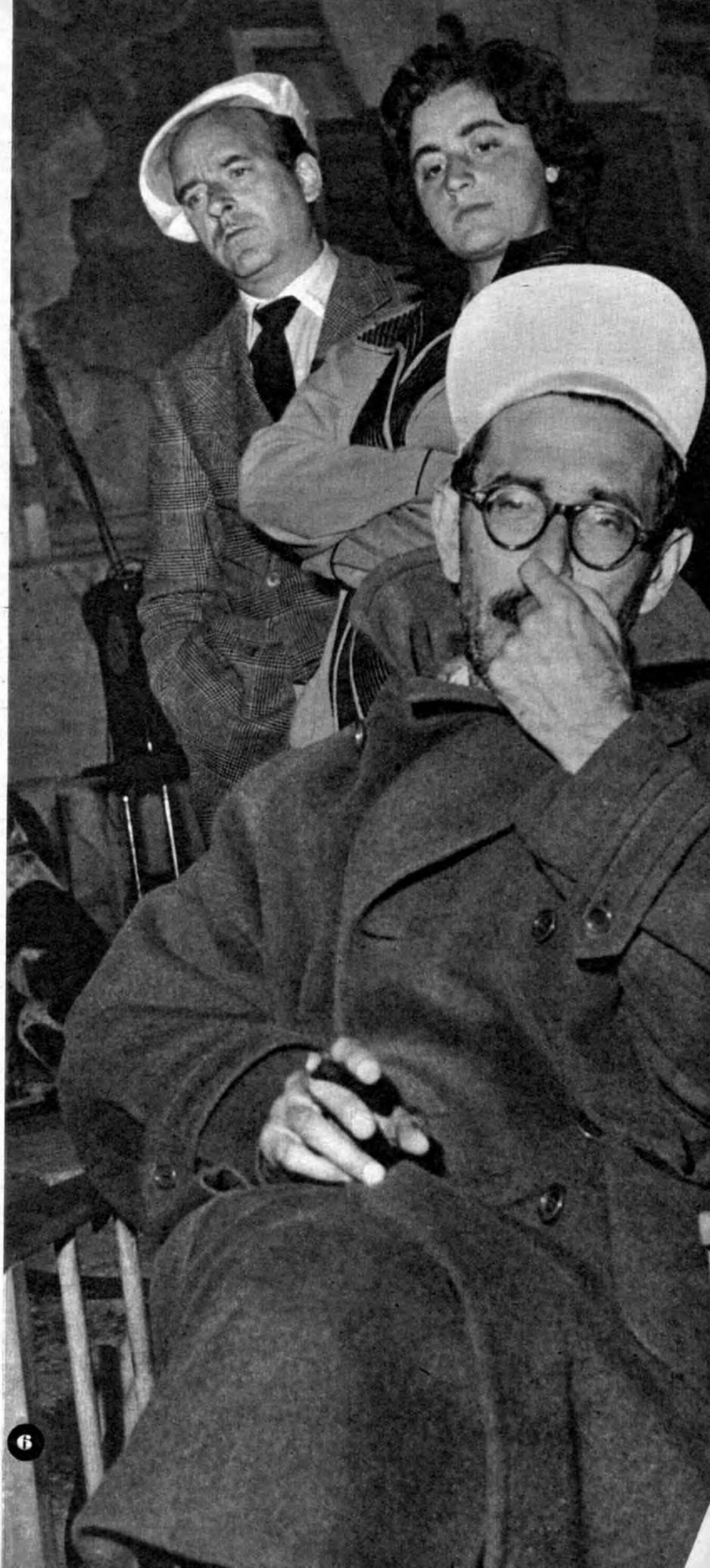
5

il colpo d'ala, e invece risultò un tentativo di cronaca frustrato dalla mancanza d'ispirazione e dal continuo intervento della retorica letteraria. Col 1949, vale a dire con Quel bandito sono io!, la parabola di Soldati-regista (già in fase calante) è addirittura precipitata nella "bassa" delle cosiddette pellicole comiche. E' l'amor che mi rovina e O. K. Nerone sono i due ultimi film della serie, che non accenna purtroppo ad esaurirsi.

E' possibile davanti a due forme d'espressione di un'unica forza creativa (che è poi quella del narrare) assumere due aspetti tanto contrastanti? Probabilmente Soldati si è avvicinato al cinema non come ad una arte, ma come ad una « macchina di divertimento ». Non si dimentichino i personaggi dei suoi racconti, sempre tesi verso situazioni insostenibili, verso mondi di stranezze. Il giovane romanziere nel 1935 scriveva: « Il mito del cinema... si dissolve per chiunque lo accosti sul serio ». E' una confessione impressionante per uno che ha poi fatto del cinema il motivo di tutta la sua vita. Naturalmente dal 1935 molte cose sono cambiate anche per Mario Soldati. Soprattutto se si tiene conto di una sua recentissima ammissione: « Non ho mai potuto girare un film da me immaginato ». Presumibilmente Soldati ha sempre cercato nel cinema l'appagamento di suoi intimi "divertissements" di origine letteraria. Il primo periodo di traduzioni di opere della letteratura deriva da un bisogno culturale, mentre quest'ultimo dei film comici rispecchia l'esasperata tendenza a ridicolizzare soprattutto se stesso. Il primo racconto del suo ultimo libro A cena col commendatore può offrire la chiave per una spiegazione psicologica. Ricorre con insistenza a proposito del protagonista la sconcertante angoscia dei personaggi di Salmace, di cui si diceva in principio. Il processo cerebrale però nel racconto del 1951 è giunto allo stadio estremo. Il protagonista de La giacca verde (è il titolo del racconto in questione) non riesce ad impedire a se stesso di essere un altro. Sa che tale modo di comportarsi nasconde « una finzione intima, vergognosa, piacevole e inconfessabile come un vizio », ma non può farne a meno ("proprio come un vizio"). Non importa se la sua natura si ribella, se il disgusto giunge alla gola: « perché c'era, in fondo a quello schifo e a quella sofferenza, un sottilissimo esasperato piacere: quello di non essere più io ».

La posizione del protagonista del racconto può in certo modo illuminare la posizione del regista Soldati. A furia di "divertirsi" con la macchina da presa, è giunto a una forma di piacere esasperato, di cui egli forse è il primo a sentire il disgusto. Tutto sommato, Soldati-scrittore ha sotto mano un ottimo soggetto di creazione letteraria: Soldati-regista. Il quale, in fondo, non è che il fratello maggiore dei personaggi di Salmace e il contemporaneo del protagonista de La giacca verde. Senza dimenticare che l'involuzione psicologica coincide con gli interessi più scoperti e meno lodevoli dell'attuale cinema affaristico. E qui il discorso potrebbe anche dimostrare che ogni uomo, per quanto abbia sortito natura incline alle stranezze, trova sempre un minimo comun denominatore col resto dell'umanità innanzi al tanto disprezzato "vil metallo".

EZIO COLOMBO



6

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO IV - VOLUME VI
15 luglio - 31 dicembre 1951
FASCICOLI 66 - 77

CASA EDITRICE VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL VI° VOLUME (15 luglio 1951 - 31 dicembre 1951)

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

BIBLIOTECA

Almanacchi (v. TERZI C.: <i>British Film Yearbook</i>)	LXIX, 118
Almanacchi (v. TERZI C.: <i>Kinematograph Yearbook</i>)	LXIX, 118
Almanacchi (v. TERZI C.: <i>Index Cinématographique Française</i>)	LXIX, 118
Almanacchi (v. TERZI C.: <i>Informational Film and Television Yearbook</i>)	LXIX, 118
Alton J. (v. MONACHESI E.: <i>J. Alton: Painting with Light</i>)	LXXV, 311
Bestetti C. (v. M. L.: Carlo Bestetti: <i>Cinéma italiani 1945-51</i>)	LXXII, 215
Cinema, The (v. GOBETTI P.: <i>The Cinema 1950, The Cinema 1951</i>)	LXXV, 310
Cinema cecoslovacco (v. TERZI C.: Ugo Casiraghi: <i>Cinema cecoslovacco ieri e oggi</i>)	LXXVII, 343
Fornari A. (v. M. L.: Antonio Fornari: <i>La ragioneria del Parnaso</i>)	LXXIII, 247
Guerrasio G. (v. P. E.: Guido Guerrasio: <i>Il cinema, la carne e il diavolo</i>)	LXIX, 119
Larsen E. (v. GRANICH T.: E. Larsen: <i>Spotlight on Films</i>)	LXVIII, 87
Paulon F. (v. TERZI C.: Flavia Paulon: <i>Due mila film a Venezia</i>)	LXXVII, 375
Prolo M. A. (v. PAOLELLA R.: M. A. Prolo: <i>Storia del cinema muto italiano</i>)	LXXVII, 375
Raccords (v. TERZI C.: P. Nadal e G. Jacob: <i>Raccords</i>)	LXX, 150
Schede (v. TERZI C.: Cosulich C. e Tosi V.: <i>Schede</i>)	LXXVII, 343
Stampa cinematografica (v. GIANNI R.: <i>Stampa in penombra</i>)	LXVII, 54
Tarroni E. (v. ROCCO F.: E. Tarroni: <i>Filmologia pedagogica</i>)	LXVII, 55
Visconti L. (v. CASTELLO G. C.: Luchino Visconti: <i>La terra trema</i>)	LXVI, 23
Viteznyy Film (v. V. G.: <i>Viteznyy Film, « Il film vittorioso »</i>)	LXXIV, 278

CINEMA GIRA

LXVI, 2; LXVII, 26; LXVIII, 58; LXIX, 90; LXX, 122; LXXI, 154; LXXII, 186; LXXIII, 218; LXXIV, 250; LXXV, 282; LXXVI, 314; LXXVII, 346.

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI

BRAGAGLIA A. G. - Perfido incanto batte Fischinger e Caligari	LXXIII, 241
CAMPASSI O. - Soldati di John Ford e di Giovanni Fattori	LXVI, 11
DI GIAMMATTEO F. - Una difficile avanguardia	LXXV, 285
FORNARI A. - Saper vedere i documentari sull'arte	LXXV, 286
GRIECO G. - Uno sterile incontro	LXXVII, 349
RUSSOLI F. - American Scene	LXXII, 192
VARESE C. - L'invito di Albertina e il trionfo della strada	LXVIII, 66
V. M. - Pendrey baciato da Eliot	LXXI, 165

CIRCOLI DEL CINEMA

LXVII, 54; LXVIII, 86; LXIX, 119; LXXI, 183; LXXII, 215; LXXIII, 246; LXXIV, 277; LXXV, 309; LXXVI, 342; LXXVII, 374.

LA DILIGENZA

LXVI, 24; LXVII, 56; LXVIII, 88; LXIX, 120; LXX, 152; LXXI, 184; LXXII, 216; LXXIII, 248; LXXIV, 280; LXXV, 312; LXXVI, 344; LXXVII, 376.

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, ESPORTAZIONE, CENSURA

DRAGOSEI I. - La diabolica truffa	LXX, 146
FENIN G. N. - Occorre vigilare sugli accordi italo-americani	LXVII, 45
GANDIN M. - La legge sul documentario verrà modificata	LXXIV, 262

— Quattro principi base per la disciplina dei documentari	LXXVI, 325
K. T. - La mostra mercato	LXXI, 181

ESTETICA

BALDELLI P. - Lettura del personaggio (I)	LXVI, 5
— Lettura del personaggio (II)	LXVII, 29
CHIARINI L. - Significato di Flaherty	LXVIII, 62
— Unità dell'arte e cattivi soggetti	LXXIV, 256
DI GIAMMATTEO F. - Crisi di trasformazione o crisi di decadenza?	LXX, 130
— Alle radici della mentalità collettiva	LXXIII, 225
FORNARI A. - Saper vedere i documentari sull'arte	LXXV, 286
MIDA M. - Frontiere, generazioni, linguaggio	LXXII, 190

FILM

Cortometraggi	
LXVI, 22; LXVII, 53; LXVIII, 85; LXXII, 213; LXXIII, 245; LXXIV, 276; LXXV, 309; LXXVI, 343; LXXVII, 371.	
Note critiche	
ARISTARCO G. - Biancheggia a vela... (<i>Belet parus odinoki</i> , ***)	LXXIII, 243
— ...E mi lascio senza indirizzo (<i>Sans laisser d'adresse</i> , ***)	LXXVI, 339
— Eva contro Eva (<i>All About Eve</i>)	LXXIV, 274
— Filumena Marturano (***)	LXXV, 306
— Otello (<i>Othello</i>)	LXXVI, 340
— Peccato (<i>Beyond the Forest</i> **)	LXXVII, 370
VICE - Colpo di scena a Cactus Creek (<i>Curtain Call at Cactus Creek</i> , **)	LXVI, 21
— Linciaggio (<i>The Lawless</i> , ***)	LXVIII, 84
Miscellanea	
ARISTARCO G. - Guardie e ladri	LXXVII, 371
— Napoleone	LXXVII, 371
— O. K. Nerone	LXXVII, 371
— Pandora (<i>Pandora and the Flying Dutchman</i>)	LXXVI, cop. 3
— Rodolfo Valentino, l'indimenticabile amante (<i>Valentino</i>)	LXXV, 307
— Scandalo dell'abito bianco, <i>Lo (The Man in the White Suite)</i>	LXXVII, 371
— Senza bandiera	LXXV, 307
— Ultimo incontro	LXXV, 307
— Uomini (<i>Men</i>)	LXXVI, cop. 3
VICE - Amante di una notte, <i>La (Le chateau de verre)</i>	LXXII, 213
— Canto del fiume, <i>Il (Swanee River)</i>	LXVI, 22
— Cerchio di fuoco, <i>Il (Appointment with Danger)</i>	LXXII, cop. 3
— Città nera, <i>La (Dark City)</i>	LXVIII, 84
— Donne e briganti	LXVI, 21
— Figlia di Nettuno, <i>La (Neptune's Daughter)</i>	LXVIII, 83
— Madre dello sposo, <i>La (The Mating Season)</i>	LXXII, cop. 3
— Messicano, <i>Il (Right Cross)</i>	LXVIII, 85
— Miracoli non si ripetono, <i>I (Les miracles n'ont lieu qu'une fois)</i>	LXXII, 213
— Non c'è passione più grande (<i>The Tolson Story</i>)	LXVI, 22
— Papà diventa nonno (<i>Father's Little Dividend</i>)	LXXII, cop. 3
— Rosa bianca per Giulia, <i>Una (Where Danger Lives)</i>	LXVIII, 84
— Tensione (<i>Tension</i>)	LXVIII, 84
— Via della morte, <i>La (Side Street)</i>	LXXII, cop. 3
— Viaggi di Gulliver, <i>I (Gulliver's Travels)</i>	LXXII, cop. 3

Retrospettive	
Bronenosez Potemkin (1925, v. EISENSTEIN S. M. - Nascita e significato del «Potemkin»)	LXVI, 19
Devil is a Woman (v. MONTESANTI F. - «Capriccio spagnolo», 1935)	LXXII, 210
Free Soul («Io amo», 1931, v. BIANCHI P. - Una deviazione del film gangster)	LXXV, 304
Hide Out («Il rifugio», 1934, v. BIANCHI P. - Una deviazione del film gangster)	LXXV, 304
Mudundu (1936, v. QUADRONE E. - Il «Mudundu» di Dreyer ucciso dalla malaria)	LXVII, 49
Penthouse («Il caso dell'avvocato Durand», 1932, v. BIANCHI P. - Una deviazione del film gangster)	LXXV, 304
Perfido incanto (1916, v. BRAGAGLIA A. G. - «Perfido incanto» batte Fischinger e Caligari)	LXXIII, 242
Possessed («L'amante», 1931, v. BIANCHI P. - Una deviazione del film gangster)	LXXV, 304
Prix du beauté («Miss Europa», 1929, v. SAVIO F. - Omaggio a Miss Europa)	LXXVI, 313
Queen Kelly (1928, v. NOBLE P. - Duello di von Stroheim per la regina Kelly)	LXX, 147
Topi grigi (1917-18, v. RENZI R. - La fiamma nera di Za la Mort)	LXVIII, 82
Vampyr, Le (1930, v. GIANNI R. - Al Vampiro piacquero i «décor» di Silvagni)	LXXVII, 367
Riprese	
VIAZZI G. - Anna Karenina (Anna Karenina, di C. Brown, 1935)	LXXIII, 245
— Bambini ci guardano, I (1934)	LXXVI, 341
— Eterna illusione, <i>La (You Can't Take it with You, 1938)</i>	LXVIII, 85
— Io sono un evaso (<i>I am a Fugitive from a Chaim Gang, 1932</i>)	LXXII, 214
— Quattro passi fra le nuvole (1942)	LXXIV, 276
— Shanghai Express (1932)	LXXV, 308
VICE - Foresta pietrificata, <i>La (The petrified Forest) 1936</i>	LXVII, 52
— Io sono un evaso (<i>I am a Fugitive from a Chaim Gang, 1932</i>)	LXVII, 52
— Pattuglia dei senza paura, <i>La (G-Men, 1935)</i>	LXVII, 52
FILM SCIENTIFICI E DIDATTICI, DOCUMENTARI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI.	
FORNARI A. - Saper vedere i documentari sull'arte	LXXV, 286
GANDIN M. - La legge sul documentario verrà modificata	LXXIV, 262
— Quattro principi base per la disciplina dei documentari	LXXVI, 325
GIANNITRAPANI N. - L'omaggio di Woodstock ai documentari sull'arte	LXXIII, 234
VERDONE M. - I bambini e i cortometraggi prima dei grandi	LXIX, 106
— Signori, chi sono i premiati?	LXXI, 172
GENERALITÀ	
B. - Il «103» non va all'estero	LXVIII, 61
— Buone opere, non opere buone	LXIX, 93
— Pensiamoci in tempo	LXXII, 189
— Roma-Parigi	LXXVI, 317
CHIARINI L. - Pane al pane	LXVI, 9
— Pane al pane	LXVII, 35
— Pane al pane	LXIX, 117
— Pane al pane	LXX, 138
— Pane al pane	LXXII, 202
— Pane al pane	LXXIV, 256

— Pane al pane	LXXV, 288	O.D.F. - Venezia	LXXVII, 46	GOLOVNIYA A.V. - Collaborazio-	
— Pane al pane	LXXVI, 321	PALADINI A. - Il pubblico nella	LXXI, 181	ne attiva fra insegnanti e al-	
— Pane al pane	LXXVII, 353	PANDOLFI V. - L'esempio del	LXXI, 175	lievi	LXXIV, 290
GRIECO G. - Uno sterile incontro	LXXVII, 349	poeta (Omaggio a Flaherty)	LXIX, 110	KEZICH T. - Gli interpreti superiori	LXXI, 177
INCHIESTE					
GUIDI G. - MALERBA L. - Che cosa	LXVI, 16	PAOLELLA R. - Attori nell'album	LXIX, 103	rilegato in pelle	LXIX, 110
— Che cosa pensano del pubblico	LXVII, 37	PESTALOZZA L. - Il console	LXIX, 108	Gallerie	
(Zampa, Comencini, Marcellini)	LXVIII, 71	Menotti con un falso medium	LXXI, 162	Andrews D. (v. COLOMBO F.)	LXXIII, 238
— Che cosa pensano del pubblico	LXXII, 195	RENZI R. - Accordo con i quac-	LXXI, 165	Reggiani S. (v. GEROSA G.)	LXXVIII, 80
(Lizzani)	LXXIII, 227	— All'estero gli italiani non fanno	LXIX, 106	REFERENDUM	
— Che cosa pensano del pubblico	LXXIV, 261	soltanto i gelati	LXXI, 172	Referendum su <i>Biancheggia una</i>	LXXIV, cop. 2
(Emmer)	LXXVII, 356	V. M. - Pendrey baciato da Eliot	LXIX, 106	REGIA E REGISTI	
GANDIN M. - MAZZOCCHI M. - Che	LXXVII, 356	VERDONE M. - I bambini e i	LXXI, 172	Flaherty R. (v. CHIARINI L. -	LXVIII, 62
cosa pensano del cinema		— Signori, chi sono i premiati?		(v. PANDOLFI V. - L'esempio	LXXI, 175
(Argan, Brandi, Cecchi)		Nastri d'argento		(v. LO DUCA - L'amore dell'	LXXI, 176
INTERVISTE					
C. G. - Duvivier si incontra con	LXX, 142	Prima comunione per i nastri	LXXV, 296	Ford J. (v. CAMPASSI O. - Soldati	LXVI, 11
Don Camillo	LXXIV, 262	d'argento		di John Ford e di Giovanni	
GANDIN M. - La legge sul docu-	LXVIII, 74	PRODUZIONE		Fattori)	LXVIII, 74
mentario verrà modificata	LXXI, 170	BATTISTI C. - Il professor Bat-	LXXII, 199	Lattuada A. (v. CASTELLO G.C. -	LXXVI, 322
CASTELLO G.C. - Alberto Lattu-	LXXIII, 240	tisti presenta Umberto D	LXXIII, 236	Alberto Lattuada tra l'intel-	LXXV, 292
tuada tra l'intelligenza e il cuore		BIAGI F. - L'ultime speranze di	LXXIV, 279	ligenza e il cuore)	LXXIV, 253
GRANICH T. - Bresson: il cinema		BROZ J. - La sirena di Stekly	LXXVI, 17	Renoir J. (v. GRANICH T. - La	
non è ancora nato; Lorre: « M »		— L'Africa equatoriale nel centro	LXXVI, 14	carrozza d'oro senza messaggio)	
torna con lo « sperduto »		dell'Europa	LXXVII, 45	Visconti L. (v. GANDIN M. - Sto-	
— Il problema negro in Richard		FENIN G.N. - Ritorno di Dorothy	LXVIII, 76	ria di una crisi in « Bellissima »	
Wright		— Occorre vigilare sugli accordi	LXIX, 102	di Visconti)	
MOSTRE, CONGRESSI, PREMI					
Convegno nazionale cinematografia		italo-americani	LXXII, 206	Wylers W. (v. ROCCO A.) - Ambie-	
scolastica		— Alice contro Alice nel paese	LXXIII, 235	nto borghese e famiglie feudali	
BASSOLI V. - Gli amletici dubbi	LXXII, 204	delle meraviglie	LXXIV, 276	Registi	
di Branca e compagni	LXXVII, 354	— Violenze e pretese sociali	LXXV, 298	Blasetti A. (v. CASTELLO G.C. -	LXX, 142
— Il cinema cammina e la scuola		— Un posto al sole per la città	LXXVI, 330	Alessandro Blasetti)	
sta ferma		atomica	LXXVII, 362	Dassin J. (v. DE' ROSSIGNOLI	LXXVII, 365
Festival di Cannes		— Negri e bianchi nel pozzo di	LXXVIII, 74	E. - Jules Dassin)	LXXVII, 47
ARISTARCO G. - Premessa a	LXIX, 94	Leo	LXXIX, 102	Donskoi M. (v. MIDA M. - Mark	LXXV, 302
Venezia 1951		— Hollywood riabilita Rommel	LXXII, 206	Donskoi)	
Festival di Karlovy Vary		— Dopo la volpe, i topi del deserto	LXXIII, 235	Mankiewicz J. L. (v. CASTELLO	
ARISTARCO G. - Premessa a	LXIX, 94	— Rivoluzione tecnica e « Detective	LXXIV, 276	G.C. - Joseph L. Mankiewicz)	
Venezia 1951	LXVIII, 61	Story »	LXXV, 298	RIDER'S INDIGEST	LXXVI, 338
B. - Il « 103 » non va all'estero	LXIX, 108	— I « colored Men » contro Holly-	LXXVI, 330	O. D. F.	
RENZI R. - Accordo con i quac-		wood	LXXVII, 362	SCENEGGIATURE E SOGGETTI	
queri		FISCHER K. J. - C'è una via d'uscita	LXXVIII, 77	BATTISTI C. - Il professor Bat-	LXXII, 199
Festival internazionale a Punta Del Este		per il cinema tedesco	LXXIX, 102	— Unità dell'arte e cattivi	LXXIV, 256
ARISTARCO G. - Premessa a	LXIX, 94	GANDIN M. - Personaggi in cerca	LXXI, 140	sogetti	LXXVI, 336
Venezia 1951	LXVIII, 61	d'autore	LXXV, 292	DRAGOSEI I. - Come si scrive	LXXVI, 336
B. - Il « 103 » non va all'estero	LXVIII, 61	— Storia di una crisi in « Bellis-	LXVIII, 77	un film	
RENZI R. - Accordo con i quac-		sima » di Visconti)	LXVIII, 77	PALADINI A. - Distesa interpreta-	LXVIII, 68
queri		GIANI R. - I nuovi Faraoni contro	LXXIV, 267	zione dell'anima collettiva	
Festival internazionale del costume a Venezia		Sansone e Dalila	LXXVI, 331	(Soggetti di Zavattini)	LXXIV, 258
V. M. - Pendrey baciato da Eliot	LXXI, 165	— Tempo di zibaldoni e ritratto	LXXVI, 331	— Signori, sono le nove comin-	
— Donne e film velati nell'Africa		dell'italiano	LXXVI, 322	cia il diluvio universale (Sog-	
del Nord		— Donne e film velati nell'Africa	LXXVII, 362	getti di Zavattini)	
del Nord		del Nord	LXXVII, 362	SEGNALIBRO	
International Filmfestspiele di Berlino		GRANICH T. - La carrozza d'oro	LXXVII, 362	DUNHAM B. - <i>Miti e pregiudizi</i>	
ARISTARCO G. - Premessa a	LXIX, 94	senza messaggio	LXXVII, 362	del tempo nostro (Einaudi	LXXV, 301
Venezia 1951	LXIX, 94	HARDY F. - La corda sugli spet-	LXXVII, 362	1951)	
MECCOLI D. - Le bandiere più	LXVII, 42	tatori	LXXVII, 362	VARESE C. - <i>Cultura letteraria</i>	
importanti dei film		— Un poliziotto inglese e la sca-	LXXVII, 362	contemporanea (Nistri-Lischi;	LXXVII, 373
First Art Film Festival in America (New York)		taletta magica	LXXVII, 362	STORIA E ASPETTI SOCIALI	
GIANNITRAPANI N. - L'omaggio	LXXIII, 234	KOVAL F. - Gli indipendenti all'	LXXVII, 362	ARISTARCO G. - La violenza e	LXX, 125
di Woodstock ai documentari		avanguardia	LXXVII, 362	la grazia (Mostra di Venezia, I)	
sull'arte		LO DUCA - Un parroco tra pec-	LXXVII, 362	— La violenza e la grazia (Mo-	LXXI, 161
Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia		catori	LXXVII, 362	stra di Venezia, II)	
ARISTARCO G. - Premessa	LXIX, 94	I frutti di Painlevé arrivano	LXXVII, 362	BALDELLI P. - Lettura del per-	LXVI, 5
— La violenza e la grazia (I)	LXX, 125	anche dall'India	LXXVII, 362	sonaggio (I)	LXVII, 29
— La violenza e la grazia (II)	LXXI, 157	MARTINI S. - Dopo il crollo della	LXXVII, 362	— Lettura del personaggio (II)	LXXVII, 354
B. - Buone opere, non opere	LXIX, 93	casa una ragazza aspetta ancora	LXXVII, 362	BASSOLI V. - Il cinema cammi-	LXXVII, 354
buone		— Alla scoperta delle città	LXXVII, 362	na e la scuola sta ferma	
CASTELLO G.C. - Dopo il dilu-	LXIX, 114	— I sette peccati capitali e le	LXXVII, 362	BEZZOLA G. - Revisione critica	LXXVI, 318
vio non sempre ci fu il sereno	LXIX, 109	ragazze di Piazza di Spagna	LXXVII, 362	del vecchio cinema italiano	
DEL BUONO O. - Il loro trono	LXIX, 102	P. M. T. - Gli uomini hanno fame	LXXVII, 362	BROWN R. - Il mito di Holly-	LXVIII, 64
FENIN G.N. - Violenza e pretese	LXIX, 102	nella terra di Flaherty	LXXVII, 362	wood e la sua vittima (I)	LXX, 133
sociali (Selezione americana)	LXIX, 102	PAVESI E. - Lo sceicco bianco,	LXXVII, 362	— Il mito Hollywood e la sua	LXX, 133
GANDIN M. - Film colorati e	LXXI, 164	il maestro e l'elefante	LXXVII, 362	vittima (II)	
non film a colori	LXXI, 164	PERSICHINI P.R. - Nasce con	LXXVII, 362	BROZ J. - La sirena di Stekly	LXVI, 17
GIANI R. - Venezia contro il	LXXI, 182	Zapata il film messicano	LXXVII, 362	negli studi cecoslovacchi	
Lido	LXXI, 182	PESTALOZZA L. - Il console	LXXVII, 362	CASTELLO G.C. - Dopo il dilu-	LXIX, 114
KEZICH T. - Gli interpreti su-	LXXI, 167	Menotti con un falso medium	LXXVII, 362	vio non sempre ci fu il sereno	
periori ai film	LXXI, 167	RECITAZIONE E ATTORI	LXXVII, 362	— Hanno visto Napoli e poi	LXXVII, 350
K. T. - La mostra mercato	LXXI, 183	BARDELLI P. - Lettura del per-	LXXVII, 362	Mori	
KOVAL F. - Gli indipendenti all'	LXIX, 99	sonaggio (I)	LXXVII, 362	COSULICH C. - Gli anni diffi-	LXVII, 32
avanguardia (Selez. inglese)	LXXII, 196	— Lettura del personaggio (II)	LXXVII, 362	li nel cinema italiano	
LANE J.F. - La magia ritorna	LXIX, 97	CASTELLO G.C. - Omaggio a	LXXVII, 362	DI GIAMMATTEO F. - Una dif-	LXXV, 285
allo schermo	LXIX, 97	Jouvet	LXXII, 208	ficile avanguardia	LXXI, 164
LO DUCA - Un parroco tra pec-	LXXI, 176	— Alfabeto minore di Holly-	LXXII, 208	GANDIN M. - Film colorati e	LXXI, 164
catori (Selez. francese)	LXXI, 176	wood (I)	LXXII, 208	non film a colori	
— L'amore dell'ignoto (Omaggio	LXXI, 176	— Alfabeto minore di Holly-	LXXII, 208	GEROSA G. - La falsa città d'o-	LXVII, 38
a Flaherty)	LXIX, 104	wood (II)	LXXII, 208	ro del giovane hitleriano	
MECCOLI D. - Alla scoperta del-	LXIX, 104	— Alfabeto minore di Holly-	LXXII, 208	LANE J.F. - La magia ritorna	LXXII, 196
le città (Selez. italiana)		wood (III)	LXXII, 208	allo schermo	

MIDA M. - Frontiere, generazioni, linguaggio . . . LXXII, 190
 PAOLELLA R. - Assunta Spina uccisa da Mattoli . . . LXXIV, 271
 QUAGLIETTI L. - *A nous la liberte* . . . LXXI, 178
 RENZI R. - All'estero gli italiani non fanno soltanto i gelati
 ROCCO F. - Ambiente borghese e famiglie feudali . . . LXXIV, 253

TECNICA

FENIN G.N. - Rivoluzione tecnica e « Detective Story » . . . LXXVI, 330
 GANDIN M. - Film colorati e non film a colori . . . LXXI, 164
 PERSICHINI P. R. - E' morto il technicolor, viva il monopack . . . LXVI, 15

V A R I E

C. G. - Che cos'è la F.E.D.I.C. . . . LXXIII, 246
 G. R. - Alvaro: il "come" e il "perché" . . . LXXVI, 319
 GIANI R. - Venezia contro il Lido . . . LXXI, 183
 Lettere . . . LXVI, cop. 2
 Lettere . . . LXVII, cop. 2
 Lettere . . . LXVIII, cop. 2
 Lettere . . . LXX, cop. 2
 Lettere . . . LXXI, cop. 2
 Lettere . . . LXXII, cop. 2
 Lettere . . . LXXIII, cop. 2
 Lettere . . . LXXV, cop. 2
 Lettere . . . LXVI, cop. 2
 Lettere . . . LXXVII, cop. 2
 PALADINI A. - Il pubblico nella cattedrale . . . LXXI, 181
 RENZI R. - Accordi con i quattro . . . LXIX, 108
 T. G. - Dizionario estivo . . . LXVI, 8

INDICE PER AUTORI

ARISTARCO G. - LXIX, 94; LXX, 125; LXXI, 157; LXXIII, 243; LXXIV, 274; LXXV, 306; LXXVI, 339; LXXVII, 370.
 B. - LXVIII, 61; LXXII, 189; LXXIV, 263; LXXVI, 317.
 BALDELLI P. - LXVI, 5; LXVII, 29; LXIX, 93.
 BASSOLI V. - LXXII, 204; LXXVII, 354.
 BATTISTI C. - LXXII, 199.
 BEZZOLA G. - LXXVI, 318.
 BIAGI F. - LXXIII, 236.
 BIANCHI P. - LXXV, 304.
 BRAGAGLIA A. G. - LXXIII, 241.
 BROWN R. - LXVIII, 64; LXX, 133.
 BROZ J. - LXVI, 17; LXXIV, 279.
 CAMPASSI O. - LXVI, 11.
 CASTELLO G. C. - LXVI, 23; LXVIII, 74; LXIX, 114; LXX, 142; LXXI, 159; LXXII, 208; LXXIV, 270; LXXV, 302; LXXVI, 335; LXXVII, 350.
 CHIARINI L. - LXVI, 9; LXVII, 35; LXVIII, 62; LXIX, 117; LXX, 138; LXXII, 203; LXXIII, 221; LXXIV, 256; LXXV, 288; LXXVI, 321; LXXVII, 353.
 COLOMBO F. - LXXIII, 238.
 COSULICH C. - LXVII, 32.
 DE' ROSSIGNOLI E. - LXXVII, 365.
 DEL BUONO O. - LXIX, 108; LXXI, 154.
 DI GIAMMATTEO F. - LXX, 130; LXXIII, 225; LXXV, 285.

DRAGOSEI I. - LXX, 146; LXXVI, 336.
 EISENSTEIN S. M. - LXVI, 19.
 FENIN G. N. - LXVI, 14; LXVII, 45; LXVIII, 76; LXIX, 102; LXXII, 206; LXXIII, 235; LXXIV, 266; LXXV, 298; LXXVI, 330; LXXVII, 362.
 FISCHER K. J. - LXXVI, 333.
 FORNARI A. - LXXV, 286.
 G. C. - LXX, 142; LXXIII, 246.
 GANDIN M. - LXX, 140; LXXI, 164; LXXIV, 262; LXXV, 292; LXXVI, 325; LXXVII, 356.
 GEROSA G. - LXVII, 38; LXVIII, 80.
 GIANI R. - LXVII, 54; LXVIII, 67; LXXI, 182; LXXIV, 267; LXXVI, 319, 331; LXXVII, 367.
 GOLOVNIYA A. V. - LXXV, 290.
 GIANNITRAPANI N. - LXXIII, 234.
 GOBETTI P. - LXXV, 310.
 GRANICH T. - LXVIII, 87; LXXI, 170; LXXIII, 240; LXXVI, 322.
 GRIECO G. - LXXVII, 349.
 GUIDI G. - LXVI, 16; LXVII, 37; LXVIII, 71; LXXII, 195; LXXIII, 227; LXXIV, 261.
 GULLIVER. - LXXV, 201; LXXVII, 373.
 HARDY F. - LXVII, 42; LXXV, 299.
 KEZICH T. - LXXI, 167, 183.
 KOVAL F. - LXIX, 99.
 LANE J. F. - LXXII, 196.
 LO DUCA. - LXIX, 97; LXXI, 176; LXXVII, 363.
 MALERBA L. - LXVI, 16; LXVII, 37; LXVIII, 71; LXXII, 195, 215; LXXIII, 227, 247; LXXIV, 261.
 MARTINI S. - LXXVII, 358.
 MAZZOCCHI M. - LXXVII, 356.
 MECCOLI D. - LXVII, 42; LXIX, 104; LXXIII, 228.
 MIDA M. - LXVII, 47; LXXII, 190.
 MONACHESI E. - LXXV, 310.
 MONTESANTI F. - LXXII, 210.
 NOBLE P. - LXX, 147.
 O. D. F. - LXVII, 46; LXXVI, 338.
 PALADINI A. - LXVIII, 68; LXXI, 181; LXXIV, 258.
 PANDOLFI V. - LXXI, 175.
 PAOLELLA R. - LXIX, 110; LXXIV, 271; LXXVII, 375.
 PAVESE E. - LXIX, 118; LXXIV, 263.
 PERSICHINI P. R. - LXVI, 15; LXX, 135.
 P. M. T. - LXXIII, 231.
 PESTALOZZA L. - LXIX, 103.
 POSTIGLIONE IL. - LXVI, 24; LXVII, 56; LXVIII, 88; LXIX, 120; LXX, 152; LXXI, 184; LXXII, 216; LXXIII, 248; LXXIV, 280; LXXV, 312; LXXVI, 344; LXXVII, 376.
 QUADRONE E. - LXVII, 49.
 QUAGLIETTI L. - LXXI, 178.
 RENZI R. - LXVIII, 82; LXIX, 108; LXXI, 162.
 ROCCO F. - LXVII, 54; LXXIV, 253.
 RUSSOLI F. - LXXII, 192.
 SAVIO F. - LXXIII, 327.
 TERZI C. - LXIX, 118; LXX, 150; LXXVI, 343; LXXVII, 375.
 TOSI V. - LXVIII, 86; LXXI, 183; LXXIII, 233, 246; LXXVII, 374.
 TOSCHI G. - LXVI, 8.
 VARESE C. - LXVIII, 66.
 VERDONE M. - LXVI, 22; LXVII, 53; LXVIII, 85; LXIX, 106; LXXI, 165; 172; LXXII, 213; LXXIII, 245; LXXIV, 276; LXXV, 309; LXXVI, 343; LXXVII, 371.
 VIAZZI G. - LXVIII, 85; LXXII, 214; LXXIII, 245; LXXIV, 276, 278; LXXV, 308; LXXVI, 241; LXXVII, 372.

Amanti perduti (*Les enfants du Paradis*, 1946) - LXIX, 113.
 Amants de Brassmort, Les (1951) - LXXI, 162-3; F. LXIX, 103; F. LXXI, 162.
 Amaro destino (*House of Strangers*, 1949) - LXXV, 303-4; F. LXXV, 303.
 Amleto (*Hamlet*, 1948) - LXIX, 113; LXX, 134; LXXII, 203.
 * André Gide (1951) - LXIX, 98.
 Anna (1951) - LXVIII, 74-5; F. LXVIII, 74-5.
 Anna Karenina (*Anna Karenina*, di C. Brown, 1935) - LXXIII, 245; F. LXXIII, 245.
 Anna, prendi il fucile (*Annie Get Your Gun*, 1950) - F. LXXII, 185.
 Anni difficili (1948) - LXVII, 33; F. LXVII, 32.
 Antoinette Sabrier (1926) - F. LXXVII, 368.
 Arcobaleno (*Raduga*, 1944) - LXVII, 47, 48; F. LXVII, 48.
 Arrivederci, Francesca (*Auf Wiedersehen Franziska*, 1931) - LXVII, 39; LXVII, 40.
 Assedio di amore (*Mr. Music*, 1950) - F. LXVI, 3.
 Asso nella manica, La (*Big Carnival*, 1951) - LXVII, 45-6; LXIX, 102; LXX, 126-7; LXXI, 160; 168; LXXII, 197; F. LXIX, 102; F. LXX, 126; F. LXXII, 197.
 Assunta Spina (1947) - LXXIV, 273; F. LXXIV, 271.
 Autour d'une évasion (1931-33) - LXXVII, 368; F. LXXVII, 369.
 Avventura di Salvator Rosa, Una (1940) - LXX, 145.
 Avventuriero della Malesia, Lo (*An Outcast of the Islands*, 1951) - F. LXXV, 284.

B

* Bacio così, Un (1951) - LXXVI, 343.
 * Bahia la Sainte (1951) - LXXI, 174; F. LXXI, 172.
 Ballerine (1936) - LXXVII, 351; F. LXXVII, 350.
 Bambini ci guardano, I (1943) - LXXVI, 341; F. LXXVI, 341.
 * Bambini tardivi (1951) - F. LXVI, 22.
 Barbe-Bleu (1950) - LXIX, 160, 165, 166, 168; LXXII, 197; F. LXIX, 98-9; F. LXXI, 160, 164, 166.
 Barone di Münchhausen, Il (*Münchhausen*, 1942-43) - F. LXVII, 41.
 * Bayard (1951) - LXXVI, 343; F. LXVIII, 59.
 Bel-Ami, l'idolo delle donne (*Bel-Ami*, 1939) - LXIX, 113.
 Bellezza del diavolo, La (1949) - LXXVII, 352.
 Bellissima (1951) - LXXV, 292-5; F. LXVII, 27; F. LXX, 130, 132; F. LXXII, 190; F. LXXIII, cop. 1; LXXIV, 256, 257; F. LXXV, 292-5; F. LXXVI, 323.
 Biancheggia una vela... (*Beleet parus odinoki*, 1937) - LXXIII, 243-4; LXXIV, cop. 2; F. LXXIII, 243; F. LXXIV, cop. 2.
 * Bicherne di Siena (1951) - LXIX, 106; LXXI, 172; F. LXIX, 106.
 Biela tma (tr. lett. « La bianca oscurità », 1948) - LXVI, cop. 3.
 * Bimbi che aspettano (1951) - LXVII, 53.
 Bismarck, La (1951) - F. LXXIII, 217.
 Bismarck, il cancelliere di ferro (*Bismarck*, 1940) - LXVII, 38, 40; F. LXVII, 40.
 * Bourdelle (1951) - LXXI, 173.
 Brigante Musolino, Il (1950) - LXXV, 296.
 Bright Victory (già *Lights Out*, 1950) - LXXII, 206; F. LXXII, 207.
 Bronenosez Potemkin (tr. lett. « La corazzata Potemkin », 1925) - LXVI, 19-20; F. LXVI, 19-20.
 Buongiorno elefante (1951) - LXXIV, cop. 3; F. LXXIV, 263.
 Butterfly americana (*Call Me Mister*, 1950) - F. LXXIV, 251.

INDICE DEI FILM

In questo indice, e in quello successivo dei registi, sono compresi tutti i nomi per i quali, nel VI 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. L'asterisco contraddistingue il cortometraggio ed il film documentario e, nell'indice dei registi, il documentarista.

A

A me la libertà (*A nous la liberté*, 1932)... LXXI, 178; F. LXXI, 178.
 * A sua immagine e somiglianza (1951) - LXXVII, 356.
 Abbiamo vinto (1951) - LXXVII, cop. 3.
 * Abenteur in Roten Meer (1951) - LXXI, 174.
 Achtung! Banditi! (1951) - F. LXVIII, 58; F. LXX, 131; F. LXXII, 195; F. LXXV, 310; F. LXXVI, 342.
 Accadde una notte (*It Happened one Night*, 1934) - LXIX, 112.
 Addio Mr. Harris (*The Browning Version*, 1951) - F. LXXVI, cop. 4.
 Admiral Nakhimov (tr. lett. « Ammiraglio Nakhimov », 1946) - F. LXIX, 114.

* *Affaire Manet, La* (1951) - LXXI, 173.
 Alba tragica (*Le Jour se lève*, 1939) - LXIX, 111.
 Aldebaran (1935) - LXX, 144.
 Aleksandr Nevskij (1938) - LXVI, 5.
 Alice au Pays des Merveilles (di L. Bunin, 1951) - LXVIII, 76.
 Alice nel paese delle meraviglie (*Alice in Wonderland*, di Disney, 1951) - LXVIII, 76; LXIX, 103; LXX, 129; LXXII, 197.
 Amante, La (*Possessed*, 1931) - LXXV, 305; F. LXXV, 304.
 Amante di una notte, La (*Le chateau de verre*, 1951) - LXIX, cop. 3; LXXII, 213; F. LXXII, cop. 3.

Café Paradis (1951) - LXX, 129; F. LXIX, 85; F. LXIX, 129.
 Catçara (1951) - LXXI, 162; F. LXXI, 162.
 Cameriera bella presenza offresi... (1951) - LXXV, 206.
 * Camminare con gli altri (1950) - LXVII, 53.
 Cammino della speranza, Il (1950) - LXIX, 94; LXXII, 196; LXXV, 296; F. LXXV, 296.
 * Campioni del mondo (1951) - LXXIII, 245.
 Canarina assassinata, La (*The Canary Murder Case*, 1928) - LXXVI, 327; F. LXXVI, 328-9.
 * Canto d'estate (1951) - F. LXXII, 186.
 Canto del fiume, Il (*Swanee River*, 1940) - LXVI, 22.
 Canzone dell'amore, La (1930) - LXIX, 110.
 * Canzoni fra due guerre (1951) - LXVIII, 85; F. LXXVI, 325.
 Capitano Barbablú (*A Girl in Every Port*, 1927) - LXXVI, 327; F. LXXVI, 328-9.

Capkovy povídky (tr. lett. « I racconti di Ciap-pek », 1947) - LXVI, 18; F. LXVIII, 87.
 Cappello a tre punte. Il (1933) - LXXIV, 272.
 Cappello di New York, Il (The New York Hat, 1912) - F. LXVIII, 65.
 Capriccio spagnolo (The Devil is a Woman, 1935) - LXXII, 210-12; F. LXXII, 210, 211, 212.
 * Caribbean (1951) - LXXI, 175; F. LXXI, 172.
 Caroline Chérie (Caroline Chérie, 1950) - LXXV, 307.
 Carrozza d'oro, La (1951) - LXXIV, 324.
 * Case of The Missing Scene, The (1951) - F. LXXI, 173.
 Caso dell'avvocato Durand, Il (Penthouse, 1933) - LXXV, 305; F. LXXV, 305.
 Caso del dottor Malineux, Il (Drôle de drame, 1937) - F. LXXI, 179.
 Castello di Dragonwyck, Il (Dragonwyck, 1945) - LXXV, 302; F. LXXV, 302.
 Casque d'or (1951) - F. LXXVII, 345.
 Catene (1948) - LXXIV, 273; F. LXXIV, 273.
 Cena delle beffe, La (1941) - LXX, 145.
 Cerchio di fuoco, Il (Appointment with Danger, 1950) - LXXII, cop. 3.
 Cesta ke Stesti (tr. lett. « La conduttrice di trattori », 1951) - F. LXXVI, 314.
 Chicago-Digest (1951) - F. LXXV, 284.
 Ciapaiev (1934) - F. LXIX, 114.
 * Città bianca (1951) - F. LXXVII, 372.
 * Città di messer Ludovico - F. LXXVII, 372.
 Città d'oro, La (Die golden Stadt, 1942) - LXVII, 39; LXVII, 41.
 Città è salva, La (The Enforcer, 1950) - LXXV, 307.
 Città nuda, La (The Naked City, 1948) - LXXI, 193; LXXVII, 365; F. LXXVII, 365.
 Città nera, La (Dark City, 1950) - LXVIII, 84.
 Città si difende, La (1951) - LXXI, 160, 161; LXXII, 197; F. LXIX, cop. 1, 104; F. LXXI, 171.
 Collana di perle, La (Romanze in Moll, 1943) - LXVII, 41; F. LXVII, 40.
 Coipo di scena a Cactus Creek (Curtain Call at Cactus Creek, 1949) - LXVI, 21; F. LXVI, 21.
 Come Fill the Cup (1951) - LXXVII, 363; F. LXXVII, 362.
 Come persi la guerra (1947) - F. LXVI, 32.
 Conoscitieri, I (1937) - LXXVII, 351; F. LXXVII, 350.
 Conspirazione (1928) - F. LXX, 136.
 Corinna Schmidt (1950) - F. LXXVI, 332.
 Corona di ferro, La (1941) - LXX, 145.
 * Corse di tori (Course de taureaux, 1950) - LXXIV, 276.
 Corsari della strada, I (Thieves Highway, 1944) - LXXVII, 366; F. LXXVII, 366.
 Cristo de oro, El (1927) - LXX, 136.
 Cristo fra i muratori (Give Us This Day, 1950) - LXIX, 94; F. LXX, 141.
 Cristo proibito, Il (1951) - LXVII, 37, 42; F. LXVII, 35.
 * Cristo tra i primitivi (1950) - F. LXXI, 173.
 Croce di fuoco, La (The Fugitive, 1947) - F. LXXVI, 12-13.
 Cronaca di un amore (1950) - LXX, 132; LXXV, 296; F. LXXIII, 297; F. LXXV, 297.
 Cuori senza frontiere (1950) - LXVII, 33, 37; F. LXXVII, 32.

D

Daleká Cesti (tr. lett. « Ghetto Terezín », 1949) - LXVI, 18; LXVI, 18.
 David and Bathsheba (1951) - LXXII, 206; F. LXXII, 207.
 Decak Mita (tr. lett. « Il ragazzo Mita », 1950) - LXX, 129; F. LXIX, 96; F. LXX, 129.
 Delitto e castigo (Crime et châtiment, 1935) - LXIX, 111.
 * Delta padano (1951) - F. LXVI, 4.
 Desert Fats, The (1951) - LXXV, 299.
 Detective Story (1951) - LXXVI, 331; F. LXXVI, 330.
 Diable au corps, Le (1947) - LXIX, 113.
 Diario di una perduta, Il (Die Tagebuch einer Verlorenen, 1929) - LXXVI, 328.
 Dietstvo Gorkovo (tr. lett. « L'infanzia di Gorki », 1938) - LXVII, 47.
 Dike is Closed, The (1951) - LXX, 129; F. LXX, 129.
 Dio ha bisogno degli uomini (Dieu a besoin des hommes, 1950) - LXXV, 296; F. LXIX, 116; F. LXXV, 297.
 Dittatore, Il (The Great Dictator, 1940) - F. LXVI, 6.
 Divertiamoci stanotte (On the Riviera, 1951) - F. LXXV, 283.
 Domani è troppo tardi (1950) - LXIX, 94; LXXV, 296.
 Domenica d'agosto (1950) - LXXV, 306; F. LXXIV, 261.
 Doña perfecta (1950) - F. LXIX, 96.
 Donne senza nome (1949) - LXXVII, 352.

Don Camillo (1951) - LXX, 142.
 Donna nel lago, La (The Lady in the Lake, 1946) - LXX, 321; F. LXX, 231.
 Donne e briganti (1950) - LXVI, 21.
 Dottor Jekyll, Il (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932) - LXIX, 110.
 Dr. Hoj (1950) - LXVII, 41.
 Dravci (tr. lett. « Il ponte », 1947) - LXVI, 18.
 Due mogli sono troppe (1951) - LXXV, 306.
 Due soldati di speranza (1951) - F. LXVII, 25; F. LXIX, 109.

E

E' arrivata la felicità (Mr. Deads Goes to Town, 1936) - LXIX, 113.
 ...e mi lasciò senza indirizzo (Sans laisser d'adresse, 1950) - LXXVI, 339; F. LXXVI, cop. 1, 339.
 Eaton Falls (1951) - LXXIV, 267.
 Ecole buissonnière, La (1950) - F. LXIX, 117.
 Edera, La (1950) - LXXV, 296.
 Educazione dei sentimenti, La (Selskaia ucitel'nica, 1947) - LXVII, 48; F. LXVII, 48.
 Ereditiera, La (The Heiress, 1949) - LXXIV, 255, 256, 257; F. LXXIV, 255.
 * Esperienza del cubismo, La (1950) - F. LXXIII, 234.
 Eterna illusione, La (You Can't Take it with You, 1938) - LXVIII, 85.
 Ettore Fieramosca (1938) - LXX, 144; F. LXX, 144.
 Eva contro Eva (All About Eve, 1950) - LXIX, 94; LXXI, 183; LXXIV, 274-5; LXXV, cop. 3; F. LXXI, 183; F. LXXIV, 274, 275.
 Estase (1933) - LXXIII, 223; F. LXXIII, 221.

F

Fabiola (1950) - LXVII, 45; LXX, cop. 3; F. LXX, 145.
 Fantasma e la signora Muir, Il (The Ghost and Mrs. Muir, 1947) - LXXV, 302; F. LXXV, 302.
 * Fatto di cronaca, Un (1951) - LXXVI, 343.
 * Favola del cappello, La (1951) - LXXII, 213.
 Fermo con le mani (1937) - LXXVI, 272.
 Fidanzate di carta, Le (1951) - F. LXXVI, 343.
 Figlia del vento, La (Jezebel, 1938) - LXXIV, 253, 255; F. LXXIV, 255.
 Figlia di Nettuno, La (Neptune's Daughter, 1949) - LXVIII, 85.
 * Film and Reality - LXXVII, 372.
 Filumena Marturano (1951) - LXXV, 306; F. LXXV, 306.
 Foresta pietrificata, La (The Petrified Forest, 1936) - LXVII, 52; F. LXVII, 52; F. LXX, 138.
 * Forward a Century (1951) - LXXI, 174; F. LXIX, 107.
 Forza bruta, La (Brute Force, 1947) - LXXVII, 365; F. LXXVII, 365.
 Fröken Julie (tr. lett. « La signorina Giulia », 1951) - LXIX, 94; F. LXVIII, 72-3.
 Fu Mattia Pascal, Il (1937) - LXXVII, 352; F. LXXVII, 351.

G

Gabinetto del dottor Caligaris, Il (Caligari, 1919) - F. LXXIII, 241.
 Garçon sauvage, Le (1951) - LXIX, 98; LXXI, 160; F. LXIX, 98; LXXI, 159.
 Gestohlene Jahr, Das (1950) - LXVII, 42.
 * Giardino delle Esperidi, Il (1951) - LXVII, 53.
 Giorno nella vita, Un (1946) - LXX, cop. 3.
 Giovane guardia, La (Molodaja gvardia, 1947) - F. LXXV, 291.
 Giovane hitleriano, Il (Hitlerjunge Quex, 1933) - LXVII, 38; F. LXVII, 38.
 Giovanna d'Arco (Joan of Arc, 1948) - F. LXXII, 205.
 Giungla d'asfalto, La (The Asphalt Jungle, 1950) - F. LXIX, 116.
 Grande avventura, La (Velké dobrodružství, 1951) - LXXIV, 269; F. LXXIV, 269.
 Grande illusione, La (La grande illusion, 1937) - LXIX, 111.
 Grande re, Il (Der grosse König, 1941) - LXVII, 39; F. LXVII, 41.
 * Grande successo (1951) - F. LXXIV, 276.
 Gran galeotto, El (1951) - F. LXXIV, 250.
 Guardie e ladri (1951) - LXXVII, 371.
 Guernica (1950) - LXIX, 94.

H

Hard Fast and Beautiful (1951) - LXVII, 46.
 He Ran All the Way (1951) - LXVI, 15; F. LXVI, 14.
 Ho paura di lui (House on Telegraph, 1951) - F. LXXV, 282.

I

I Want You (1951) - LXXV, 298.
 Ich Klage an (tr. lett. « Io accuso », 1941) - LXVII, 39, 40.
 * Images de la folie (1950) - LXXI, 173.

* Images médiévales (1950) - LXXIII, 235.
 * Immagini e simboli (1951) - LXVI, 22.
 * Incontro (1951) - LXXVI, 343.
 Incredibile avventura di Mr. Holland (The Lavender Hill Mob, 1951) - LXIX, 100; LXX, 129; LXXI, 160, 168; F. LXIX, 101; F. LXX, 129.
 Invidia, La (Da « I sette peccati capitali », 1951) - F. LXXIII, 228; F. LXXIV, 267.
 Io amo (Free Soul, 1931) - LXXV, 304; F. LXXV, 305.
 Io sono un evaso (I am a Fugitive from a Chaim Gang, 1932) - LXVII, 52; LXXII, 214; F. LXVI, 9; F. LXX, 139; F. LXXII, 193; F. LXXII, 214; F. LXXIII, 226.
 Ira (Da « I sette peccati capitali », 1951) - F. LXXIII, 229.

J

Jan Rohác z Dubé (tr. lett. « Giovanni Rohác di Dubé », 1947) - LXVI, 18.
 Janizio (1934) - LXX, 135; F. LXX, 136.
 * Jeannot l'intrepide (1950) - LXXI, 174; F. LXXI, 173.
 Journal d'un curé de campagne, Le (1950) - LXIX, 98; LXX, 125; LXXI, 160; LXXII, 198; F. LXIX, 97; F. LXX, 125, 140; F. LXXII, 197.
 Jugend (1938) - LXVII, 38, 39.
 Juliette ou la clef des songes (1950) - LXIX, 94; cop. 3; F. LXVII, 26.
 * Jungle Head Hunters, The (1950) - LXVI, 15; F. LXVI, 14.

K

Kak Sakalala (tr. lett. « Gli indomiti », 1945) - LXVII, 47-48.
 Kim (Kim, 1950) - LXXV, 307.
 Krakatit (1947) - LXVI, 18; F. LXVI, 17.
 Krska Revolucni rok 1848 (tr. lett. « L'anno rivoluzionario 1848 ») - LXVI, 18.

L

Ladri di biciclette (1948) - F. LXXVII, 355.
 * Land, The (1941) - LXXI, 176; LXXIII, 230; F. LXXIII, 230, 231, 232.
 Lettere a tre mogli (A Letter to Three Wives, 1948) - LXXV, 302; F. LXXV, 303.
 Life of Emile Zola, The (1937) - LXIX, 111.
 Linciaggio (The Lawless, 1950) - LXVIII, 84; F. LXVIII, 84.
 Lluvia roja (1950) - F. LXX, 137.
 * Louisiana Story - F. LXIX, 115; F. LXXI, 177.
 Luci del varietà (1950) - LXX, 132; LXXV, 296.
 Lulù (Die Büchse der Pandora, 1928) - LXXVI, 327, 328, 329; F. LXXVI, 328, 329.

M

M (1951) - LXXIII, 224.
 Macbeth (Macbeth, 1948) - LXIX, 113; LXXII, 203.
 Madre dello sposo, La (The Mating Season, 1951) - LXXII, cop. 3.
 Magic Box, The (1951) - LXXV, 300; F. LXVII, 55; F. LXXV, 300.
 * Magic Marble (1951) - F. LXXI, 173.
 Malý pionýr (tr. lett. « Il piccolo pioniere », 1951) - LXVI, 19.
 Maître apres Dieu (1951) - F. LXXIII, 247.
 Manon (Manon, 1949) - LXVIII, 80.
 * Maschere e la vita, Le (1951) - F. LXIX, 107.
 Massacro di Fort Apache, Il (Fort Apache, 1948) - LXVI, 12; F. LXVI, 12.
 Medium, The (1951) - LXIX, cop. 3; LXXI, 163; F. LXXI, 163.
 Messicano, Il (Right Cross, 1950) - LXVIII, 85.
 Migliori anni della nostra vita, I (The Best Years of Our Lives, 1946) - LXXIII, 238.
 Mille lire al mese (1938) - LXXVII, 351; F. LXXVII, 350.
 * Miniature (1951) - F. LXXVII, 357.
 1860 (1933) - LXX, 143-4; F. LXX, 143.
 Miracoli non si ripetono, I (già « Il suo primo amore » - Les miracles n'ont lieu qu'une fois, 1951) - LXXII, 213; F. LXVI, 4; F. LXXII, 213.
 Miracolo a Milano (1951) - LXVIII, 71; LXIX, 94; LXXII, 196, 200; LXXV, 296; F. LXXV, 296.
 Misera e nobiltà (1941) - LXXIV, 273.
 Miss Europa (Prix de Beauté, 1929) - LXXVI, 328; F. LXXVI, 327.
 Mob, The (1951) - LXXV, 299; F. LXXV, 298.
 Moglie del fornaio, La (La femme du boulangier, 1938) - F. LXVII, 54.
 * Mole Antonelliana (1951) - F. LXXVII, 348.
 * Mon ami Pierre (1951) - LXXI, 174.
 Montevergine (1939) - LXXIV, 271.

Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*, 1948), - LXVI, 5-7; LXVII, 39; F. LXVI, 7-8; F. LXVII, 29-31; F. LXXIV, 279.
Morte in vacanza, *La (Death Takes a Holiday)*, 1934) - LXIX, 110.
Muchachas de Uniforme (1950) - F. LXVII, 43.
Mudundu (1936) - LXVII, 50; F. LXVII, 50-1.
Murder in the Cathedral (1951) - LXIX, 100; LXI, 158, 159, 160, 166, 168, 181; LXXII, 197; F. LXIX, 100; F. LXXI, 158, 165, 166; F. LXXII, 197.
Muzi bez kridej («Uomini senza ali», 1946) - LXVI, 18.

N

Nanook l'esquimese (*Nanook of the North*, 1921) - LXVIII, 63.
Napoli che canta (1931) - LXXIV, 271; F. LXXIV, 271.
Napoli che non muore (1939) - LXXIV, 271; F. LXXIV, 272.
Napoli di altri tempi (1937) - LXXIV, 271; F. LXXIV, 272.
Napoli milionaria (1950) - LXVII, 34; LXXIV, 273; LXXV, 306; LXVII, 33; F. LXXIV, 271.
Napoli terra d'amore (*Naples aux baisers du feu*, 1940) - LXXIV, 272.
Nata ieri (*Born Yesterday*, 1951) - LXXI, 160, 167; LXXV, 306.
* *Nature's Half Acre* (1951) - LXXI, 174.
* Nei regni del mare (1951) - LXXV, 309; F. LXXV, 309.
Nel regno dei cieli (*Au royaume des cieux*, 1949) - LXVIII, 80.
Néma barikáda (tr. lett. «La barricata muta»), 1949) - LXVI, 18.
* *Neni stále zamracéno* (tr. lett. «Non ci sono sempre le nuvole», 1950) - LXXVI, cop. 3.
Nepokozennje (tr. lett. «Gli indomiti», 1949) - LXVII, 47, 48; F. LXVII, 48.
Nerone (1930) - F. LXX, 142.
Nessuno torna indietro (1943) - LXX, 145.
No Resting Place (1951) - LXIX, 99; LXX, 129; LXXII, 197; F. LXIX, 99; F. LXX, 128; F. LXXII, 196.
Non c'è passione più grande (*Jolson Sings Again*, 1949) - LXVI, 22.
Non ci sarà domani (*Kiss Tomorrow Good Bye*, 1950) - LXXV, 307.
* *Notturmo* (1951) - LXXV, 296.
Nuit est mon royaume, La (1950) - LXXI, 161; F. LXIX, 99.

O

O. K. Nerone (1950) - LXXVII, 371; F. LXXVII, 371.
Oggi, domani sposi (1951) - F. LXXIV, cop. 1.
* *Oggi non domani* (1951) - LXVII, 53.

Ohm Krüger, l'eroe dei boeri (*Ohm Krüger*, 1941) - F. LXVII, 41.
Olvidados, Los (tr. lett. «I dimenticati», 1950) - LXIX, 94.
Olympia (Olympia, 1936-38 - F. LXVIII, 39.
Olympie (1924) - F. LXXVII, 368.
Ombre rosse (Stagecoach, 1939) - F. LXVI, 12.
Ombre sul Canal Grande (1951) - LXXI, 161; LXXII, 197; F. LXIX, 105.
Osessione (1943) - F. LXXVII, 374.
Otello (Othello, 1951) - LXIX, 95; LXII, 203-4; LXXVI, 340; F. LXXII, 203; F. LXXVI, 340; LXXVII, 353; F. LXXVII, 352.
Oublié, Le (1926) - F. LXXVII, 367.

P

Paisà (1946) - LXXVI, 273.
Pan Habètin odcházi (tr. lett. «Il signor Habetin se ne va», 1947) - LXVI, 18.
Pandora (Pandora and the Flying Dutchman, 1951) - LXXVI, cop. 3.
Palio, II (1931) - LXX, 143; F. LXX, 143.
Papà diventa nonno (*Father's Little Dividend, 1951*) - LXXII, cop. 3.
Parigi è sempre Parigi (1951) - LXIX, 103; LXI, 161; LXXII, 306; F. LXVI, 1; F. LXVII, 36; F. LXIX, 104.
* *Passione a Isnello* (1951) - F. LXVII, 53.
Passione di Giovanna d'Arco, *La (La passion de Jeanne d'Arc, 1926)* - F. LXXII, 205.
Past (tr. lett. «La trappola», 1949) - LXVI, 18; LXIX, 94.
* *Pastori, I* (1951) - F. LXVIII, 59.
Pattuglia dei senza paura, *La (G-Men, 1935)* - LXVII, 52.
Peccato (Beyond the Forest, 1949) - LXXVII, 369; F. LXXVII, 370.
People will Talk (1951) - F. LXXIII, 236.
Perfido incanto, II (1916) - LXXIII, 242.
Piccole volpi (*Little Foxes, 1941*) - LXXIV, 253-5; F. LXXIV, 254.
* *Piccolo uomo, Un* (1951) - LXXI, 174.
Pickup, The (1951) - LXXV, 299; F. LXXV, 298.
Pigmalione (Pygmalion, 1938) - LXIX, 112.
Portes de la nuit, Les (1946) - LXVIII, 80.
Porto delle nebbie, II (*Quai des Brumes, 1938*) - LXIX, 111; F. LXVIII, 67.
Posel úsvitu (tr. lett. «Il messaggero dell'alba», 1948) - LXVI, 18.
Posledni vystrel (tr. lett. «L'ultima scarica», 1950) - LXVI, 19.
* *Postino di montagna* (1951) - F. LXXIV, 276.
Posto al sole, *Un (A Place in the Sun, 1951)* - LXXII, 206; F. LXXII, 206.
Predtucha (tr. lett. «Presentimento», 1947) - LXVI, 18.
Priebrada (tr. lett. «La barriera», 1948) - LXVI, cop. 3; F. LXVI, 17.

Prigioniera dell'isola, *La (La Danse de la Mort, 1947)* - LXXVII, 352.
Prigionieri del sogno, I (*La fin du jour, 1939*) - LXIX, 112.
Prigioniera di un segreto (*The Keeper of the Flame, 1942*) - F. LXXV, 301.
Prima comunione (1950) - LXX, 142, cop. 3; LXXV, 296; LXXVI, 317; F. LXXV, 297.
Primo della classe, II (1951) - F. LXXIV, 250.
Principe Bajaja (*Princ Bajaja, 1950*) - LXXIII, 224; F. LXXIII, 223.
Pripad doktora Kovaré (tr. lett. «Il caso del dottor Kavár», 1950) - LXVI, 19.
Pripad Z-8 (tr. lett. «Il caso Z-8», 1947) - LXVI, 18.
Priznání (tr. lett. «La confessione», 1950) - LXVI, 19.
* *Pugilatori* (1951) - LXXII, 213.

Q

* *Quando le Pleiadi tramontano* (1951) - LXXI, 172.
Quattordicesima ora (*Fourteen Hour, 1951*) - LXXI, 160, 167; LXXII, 197; LXXV, 306; F. LXIX, 102; F. LXXI, 158.
Quattro in una jeep (*Vier in einem Jeep, 1950*) - LXVII, 42.
Quattro passi fra le nuvole (1942) - LXX, 145; LXXIV, 276; F. LXXIV, 277.
Queen Kelly (1928) - LXX, 147; F. LXX, 150.
Quei due (1934) - LXXIV, 272.
* *Quelli che soffrono per noi* (1951) - LXXI, 172.
Questo mio folle cuore (*My Foolish Hearth, 1949*) - LXXIII, 239.
Quiet Man, The (1951) - F. LXXIV, 266; F. LXXV, 298.
Quiet One, The (1950) - F. LXIX, 115.
Quo vadis? (1912) - F. LXXVI, 320.

R

Racket, The (1951) - LXXVII, 373; F. LX.
Ragazze di piazza di Spagna, *Le* (1951) - LXXIII, 229-30; F. LXXIII, 229, 230; F. LXXIV, 261.
Ragazzo dai capelli verdi, II (*The Boy with Green Hair, 1949*) - LXVIII, 84.
Rane del mare, *Le (The Frogmen, 1951)* - LXVIII, 77.
Rasho Mon (tr. lett. «Nel bosco», 1950) - LXX, 126; LXXI, 157, 160, 167; LXXII, 197; F. LXIX, 96; F. LXX, 121, 126; F. LXXI, cop. 4; F. LXIX, 198; F. LXXVII, 375.
Re burlone, II (1935) - LXXIV, 272; F. LXXIV, 273.
Red Badge of Courage (1951) - LXXV, 298.
Rembrandt (anche «Crepuscolo di gloria», *Rembrandt, 1942*) - LXVII, 39.



I MIGLIORI DEI

Da *The Lawless* ("Lin-
ciaggio") di Joseph Losey

Rich, Young and Pretty (1950) - F. LXVIII, 57.
Rifugio, Il (Hide Out, 1934) - LXXV, 304.
 * *Rimembranze Medicee* (1951) - F. LXXV, 288.
Rio Grande (Rio Bravo, 1950) - F. LXVI, 11.
Risate in Paradiso (Laughter in Paradise, 1931) - LXXI, cop. 3; F. LXXI, 163.
Riso amaro (1949) - LXX, 150; F. LXVII, 45.
Ritorna la vita (Retour à la vie, 1949) - LXXIV, 268; F. LXXIV, 268.
River, The (1951) - LXX, 128; LXXI, 160, 164; LXXII, 198; LXXVI, 322, 323, 324; F. LXIX, 95; F. LXX, 126, 164; F. LXXII, 196; F. LXXVI, 322.
 * *Riviere et les Homes, Les* (1951) - LXXVII, 364-5; F. LXXVII, 365.
Rodolfo Valentino l'indimenticabile amante (Valentino, 1950) - LXXV, 307.
Roma, ore 11 (1951) - LXXVII, 358-61; F. LXXVII, 358, 360, 361.
Rosa bianca per Giulia, Una (Where Danger Lives, 1950) - LXVIII, 84.

S

Salvation Hunters (1924) - LXXV, 308.
Sangre Negra (1951) - LXX, 128; LXXIII, 242; F. LXIX, 95; F. LXX, 127; F. LXXIII, 242.
Santa (1931) - LXX, 135; F. LXX, 137.
 * *Santuario* (1950) - LXIX, 106.
Scandalo dell'abito bianco, Lo (The Man in the White Suite, 1951) - LXXVII, 371.
Sciccio bianco (1951) - LXXIV, 263-5; F. LXXIV, 263, 264.
Schiavo del passato, Lo (The Late George Apley, 1947) - LXXV, 302.
 * *Selinunte* (1951) - LXXVI, 343.
Segretaria privata, La (1932) - LXIX, 110.
Seltsame Leben des Herrn Bruggs, Das (1951) - LXVII, 42; F. LXVII, 42.
Senza bandiera (1951) - LXXV, 307; LXXVI, 338; F. LXXVI, 338.
Sette peccati capitali, I (1951) - LXXIII, 228.
Sevci Matousovi (tr. lett. « Il calzolaio Matteo ») - LXVI, 18.
Shahrazad (1950) - F. LXVIII, 76.
Shanghai Express (Shanghai Express, 1932) - LXXV, 308; F. LXXV, 308.
Show Boat (1950) - F. LXVIII, cop. 1.
 * *Sicilia arabo-normanna* (1951) - F. LXVII, 53.
 * *Sicilia barocca* (1951) - LXVII, 3, LXXI, 172; F. LXIX, 106.
Signora di tutti, La (1934) - LXXVII, 351; F. LXXVII, 375.
 * *Signori, chi è di scena?* (1951) - LXXI, 173.
Silenzio è d'oro, Il (Le silence est d'or, 1946) - LXIX, 118.
Sinfonia nuziale (The Wedding March, 1927) - F. LXX, 149.
Sirena (Siréna, 1947) - LXVI, 17; F. LXVI, 17; F. LXIX, 114.

Sirocco (1951) - LXVII, 46; F. LXVII, 46.
Sole (1929) - LXX, 142.
Sono tua (You're My Every Thing, 1950) - F. LXXIV, 251.
 * *Sorrída... prego* (1951) - LXXII, 213.
Spettro di Canterville, Lo (The Canterville Ghost, 1944) - LXXVII, 366; F. LXXVII, 365.
Sperduti nel buio (1915) - LXXVI, 318; F. LXXVI, 320.
Sperduti nel buio (1948) - LXXIV, 273.
 * *Sport minore* (1951) - LXVIII, 85; F. LXXI, 172.
Squadron bianco, Lo (1936) - F. LXVI, 16.
Strada proibita (The Forbidden Street, 1949) - LXXIII, 239.
Strangers on a Train (1951) - LXVIII, 76.
Streetcare Named Desire, A (1950) - LXXI, 159, 160, 167; LXXII, 198; F. LXIX, 89, 102; F. LXXI, 157; F. LXXII, 196.
Stromboli (1950) - LXXV, 296; F. LXXV, 297.
Suo primo amore, Il (v. « I miracoli non si ripetono »).
Susana (1951) - F. LXX, 137.
Svédomi (tr. lett. « La coscienza », 1947) - LXVI, 18.

T

Tabú (Tabú, 1931) - LXVI, 55; LXXI, 176; F. LXVIII, 68; F. LXXI, 177.
Tales of Hoffmann, The (1951) - LXVII, 43, 44. LXIX, 94; F. LXVII, 43.
Tavola dei poveri, La (1934) - LXXIV, 271; F. LXXIV, 272.
Temno (tr. lett. « Le tenebre », 1951) - F. LXXV, 283.
Tempi moderni (Modern Times, 1936) - F. LXVI, 6; F. LXXIII, 215.
Tensione (Tension, 1949) - LXVIII, 82.
Teresa (Teresa, 1951) - LXX, 128; LXXVI, cop. 3; F. LXIX, 102; F. LXX, 127.
Terra di fuoco (1938) - LXXVII, 351; F. LXXVII, 351.
 * *Terra di Pirandello* (1951) - LXVII, 53.
Terra madre (1930) - LXX, 142-3; F. LXX, 143.
Terra trema, La (1948) - LXVI, 23; LXXII, 196; F. LXVI, 23; F. LXIX, 115.
 * *Three on the Boats* (1951) - F. LXIX, 107.
Tierra baja (1950) - LXX, 135; F. LXX, 136.
Topi grigi, I (1917-18) - LXVIII, 77.
Tosca (1940) - LXXVII, 352; F. LXXVII, 351.
Traditore, Il (The Informer, 1935) - LXIX, 110.
Traffanti della notte, I Night and the City, 1950 - LXXVII, 366; F. LXXVII, 366.
Tragedia della miniera, La (Kameradschaft, 1931) - F. LXXVII, 373.
Trahison et souffrance, (1950) - LXVIII, 77.

Trestném uzemi (tr. lett. « Penalità », 1951) - LXVI, 19.

U

Uloupená kranice (tr. lett. « La frontiera rubata », 1947) - LXVI, 18.
Ultima giovinezza, La (1939) - LXXVII, 352; F. LXXVII, 351.
Ultimo incontro (1951) - LXXV, 307.
Umberto D. (1951) - LXXII, 199, 202; F. LXX, 131; F. LXXII, 199, 200, 201, 202; F. LXXIV, 257.
 * *Uno e due, il monumento* (1951) - F. LXXII, 188.
Untertan, Der (1950) - F. LXXIV, 333-4.
Uomini (Men, 1951) - LXXVI, cop. 3; F. LXXVI, 340.
Uomini, che mascalzoni! Gli (1932) - LXIX, 110.
Uomo bianco tu vivrai (No Way Out, 1950) - LXXV, 303.
Uomo di Aran, Lo (Man of Aran, 1934) - LXXI, 177; F. LXXI, 177.
Uomo di bronzo, Lo (Kid Gallahad, 1937) - LXIX, 112.
Urlo della città, Lo (Cry of the City, 1948) - F. LXXII, 192.

V

Vacanze col gangster (1951) - F. LXXVI, 313.
 * *Valle del carburo, La* (1951) - F. LXVIII, 59.
Vampyr, Le (1930) - LXXVII, 367; F. LXXVII, 368.
Varuj (tr. lett. « L'avvertimento », 1946) - LXVI, cop. 3.
Vecchia guardia (1934) - LXX, 134; F. LXX, 134.
Ventesimo secolo (20th Century, 1934) - LXIX, 112.
Verlorene, Der (tr. lett. « Lo sperduto ») - LXXI, 161; F. LXXI, 161.
Ves v pohranici (tr. lett. « Un villaggio alla frontiera », 1947) - LXVI, 18.
Via della morte, La (Side Street, 1951) - LXXII, cop. 3.
Via delle Cinque Lune (1942) - LXXVI, 321, 322; F. LXVI, 16.
Viaggi di Gulliver, I (Gulliver's Travels, 1939) - LXXII, cop. 3.
 * *Viaggio al sud* (1950) - F. LXXII, 195.
Viaggio indimenticabile (No Highway in the Sky, 1951) - F. LXXII, 219; F. LXXIV, 251.
Viale del tramonto (Sunset Boulevard, 1950) - LXXV, 296; F. LXXV, 297.
Vita del dottor Pasteur, La (Story of Louis Pasteur, 1936) - LXIX, 111.

SEMESTRE



Da *Filumena Marturano* di **Eduardo De Filippo**

Viva Villa (*Viva Villa*, 1934) - LXIX, 110.
 Viva Zapata! (1951) - LXVI, 14-15.
 * Vivo di te (1951) - LXXI, 172; F. LXIX, 117.
 Voce nella tempesta, La (*Wuthering Heights*, 1939) - LXXIV, 252-3; F. LXXIV, 253.
 Vogliamoci bene! (1949) - LXVII, 33, 34; F. LXVII, 34.
 Volpe, La (*Gone to Earth*, 1950) - LXVII, 41.
 Volpe del deserto, La (*The Desert Fox*, 1951) - LXXIV, 267; LXXV, 299; F. LXXIV, 266.
 Vstanou novi bojovnici (tr. lett. « I nuovi combattenti si solleveranno », 1950) - LXVI, 19.
 Vzboureni na vsi (tr. lett. « La rivolta del villaggio », 1950) - LXVI, cop. 3; F. LXVI, 17.

W
 Wally dell'avvoltoio (*Die Geierwally*, 1940) - LXVII, 40.
 Well, The (1951) - LXXIII, 235-6; F. LXXIII, 235.
 White Corridors (1951) - LXXI, 161; F. LXIX, 101.

Z
 * Zibaldone n. 1 (1951) - LXXIV, 267; F. LXXIII, 219; F. LXXIV, 267.
 Zoceleni (tr. lett. « La tempra », 1950) - LXVI, 18-9; F. LXVI, 17.

LOSEY J. - LXVIII, 86; LXXIII, 224.
 * LUISI D. - LXXVI, 343.

M
 MACHATY G. - LXXIII, 223; LXXVII, 251.
 * MAGNAGHI U. - LXXVII, 371.
 MAKOVEC M. - LXVI, 19; LXXIV, 269.
 MANKIEWICZ J. L. - LXIX, 94; LXXIV, 274-5; LXXV, 302.
 MANN A. - LXXII, cop. 3.
 MARCELLINI R. - LXVII, 37.
 * MARCHI A. - LXVIII, 85.
 * MASELLI F. - LXVIII, 85.
 MAYO A. - LXVII, 52.
 * McLAREN N. - LXVII, 44; LXXIII, 235.
 MENOTTI G. - LXXI, 163.
 * MIDA M. - LXXIII, 245.
 MOGUY L. - LXXVII, 352.
 MUSSO J. - LXXVII, 352.

O
 OLIVIER L. - LXIX, 113; LXXII, 203.
 OPHULS M. - LXXVII, 351.

P
 PABST G. W. LXXXVI, 327-8, 329.
 * PADOVINI M. - LXXI, 174.
 PAGLIERO M. - LXXI, 162-3.
 PELLEGRINI G. - LXIX, 105; LXXI, 170; LXXIII, 235.
 POWELL M. - LXVII, 41-3; LXIX, 94.
 PRESSBURGER E. - LXVII, 41-3; LXIX, 94.

R
 RACIOPPI A. - LXXXVI, 343.
 RADOK A. - LXVI, 18.
 RAISMAN. - LXIX, 94.
 RENOIR J. - LXX, 128; LXXII, 198; LXXVI, 322; LXXVII, 352.
 * RISI D. - LXXXVII, 371.
 RITTER K. - LXVII, 41.
 ROBSON M. - LXIX, 94; LXXV, 298.
 * ROCCARDI G. - LXXXV, 309.
 ROTH P. - LXIX, 99; LXX, 129; LXXII, 197.

S
 SCOTESE - LXVIII, 61.
 SIDKY H. - LXVIII, 78-9.
 SJOBERG A. - LXIX, 94.
 SOLDATI M. - LXVI, 21; LXXVII, 371.
 * SONEGO R. - LXXIII, 235.
 STEINHOFF H. - LXVII, 38, 39, 40.
 STEKLY K. - LXVI, 17.
 STERNBERG J. - LXXII, 210; LXXV, 308.
 STROHEIM E. - LXX, 157.
 STURGES P. - LXIX, 94.

T
 * TOMEI G. - LXVII, 53.
 TRENKER L. - LXXXVII, 351.

V
 VACLAV - LXVI, 18.
 VAVRA O. - LXVI, 18.
 * VENTURINI F. - LXXXVI, 343.
 VIDOR K. - LXXXVII, 370.
 VISCONTI L. - LXVI, 23; LXXII, 196; LXXVI, 292.

W
 WELLES O. - LXIX, 113; LXXII, 203-4; LXXVI, 340; LXXVII, 354.
 WELLMAN W. A. - LXIX, 94; LXXIII, 238.
 WEISS J. - LXVI, 18-19.
 WILDER B. - LXVII, 45; LXX, 127; LXXI, 168; LXXV, 296.
 WYLER W. - LXXXIV, 253-5.

Z
 ZAMPA L. - LXVII, 33-37.
 ZAMPI M. - LXXI, cop. 3.
 ZINNEMANN F. - LXX, 128; LXXVI, cop. 3.
 * ZURLINI W. - LXXII, 213.

INDICE PER REGISTI

A
 ALLEGRET Y. - LXXXII, 213.
 ANTONIONI M. - LXX, 132; LXXIII, 227; LXXV, 296.
 ASQUITH A. - LXIX, 94.

B
 BECKER J. - LXIX, 94.
 BIANCHI M. - LXXXVI, cop. 3.
 BIELIK P. - LXVI, cop. 3.
 BIRRI F. - LXXXVI, 343.
 BLASETTI A. - LXX, 142; LXXI, 172; LXXIV, 272, 276; LXXXV, 296.
 BLUMENFELD P. - LXVI, 19.
 BORSKY V. - LXVI, 18.
 BRAGAGLIA A. G. - LXXIII, 241-2.
 BRESSON R. - LXIX, 98; LXX, 125; LXXI, 168, 170; LXXII, 198.
 BROWN C. - LXXIII, 245; LXXV, 304.
 BUNIN L. - LXVIII, 76.
 BUNUEL L. - LXIX, 94.

C
 CAMERINI M. - LXIX, 110; LXXXV, 306.
 CAPRA F. - LXVIII, 85.
 CARNE' M. - LXIX, cop. 3.
 * CARPIGNANO V. - LXVII, 53; LXXI, 172.
 CAVALCANTI A. - LXXI, 182; LXXVII, 372.
 CAYATTE A. - LXVIII, 80.
 CELI A. - LXXI, 162.
 CERCHIO F. - LXVIII, 61.
 CHAPLIN C. S. - LXVI, 5-7; LXVII, 29-31; LXXIII, 226.
 CHENAL P. - LXX, 128; LXXXVII, 352.
 CHIARINI L. - LXVI, 16; LXX, 130, 131.
 CIKAN M. - LXVI, 18.
 CLAIR R. - LXXI, 178; LXXVII, 352.
 CLEMENT R. - LXIX, cop. 3.
 CLOUZOT H. G. - LXVIII, 80.
 COMENCINI L. - LXVII, 37.
 COTLOW L. - LXVI, 15.
 CRAVENNE M. - LXXXVII, 352.

D
 * DAMICELLI M. - LXXXVII, 371.
 DASSIN J. - LXXXVII, 365.
 DE FELICE L. - LXXV, 307.
 DE FILIPPO E. - LXVII, 34; LXXV, 306.
 DELANNOY J. - LXIX, 98; LXXI, 160.
 DE MILLE C. B. - LXXV, 306.
 DE SANTIS G. - LXX, 130.
 DE SICA V. - LXVIII, 71; LXIX, 94; LXXII, 196; LXXVI, 341.
 DIETERLE W. - LXVIII, 84; LXXXVII, cop. 3.
 DISNEY W. - LXVIII, 76; LXX, 129; LXXI, 174.

DONSKOI M. - LXVII, 47-8.
 DREYER C. Th. - LXVII, 49; LXXVII, 367.
 DUVIVIER J. - LXX, 142.

E
 EISENSTEIN S. M. - LXVI, 19-20.
 EMMER L. - LXXI, 160; LXXII, 213; LXXIII, 223, 230; LXXIV, 261; LXXV, 306.

F
 * FASANO U. - LXVII, 53.
 FELLINI F. - LXXIV, 263-5.
 FLAHERTY R. - LXVIII, 62; LXXI, 175-7.
 FLEISCHER D. - LXXII, cop. 3.
 FORD J. - LXVI, 10-12.
 FRANCIOLINI G. - LXXIV, cop. 3; LXXV, 307.
 FRANCIS M. - LXVI, 18-19, cop. 3.
 * FULCHIGNONI E. - LXXI, 173.

G
 GAJER V. - LXVI, 18.
 * GANDIN M. - LXXI, 172.
 GENINA A. - LXVI, 16; LXXXVI, 328.
 GERMI P. - LXXI, 160; LXXII, 196; LXXV, 306.
 GRIFFITH D. W. - LXVIII, 65.

H
 HARLAN V. - LXVII, 39-40.
 HATHAWAY H. - LXXI, 160.
 HAWKS H. - LXXVI, 327.
 HITCHCOCK A. - LXVIII, 76.
 HOELLERING G. - LXIX, 100; LXXI, 158; LXXII, 197.
 HUBCECK J. - LXVI, 19.
 HUSTON J. - LXXV, 298.

K
 KADAR J. - LXVI, cop. 3.
 KAUTNER H. - LXVII, 39-40.
 KAZAN E. - LXXI, 159, 167.
 KEIGHLEY W. - LXVII, 52.
 KREJLIK J. - LXVI, 19.

L
 LACOMBE G. - LXXI, 160, cop. 3.
 LAMONT C. - LXVI, 21.
 LANFIELD S. - LXVI, 22.
 LATTUADA A. - LXVIII, 75.
 LE CHANOIS J. P. - LXXXVI, 339.
 LEHOVEC J. - LXVI, 19.
 LEROY M. - LXVII, 52; LXXII, 214.
 LEWIN H. - LXVI, 22; LXXVI, cop. 3.
 L'HERBIER M. - LXXXVII, 352.
 LIEBENEINER W. - LXVII, 38-39, 41.
 LIEGOSCIN V. - LXXIII, 243-4.
 LINDTBERG L. - LXIX, 94.
 LIZZANI C. - LXXII, 195.
 LORRE P. - LXXI, 160, 168, 171.

ABBONATEVI A CINEMA



SCAFFALE DEL REGISTA

Nell'intento di avvicinare sempre più il cinema alla letteratura e alle altre attività culturali — che è uno degli scopi maggiori della nostra rivista — « Cinema » da questo numero riprende una sua vecchia rubrica. « Scaffale del regista » intende segnalare quelle opere (romanzi, biografie, commedie) che, secondo noi, possono dare l'avvio a soggetti per film.

IL PRIMO libro che vorremmo collocare nello scaffale del nostro amico regista porta la firma della più inafferrabile "Primula Rossa" della letteratura mondiale. Il nome di B. Traven ha fatto ormai il giro del globo. I suoi romanzi sono tradotti in più di venti paesi, alcune sue opere hanno offerto lo spunto a film di larga risonanza (valga per tutti l'esempio di *La Sierra Madre*, portato sullo schermo da John Huston); eppure nessuno è mai riuscito ad alzare il velo sulla vera identità del romanziere. Ci si sono provati perfino i più abili giornalisti americani, col risultato di imbastire romanzesche ipotesi smentite poi dall'autore-fantasma. Il quale, al paziente indagatore che dopo anni di ricerche aveva annunciato d'aver trovato il vero nome che corrisponde alla B. (Bruno), ha risposto con una secca precisazione: « ignorante ».

Lasciamo B. Traven al suo destino. Non ci interessa il suo volto e neppure la sua biografia. Bastano le sue opere. Che sono notevoli e indicative, in un'epoca in cui il fiume della narrativa sembra ridotto ad un filo di sorgente. E' chiaro che un film ispirato a un libro di Traven esige un regista-creatore, o perlomeno un regista dagli interessi culturali e umani che lo distacchino nettamente dall'arraffismo commerciale. Traven — tanto per tentare un esempio — non dovrebbe lasciare indifferente un regista come Luchino Visconti. Su un piano invece di minor impegno creativo (aperto perciò all'entusiasmo di una vena popolare, in cui l'urgenza artistica è appena avvertibile e risulta invece abbondante la felicità del mestiere) si potrebbe fare il nome di Pietro Germi.

L'ultimo romanzo di Traven (apparo qualche settimana fa tradotto da Henry Furst e Orsola Nemi ed edito da Longanesi) porta il titolo *Speroni nella polvere* (in originale: *Regierung*). Non è il solito libro a intreccio. Traven non è Balzac e non è neppure Zola (anche se del padre del verismo condivide la violenza degli slanci in favore degli umili oppressi dai potenti). Da Traven non aspettatevi mai il « ritratto » o la « storia » (nel senso letterario di « costruzione di casi umani meccanicamente perfetti »). Il narratore X (per usare la definizione cara a Gide) è veramente corale. In *Speroni nella polvere* intorno alla filiforme

vicenda del « segretario Don Gabriel » si va man mano intrecciando il gran coro degli "indios" oppressi e sfruttati dai "ladinos" (mexicani bianchi). A libro chiuso, non resta sul fondo della nostra coscienza il volto più o meno laido di questo o quel personaggio; resta in noi la ferita per lo spettacolo della dignità umana offesa. Perché il coro del romanzo di Traven è il lamento di una classe, anzi di un'intera umanità, che riempie di vibrazioni cosmiche la volta del cielo. I libri di Traven non sono di propaganda. Sono tentativi (in molte parti riusciti) di creazione narrativa. Proprio per questo li segnaliamo ai romanzieri dello schermo. Precisando, che non è necessariamente la trama il fattore determinante per il trasferimento in immagini. E' lo spirito del libro (ripetiamo: la potenza



corale del dolore umano) che può accendere in un regista la fiamma per una creazione cinematografica. E la trama potrebbe essere diversa e il Messico potrebbe essere l'Italia o una parte qualsiasi del mondo. E' evidente che un tale film non richiede la « eccezionale partecipazione » né di una Franca Marzi né di una Silvana Pampani qualsiasi.



SE DALLA tragedia di una classe sociale vogliamo passare al romanzo intimo, intessuto di sfumature amorose e di slanci ognora repressi, l'occasione ci viene offerta da Fitz Gibbon, il ventisettenne narratore inglese (anche se di origine americana) che col romanzo *L'araba fenice*, tradotto da Elena Canino ed edito da Valentino Bompiani (titolo originale: *The Arabian Bird*), ha mandato ai sette cieli l'entusiasmo dei critici londinesi. Il pretesto narrativo è molto semplice. A Londra, verso la fine dell'ultima guerra, mentre durano ancora i bombardamenti aerei, un chimico di una certa risonanza, torna da una missione ufficiale in Italia. E' già attempato e ha una moglie molto giovane e piuttosto appetibile. Due condizio-

orni precisi di cronaca, per darsi in "atmosfera". Atmosfera di attesa sfiante e di crudele rinuncia, sulla quale incombe pure l'urto terribile della guerra.

Da *L'araba fenice* potrebbe derivare un film di intensità amorosa, adatto — per esempio — alla regia di Michelangelo Antonioni, che certamente saprebbe contenere nei limiti della dignità i sentimenti di tre creature lievemente imbevute di « gozzanismo » (un « gozzanismo » tuttavia fermentato nel "wiskey" della nostra epoca). Consigliere un tale spunto anche ad Alberto Lattuada, soprattutto ripensando al suo Giovanni Episcopo. Ma, dopo l'incredibile e recentissimo *Anna*, come si può trovare il coraggio per affidargli un soggetto a sfondo psicologico-amoroso?



ALL'ATTENZIONE dei cineasti segnaliamo pure due libri d'autore italiano. Diversissimi tra loro. Il primo (*Valentina Velier*, romanzo di Bonaventura Tecchi, edito da Bompiani) è l'opera meditata di un letterato dei più forbiti della nostra generazione. L'altro (*Una donna al giorno* di Luigi Figallo, edito da Longanesi) è il diario di un soldato qualunque, scritto così come viene. Il romanzo di Tecchi è una malinconica storia d'amore, che non ci dispiacerebbe veder realizzata da Mario Camerini (se volesse o potesse ancora ricordarsi di certo suo passato). *Una donna al giorno* è la spregiudicata odissea di un prigioniero di guerra. Nelle mani di un produttore che per cinema intende soltanto gambe e seni femminili col con-



ni che dovrebbero sconsigliarlo dal ritornare improvvisamente da un lungo viaggio. Invece il buon uomo s'affaccia senza preavviso sull'uscio di casa e gli capita di vedere sul letto matrimoniale la divisa di un ufficiale. Per fortuna la moglie e il titolare della divisa sono momentaneamente assenti. Il marito ha quindi il tempo di rimettersi. Il presunto amante è suo figlio (avuto da una prima moglie), il quale però al ritorno non esita a manifestare intenzioni piuttosto decise nei confronti dell'allettante matrigna. La tragedia tuttavia viene a mancare, perché la moglie non lascia il marito e il giovane guastafeste parte per una missione in India. Il filo dell'intricata passione verrà ripreso al suo ritorno. Ma allora la matrigna si sarà già divisa dall'anziano chimico e le offerte del figlio resteranno senza risposta.

Riassunta in due parole, la trama di *L'araba fenice* è oltremodo banale e insignificante. Potrebbe parere il racconto di un amorazzo di gusto piuttosto dubbio. In realtà il libro possiede tutt'altro rilievo. Il romanzo non è costituito da quanto i tre personaggi principali realmente compiono, ma da tutto quell'intrico di propositi che restano in loro allo stato di intenzione. Un racconto di minuziosa indagine psicologica, che si sofferma a captare le più labili vibrazioni dell'anima umana. In tal senso la banale relazione a tre assume un notevole interesse, aumentato da un intelligente impiego della trovatina del « ritorno del passato » (trovata della narrativa cinematografica messa a profitto pure dalla letteratura). A un certo punto la vicenda amorosa perde i suoi con-



torno di un qualsiasi Walter Chiari o di un qualsiasi Renato Rascel, allora il libro potrebbe dar origine a uno dei più volgari esempi della nostra attuale canea comizzante. In mano invece di un Mario Soldati in buona fede (e cerebrialmente « in forma » come gli è capitato per la stesura di certi libri), il diario di Luigi Figallo rischierebbe di diventare uno dei più interessanti e divertenti film di costume. In questo caso il protagonista tagliato su misura sarebbe Walter Chiari. Un Walter che la museroia dell'estro di Soldati.

ALADINO

LETTERA DAGLI STATI UNITI

I RAPPRESENTANTI della stampa cinematografica hanno recentemente assistito alla proiezione dell'ultimo film di Cecil B. De Mille: *The Greatest Show on Earth* (« Il più grande spettacolo del mondo »), rievocazione di uno dei passatempi più cari al pubblico americano: il circo equestre. De Mille si è ispirato alle vicende di alcuni fra i più noti circhi americani, e particolarmente al « Ringling Bros » e al « Barnum & Bailey Circus ». Sfruttando l'innegabile richiamo esercitato da tale argomento, ha fatto ricorso ad una larghezza di mezzi considerevole, che è valsa a porre il film in una posizione di rilievo fra i « colossi » demilliani. Le riprese sono state effettuate in technicolor, allo scopo di rendere più evidente la « fantasmagoria » e gli aspetti pittorici dell'ambiente. La prima parte, quasi documentaristica nell'impostazione, si rivela interessante per gli squarci di vita che presenta. In seguito, le vicende sentimentali dei protagonisti, e



Ida Lupino, Robert Ryan e Ward Bond in *On Dangerous Ground*: diretto, da Nicholas Ray, questo film narra una vicenda analoga a quella del poliziesco *Detective Story* di William Wyler.

ENTRA UBRIACO POE E GANDHI SI SVEGLIA

le scene di massa care alla mentalità di De Mille, prendono il sopravvento, a tutto danno della dignità esteriore del film. Betty Hutton (nella parte di una giovane acrobata ambiziosa ed energica) e James

Nel suo ultimo film Barbara Stanwyck torna ai valori interpretativi di "La fiamma del peccato"

Da l'ultimo "colossale" film del mestierante Cecil Blount De Mille, *The Greatest Show on Earth*; realizzato in technicolor, intende riportare sullo schermo la vita dei circhi equestri americani.

Stewart (un medico del circo che uccide la propria moglie) sono gli interpreti principali. Ma, nonostante la presenza di questi attori popolari e la dispendiosità dei mezzi impiegati, *The Greatest Show on Earth* non può del tutto soddisfare vasti strati di spettatori. Non soddisfa i piccoli, perché la storia d'amore dell'acrobata Holly occupa troppo spazio; non piace ai grandi, perché la grazia fresca e fantasiosa, eppur tragica del circo, manca assolutamente di essere rilevata.

Un buon film di Fletcher Markley è apparso negli scorsi giorni a Broadway; si tratta di *Man with a Cloak* (« L'uomo col mantello »). L'attore Joseph Cotten, che fu una delle rivelazioni del Teatro d'Arte Drammatica sorto sotto gli auspici di Roo-





Cornel Wilde in *The Greatest Show on Earth*; l'interprete femminile del film è B. Hutton.

sevelt e che poi debuttò nel cinema sotto la guida di Orson Welles, interpreta in questo film la figura di Edgar Allan Poe, il solitario genio poetico americano. La vicenda è naturalmente fantastica, ma tuttavia aderente allo spirito ed ai tempi del grande scrittore. Eccone un rapido sunto: un ex maresciallo napoleonico, gran peccatore al cospetto di Dio e degli uomini, s'è ridotto a vivere, invalido e alcoolizzato, sotto la tutela di una sua ex protetta (l'attrice Barbara Stanwyck), di un cameriere e di una fantesca. I tre inservienti mirano al patrimonio del vecchio soldato, e quando una giovane donna, fidanzata del nipote del loro padrone, giunge nella casa, concentrano su di essa la loro ostilità impotente. Edgar Poe, in uno dei suoi frequenti periodi di solitaria peregrinazione alla ricerca della vita ideale, entra in questo quadro funereo (e vi entra, al suo solito, in preda ai fumi dell'alcool) e, suo malgrado, porta il problema a una soluzione completa. La ricerca dell'atmosfera, il dialogo, la caratterizzazione dei personaggi acquistano un valore notevole: la Stanwyck supera, a mio avviso, il tipo creato da Billy Wilder in *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944).

Altra pellicola di un certo rilievo è *On Dangerous Ground* («Terreno pericoloso»), realizzato dalla «Filmakers» per conto della R. K. O. e diretto da Nicholas Ray. Descrive il disgusto che un giovane poliziotto prova a contatto con un caso penoso, profondamente umano. L'opera, a differenza di *Detective Story* di William Wyler, spiega con efficacia le ragioni della insoddisfazione del protagonista. Tra le notizie riguardanti la produzione in corso, o in fase di preparazione, spicca l'annuncio del viaggio che il produttore Gabriel Pascal farà in India, per avere a Nuova Delhi colloqui con il Pandit Nehru, in merito a un film sulla vita del Mahatma Gandhi. Ammesso che un tale progetto si realizzi, interessante sarà vedere come un tema così delicato (soprattutto per quanto concerne i rapporti con l'Inghilterra) verrà svolto ad Hollywood.

GIORGIO N. FENIN



LETTERA DAL MESSICO

Città del Messico. Da Acapulco, film di Fernandez proiettato alla «Settimana cinematografica internazionale».

C'ERA LA SANTA MA NON L'ITALIA

IL CINEMA messicano nasce ufficialmente con il film *Santa*, realizzato nel 1931. Per commemorare degnamente questo primo ventennio di attività, un gruppo di cineasti — fra i quali Roberto Cantù Robert, direttore della rivista *Cinema Reporter*; i registi Adolfo Fernandez Bustamante e Arcady Boylter; i giornalisti Luis Solares del Solar e Icaza jr. e gli attori Dolores Del Rio, Fernando Soler — ha organizzato la prima «Settimana cinematografica messicana».

Invitate: le principali nazioni produttrici, Italia compresa. Ma, contrariamente alle promesse, l'Italia fu l'unica nazione assente. Anna Magnani, Silvana Mangano e Gina Lollobrigida non intervennero alla manifestazione per impegni di lavoro; e così pure Anna Maria Pierangeli. Dagli Stati Uniti arrivarono Maureen O'Hara, Martha Toren, Patricia Neal, Alexis Smith, Arlene Dahl, i fratelli Marx, Lex Barker,

David Wayne, Don Taylor e John Derek; dalla Spagna: Fernando Rey, Maria Rosa Salgado, Fernando Fernan Gomez; dalla Francia: Dany Robin e Georges Marchal. Alla fine della «Settimana» sono state consegnate le «Llamas de oro», speciali premi simili ai nostri Nastri d'argento, istituiti a iniziativa del settimanale *Voz*. Il miglior film è risultato *En la palma de tu mano*, altresì premiato per la regia (Roberto Gavaldon), per l'interpretazione (Arturo de Cordova), per la fotografia, il soggetto e la scenografia. La «llama» per la migliore attrice è andata a Irasema Dilian (Paraiso robado).

La «Settimana» si è svolta fra ricevimenti, discorsi e proiezioni di film nazionali in «ante-prima», oltre a visioni retrospettive dei maggiori successi del cinema messicano, da Maria Candelaria al già citato *Santa*.

P. R. PERSICHINI

Attori hollywoodiani a Città del Messico per la «Settimana cinematografica internazionale»: Don Taylor, Patricia Neal e John Derek. Erano inoltre presenti Alexis Smith e Martha Toren.



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * BRUTTO SBAGLIATO

**** BELLISSIMA

Regia: Luchino Visconti - **Soggetto:** Cesare Zavattini - **Sceneggiatura:** Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti - **Fotografia:** Piero Portalupi, Paul Ronald - **Architetto arredatore:** Gianni Polidori - **Musica:** Franco Mannino su temi musicali tratti dall'*Elisir d'amore* di Donizetti - **Interpreti:** Anna Magnani (*Maddalena Ceccomi*), Tina Apicella (*Maria Ceccomi*), Walter Chiari (*Alberto Annovazzi*), Gastone Renzelli (*Spartaco Ceccomi*), Tecla Scarano (*La maestra di recitazione*), Lola Braccini (*La moglie del fotografo*), Arturo Bragaglia (*Il fotografo*), Linda Sini (*Mimmetta*), Alessandro Blasetti, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli e Mario Chiari (nella parte di se stessi) - **Produttore:** Salvo D'Angelo - **Produzione:** Film Bellissima s. r. l., anno 1951.

I FILM di Luchino Visconti sono tre. E costituiscono, nella storia del cinema e della cultura italiane, tre date. In queste tre date si possono riassumere i punti di partenza e di arrivo del nostro realismo cinematografico. Partito nel 1943 con *Osessione*, che dà l'avvio al realismo oggettivo in un momento in cui i più dotati si davano agli esercizi calligrafici e accademici, Visconti raggiunge con cammino logico e lineare il realismo critico, il quale si concretizza e diventa stile in *La terra trema* (1948). Dopo quest'opera fondamentale, la migliore in senso assoluto del nostro cinema, egli aveva davanti a sé tre strade. Prima: progredire, avanzare verso nuove e più impegnative soluzioni. Seconda: retrocedere dalle posizioni conquistate, avviandosi come Rossellini (e in parte il De Sica di *Miracolo a Milano*) a una fase involutiva. Terza: essendogli materialmente impossibile andare avanti, per ragioni contingenti e ambientali documentabili (anche se non tutti vogliono o possono ammetterle e riconoscerle), mantenere le posizioni coerentemente impostate e raggiunte, ma sviluppare un argomento collaterale, importante sì, però socialmente meno impegnativo. Meno impegnativo, sia bene inteso, nei confronti della materia trattata in *La terra trema*, o meglio nel primo episodio — del mare — di questo film che venne concepito come una grande ed epica trilogia, come un 'documentario' critico su tre ambienti tipici del lavoro in Sicilia: su tre « aspetti di una stessa lotta contro le difficoltà degli uomini e delle cose e che trovano, nel loro sviluppo, affinità ritmiche e concettuali. Per le quali affinità le storie si mescolano e si completano a vicenda in un crescendo che, partendo dal primo nucleo disordinato e disperso di una famiglia di pescatori, sposta il problema in una miniera e poi nella terra, ampliandolo sino a fargli assumere la grandezza del coro ». E nel coro, cioè nell'unità degli uomini che vogliono « rompere una tradizione di rassegnata sofferenza » (la rassegnata sofferenza dei vinti verghiani), si doveva compiere il 'miracolo': « Le città, le campagne si mobilitano per sostenere i contadini che

hanno ingaggiato battaglia contro il millenario 'tabù'. La battaglia è vinta mercé la solidarietà di tutti gli altri lavoratori dell'isola (pescatori, braccianti, operai, ecc.). Il Governo è costretto a intervenire per risolvere la vertenza ». La terra trema. E aveva già tremato prima, in seguito alle prime vittime della mafia. « Paurosa è la imponenza dei funerali. Pauroso il silenzio degli uomini e delle donne che seguono il corteo, che si svolge per le campagne del feudo, giunge a un bivio. Una parte dei contadini lo abbandona diretto altrove. Altre centinaia di uomini, la maggior parte a cavallo, si uniscono man mano lungo le strade campestri, al primo nucleo. E così, come era stato stabilito, si occupa il feudo incolto. Il terrorismo della mafia non ha vinto ». Questi 'appunti' del Visconti (1), che in un certo senso richiamano alla memoria — per la loro asciuttezza e potenza evocatrice — certe 'novelle cinematografiche' di Eisenstein, sono rimasti 'appunti': sulla carta, dopo la chiusa dell'*Episodio del mare*, che pur segna la vittoria di 'Ntoni. Egli conosce le ragioni negative della sua prima esperienza. « ...in piedi sulla barca, guarda dinnanzi a sé, remando vigorosamente. Il suo volto ha un'espressione dura e dolorosa ». In 'Ntoni il pessimismo è escluso: "...verrà un giorno che tutti capiranno che io avevo ragione! Quel giorno, l'aver perduto ogni cosa come è accaduto a me, sarà un bene per tutti... Bisogna imparare a volersi bene uno con l'altro, e a essere tutti uniti... Allora si che si potrà andare avanti..." (2).

Visconti non ha dunque potuto spostare il problema centrale di *L'episodio del mare*, il problema di 'Ntoni e della sua famiglia di pescatori, in quelli della miniera e della terra. Ampliare cioè il problema, fino a fargli assumere la grandezza del coro, e a dar corpo e vita al minatore Cataldo,

altro protagonista per il quale la felicità "coincide con il raggiungimento delle più elementari condizioni di vita". 'Ntoni rimane un 'isolato' nella trilogia incompiuta, una vittima della vera servitù del cinema. Servitù, che non consiste tanto nel capitale quanto nella censura. A ogni modo, dei tre nostri maggiori registi, Visconti Rossellini e De Sica, soltanto il primo è rimasto del tutto coerente, riaffermando sugli altri due una maggiore personalità e maturità artistica. Piuttosto che sottostare al compromesso, di rinunciare alle proprie istanze poetiche e quindi sociali, ha preferito abbandonare non pochi progetti: dai due citati episodi di *La terra trema* a *Cronache di poveri amanti* (Pratolini) e *La carrozza del SS. Sacramento* (Mérimee), per non ricordarne altro, come a esempio *Pensione Oltremare* su personaggi e ambienti repubblicani. Riallacciandoci a quanto si diceva all'inizio, *Bellissima* (1951) è un nuovo e eccellente prodotto della coerenza del Visconti, da lui maturato percorrendo la terza delle vie che aveva dinnanzi: un punto avanzato di arrivo, anche se ai meno attenti così non sembra, e sulla scorta di errate interpretazioni avanzano dubbi. « La scelta di un soggetto piuttosto che di un altro non dipende esclusivamente dalla volontà del regista. Occorre anche una combinazione finanziaria che permetta di realizzarlo. Dopo che avevo dovuto rinunciare a *Cronache di poveri amanti* e a *La carrozza del SS. Sacramento*, Salvo D'Angelo mi propose il soggetto di Zavattini » (3). In questa dichiarazione del Visconti, isolata dal contesto, i meno attenti potrebbero trovare pezze d'appoggio alle loro riserve. Se non che lo stesso Visconti subito aggiunge: « Da molto tempo desideravo girare un film con la Magnani; e dal momento che era appunto la Magnani l'interprete prevista per *Bellissima*, accettai ». E ancora: « Mi interessava fare una esperienza con un 'personaggio' autentico, col quale si potessero dire certe cose più interiori e significative. E mi interessava



anche conoscere quale rapporto sarebbe nato tra me regista e la 'diva' Magnani ». Il desiderio in Visconti di girare un film con la Magnani risale al tempo di *Ossessione*; di *Ossessione* la Magnani doveva essere l'interprete. Venne sostituita, per ragioni contingenti, dalla Calamai; che peraltro, e non poteva essere altrimenti nelle mani di Visconti, si rivelò grande attrice. L'interesse per un'esperienza con un 'personaggio' autentico, e per stabilire un rapporto tra regista e 'diva' (un rapporto, si intende, diverso da quelli consueti: da 'star-system', a esempio), è all'origine stessa degli atteggiamenti di Visconti di fronte al cinema, prima ancora che a esso egli volgesse la sua attività pratica. Quando, e proprio su questa rivista che ha dato al film italiano altre forze vive, chiariva il suo programma poetico o, se la parola programma non piace, le ragioni che lo spingevano all'attività creativa. Guardandosi bene, con questo, dall'intendere qualcosa che si riferisse soltanto al dominio dell'artista. Lo spinse, cioè, non il « richiamo prepotente di una pretesa vocazione, concetto romantico lontano dalla nostra attività attuale, termine astratto, coniato a comodo degli artisti per contrapporre il privilegio della loro attività a quella degli altri uomini »; bensì il fatto « che nel cinema confluiscono e si coordinano slanci di molti, tesi per un lavoro complessivo migliore » nonché l'« impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse ». Il cinema che interessava e interessa Visconti è un 'cinema antropomorfo'. Di tutti i compiti che gli spettano come regista, quello che più lo appassiona è dunque il lavoro con gli attori, « materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte ». Siano essi attori professionali, o no. Di fronte ai primi, i professionali, si tratta di non 'subirli', come accade di sovente quando li si lascia « liberi di ingigantire i loro vizi e la loro vanità » (4).

Dopo il mirabile incontro con la 'diva' Calamai, e seguendo i principi sopra ricordati, Visconti scopre in *Bellissima* una Magnani inedita, che oltrepassa, e di non

poco, quella rosselliniana di *Roma, città aperta*. Egli la spoglia cioè dei suoi 'vizi', del suo preoccupante gigionismo, riscontrabile in particolar modo in opere come *L'amore* dello stesso Rossellini e in *Vulcano* di Dieterle. Tolta dalle formule schematiche, risultanti da 'sovrapposizioni artificiose', Visconti si serve di ciò che di "concreto e originario" essa serba nella sua natura. « Anche se molto spesso è una dura fatica, quella di ritrovare il nocciolo di una personalità contraffatta è una fatica che tuttavia vale la pena di spendere: proprio perché al fondo una creatura umana c'è sempre, liberabile e rieducabile. Astraendo con violenza dagli schemi precedenti, da ogni ricordo di metodo e di scuola, si cerchi di portare l'attore a parlare finalmente una lingua istintiva ». (Di qui, in Visconti, quella sua esigenza di lasciare agli attori un grande margine, di battute e d'azione, prima e dopo la scena utile; metodo che « funziona perfettamente anche con la Magnani la quale, a freddo, non riuscirebbe mai a trovare battute ugualmente felici »). « La fatica non sarà sterile, solo se questa lingua esista sia pure involuta e nascosta sotto cento veli. Se esiste, cioè », come appunto nella Magnani, « un vero 'temperamento' ». Il quale temperamento Visconti ha saputo rinvenire perfino in Walter Chiari — più di tanti altri attori legato a formule e a schemi fissi di pseudo film comici — nonché in attori non professionali: in Tina Apicella e in Renzelli, a esempio. Accentrando il suo netto atteggiamento nei riguardi della recitazione, egli concludeva di poter fare un film davanti a un muro, se avesse saputo ritrovare i dati della verità umana degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico. Ritrovarli e raccontarli. Ritrovato appunto ancora una volta un personaggio autentico, quello di Maddalena, lo 'racconta' da uomo e da artista intesi nel significato più attuale della parola. Nel senso che egli non fa vivere (ammesso che ciò sia possibile) il personaggio a se stante e isolato, ma lo immerge nella contemporaneità, nei problemi concreti della vita. Sicché l'essere umano assume un suo 'peso', la sua « presenza è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma »; e l'« ambiente viene da lui creato, dalla sua vivente presenza, e dalle

passioni che lo agitano questo acquista verità e valore; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura ». Ogni diversa soluzione del problema, concludeva Visconti, « mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge davanti ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essi modificata continuamente ».

Chiarito quanto sopra, si capirà meglio cosa Visconti intenda dire dichiarando che *Bellissima* vuole essere un film su un personaggio: la storia di una donna o meglio di una crisi, di una popolana che avendo dovuto rinunciare a certe segrete aspirazioni piccolo borghesi, tenta di realizzarle attraverso sua figlia, Maria: che bellissima è soltanto agli occhi dei genitori. « Ninì, tu la devi fa l'attrice », le urla Maddalena mentre nel seminterrato di un grande edificio periferico, nell'appartamento in cui abita, si prepara per condurre la figlia dal fotografo. "Io pure, se avessi potuto...". E nel cortile del seminterrato, mentre guarda un film proiettato sullo schermo della arena, dice al marito: "A Spartaco, tu non me capisci. Io quando vedo ste cose qua... ». *Bellissima* è film su un personaggio proprio perché è storia di una crisi (non delle consuete crisi più o meno da casi clinici); e appunto perché storia di una crisi, e di una crisi risolta, è anche film di ambiente. Dell'ambiente da Maddalena creato, dalla sua vivente presenza sul rettangolo luminoso; e dell'ambiente che dà, alla crisi stessa, la risoluzione che vedremo. In questo l'indulgere del regista su certi elementi piuttosto che su altri. La condanna di un mondo, quello di Cinecittà, è comprensibile in tutta la sua estensione e il suo valore al di fuori e oltre certi fenomeni che tutti conosciamo e solo se messa di fronte e in rapporto al comportamento finale della protagonista. Il suo, si badi, non è un 'no' soltanto a un ambiente specifico più o meno corrotto e ai 'cadaveri' che lo popolano, ma anche e sopra tutto a un mondo più estensibile e generale: a tutto un modo, cioè, di concepire la vita e il lavoro senza rispetto alcuno dei sentimenti umani e dei sacrifici. Dei 'cadaveri' Visconti sente ancor oggi il lezzo. Di quei 'cadaveri' che si « ostinano a credersi vivi » e nei quali ci si imbatte spesso andando per certe Società cinematografiche: « Avviene di loro, di fronte ai vostri argomenti, come di un personaggio di Poe, che, già morto da un pezzo, ma conservato intatto nel corpo da una possente volontà magnetica, questa venendogli d'improvviso a mancare, si corrompe e si scioglie in men che non si dica. Vivono, ignari del progredire del tempo, del riflesso di cose tutte estinte, di quel loro mondo trasecolato, dove si circolava impuniti sui pavimenti di carta e gesso, dove i fondalini vacillavano al respirare d'un uscio improvvisamente aperto, dove in perpetuo fiorivano rosei in cartavolina, dove stili ed epoche si fondevano e confondevano magnanimi, dove, per intenderci, Cleopatre 'liberty' in 'toupé' vampireggiavano (mettendoli alla frusta) ombrosi pezzi di Marcantonii in busto di balene ». Il tempo di questi nostalgici d'anteguerra è finito, « e loro sono rimasti; e non si sa perché ». La parentesi di libertà, in cui fu concesso alle giovani forze del nostro



cinema di dire chiaro e tondo 'i cadaveri al cimitero', già sta per chiudersi. In pochi sono accorsi a sollecitare i ritardatari, ad aiutarli, « con tutti i riguardi (che non si abbiano a far male) a introdurre anche l'altro piede nella fossa ». E così, come ieri, come nel '41 — anno al quale risale la nota del Visconti (5) — le forze più vive del nostro cinema, impazienti « per tante cose che hanno da dire », continuano ad aver come bastoni tra le ruote troppi cadaveri ostili e diffidenti. Diffidenti sopra tutto del realismo, che fondono e confondono con formule ed etichette. Di quei 'cadaveri' — che sono poi quelli che gli impediscono di condurre a termine *La terra trema* — Visconti sente dunque ancora il lezzo. E che siano rimasti, lo dice chiaramente; e chiaramente dimostra loro alcuni equivoci cui son legati. Qual è il soggetto di *Oggi, domani, mai*, l'ipotetico film per il quale si cerca una bambina? Qual è il cinema, quali sono i film che in *Bellissima* si condannano? Risposte si possono a esempio trovare nella sequenza del fotografo, e in quelle in cui Maddalena e Spartaco guardano dal cortile lo schermo dell'arena, e in quel sonoro e quei dialoghi cinematografici che si insinuano nel seminterrato. Il soggetto di *Oggi, domani, mai*, tratto da un romanzo di una ipotetica Cibarelli (e quante Cibarelli, purtroppo non ipotetiche, offrono materia a produttori e registi), inizia con "lui che dice a lei che la lascia..." (6). E anche i dialoghi che si insinuano nell'intimità della famigliola sono alla Cibarelli (Peverelli?): falsi, da fumetti, da film d'evasione. Tutte 'fole', come dice Spartaco e, alla fine, anche qualcosa d'altro ("un rompimento de..."). E nel ricercare, attraverso un concorso, un attore non professionista per un soggetto la cui inequivocabile natura viene individuata dalle poche parole sopra riportate, si sottolinea uno degli equivoci in cui produttori e registi incorrono di fronte al realismo inteso come formula: la formula dell'attore preso dalla vita per essere inserito in una vicenda che con essa non ha rapporti reali, storici, culturali e via dicendo. (E che si possano creare film veramente realistici anche con attori professionisti, *Bellissima* è un classico esempio). Né Visconti dimentica di fare accenni (accenni, ma eloquenti) a certe influenze che a tali film, ai film di evasione, sono legate. Non a caso, ma per sottolineare un ben determinato costume di chiara derivazione, la prima bambina esaminata da Blasetti imita Betty Grable e, rifacendone modulazioni di voce e movenze erotiche, alza la gonnellina e mostra le esili gambe. Non a caso, ma per il medesimo scopo, la seconda bambina canta *Arrivano i nostri* e, chi più chi meno, specie quella che si 'esibisce' dal fotografo, sono prototipi di bimbe prodigio, le cui leziosità hanno imparato e imparano quotidianamente dalle varie Shirley Temple e Margaret O'Brien. Siffatti aspetti indicativi e sintomatici interessano Visconti più che una satira del cinema (sia essa sentimentale o romantica come in *Le silence est d'or* o cinica e cruda come in *Sunset Boulevard* di Wilder): più che fenomeni di dominio pubblico, diffusi anche attraverso settimanali illustrati o libri come *Hollywood Cemetery* di Liam O'Flaherty. I quali fenomeni, del resto, non vengono dimentici-



cati: come quelli delle raccomandazioni o di certi commerci, in cui la donna viene intesa soltanto nei suoi attributi di femmina. E' proprio Annovazzi, il piccolo avventuriero di Cinecittà, che dice a Maddalena: "In Italia si vive di raccomandazioni. Mi raccomandando, si ricordi, le assicuro. E poi ci si dimentica. E perché ci si dovrebbe ricordare?". E lo dice per carpire alla donna danaro, promettendo un mazzo di fiori alla moglie del produttore, una bottiglia di profumo all'amante del produttore, che in molti casi è la moglie del protagonista. "Nel cinema accade", spiega. Significativa, in proposito, un'altra sua battuta, quando Mimmetta dice che Glori le ha promesso una parte (quello stesso Glori da cui Annovazzi aveva ottenuto, attraverso la ragazza, il provino di Maria): "E così finisce che tu devi ringraziare me". Ogni donna ha il suo fascino, ricorda il titolo del film il cui cartellone pubblicitario spicca nel Bar Imperiale, dove Mimmetta telefona a Glori e Annovazzi compera la lambretta usata col denaro sottratto a Maddalena.

E' proprio in questa limitazione, o meglio scelta di elementi riguardanti il mondo del cinema, ma pur ampi nel loro intimo significato, che si deve intendere *Bellissima* più film su un personaggio e la sua crisi che su un particolare ambiente. Al quale, del resto, — e per raggiungere risultati positivi non poteva essere diversamente, — sono legati altri ambienti tipici: quelli in

cui vive Spartaco (il quartiere Prenestino, la trattoria in riva al fiume, la casetta che sta costruendo come socio di una cooperativa di operai) e quelli che Maddalena frequenta come infermiera a domicilio (l'appartamento della mantenuta, dell'avvocato) o per preparare la figlia al provino (lo studio fotografico, la sartoria, la scuola di ballo). Alcuni di questi, se a prima vista possono sembrare a se stanti e pretesti per introdurre figure macchiettistiche, tali non sono, proprio perché tipici nel senso che essi servono a meglio individuare e suggerire i sentimenti dei protagonisti, a determinarne le azioni. E come la sequenza del fotografo, a esempio, spiega tra l'altro la natura di *Oggi, domani, mai*, quelle della trattoria e di Maddalena che sale le scale dello stabile in costruzione, approfondiscono atmosfere e situazioni popolari e popolari; mentre le scene della sartoria, delle lezioni di ballo e di recitazione contribuiscono a dar corpo alla drammatica confessione della piccola Maria al padre: "Sono stanca". Il mondo del cinema dato dunque, come abbiamo visto, in una tipizzazione eloquente (essenziale al riguardo la parte in cui Maddalena con la figlia assiste, nascosta, alla proiezione del provino) vuole essere e rimane al di fuori di ogni interferenza di carattere scandalistico di facile presa. Rimane costantemente attiva una cosciente presa di posizione, una ragionata critica ai metodi e ai generi citati e al malcostume che ne deriva. Sul piano di una siffatta critica sono indicativi i temi

musicali tratti dall'*Elisir d'amore*. E non ci riferiamo soltanto all'ammonimento iniziale, al "Non fate strepito, non fate strepito" che immediatamente segue le parole dello 'speaker' ("Potrà essere la vostra e la sua fortuna") e continua nella colonna sonora mentre si attua, sullo schermo, uno stacco visivo: si passa cioè dalla sala di trasmissione radiofonica a un viale di Cinecittà gremito di mamme e bambine strepitanti. L'effetto non è puramente fisico, acustico, o di facile contrasto a rovescio. Esso va oltre, riacciandosi al finale, quando la tranquillità è tornata in Maddalena, e Maria dorme finalmente serena. Un altro motivo donizettiano si sofferma a sottolineare questa serenità ritrovata: "Quanto è bella, quanto è cara, più la guardo e più mi piace". E' quasi un monologo interiore di Maddalena estrinsecato musicalmente. Gli occhi della donna, che ha risolto la crisi facendo soffrire anche la figlia, ora ne vedono la reale 'bellezza' in tutta la sua estensione soggettivamente materna, in tutta la sua significazione umana e giusta. "Non fate strepito, non fate strepito". Ed ecco la preoccupazione, in Maddalena, di non svegliare la figlia. Né quando le si vuol far firmare il contratto, né di fronte alla tenerezza ritrovata, ai sentimenti che esplodono sul letto di ferro: "Non la sveglia, non la sveglia, la ragazzina". Altre fasi musicali — esse sono poche e intervengono quando hanno una funzione espressiva — sottolineano la critica accennata. Si veda l'entrata di Blasetti con il suo stato maggiore nel teatro di Cinecittà, mentre si prepara a esaminare le aspiranti attrici. La musica, qui, è la stessa che annuncia l'ingresso di Dulcamara. E nelle vesti di un moderno Dulcamara è appunto visto Blasetti; nelle vesti, cioè, di un venditore di illusioni che spacca un farmaco (il cinema) dalle virtù portentose. L'*Elisir d'amore*, nel nostro caso, è quello che infiamma le speranze di tutte quelle madri. E come Nemorino, Maddalena, per aumentare la dose del liquore, per ottenere raccomandazioni ("Voglio che mia figlia sia la più raccomandata di tutte") e preparare Maria al provino (lezioni di recitazione, di ballo, vestito ecc.) si priva delle cinquantamila lire che dovevano servire per la casa e intensifica il lavoro di infermiera. Le trombe che introducono Dulcamara in Donizetti diventano, in *Bellissima*, un 'leit-motiv'. Intervengono quando Maddalena confessa a Spartaco di essere stata a Cinecittà: quando dice al fotografo "voi sapete a che cosa servono" (le fotografie); quando tenta di convincere il marito ("Ci avemo sotto mano una fortuna, non buttiamola via così"). Quando, cioè, Maddalena si illude che l'avvenire della figlia consista nel cinema. A questo motivo ritornante se ne contrappone un altro, di una significazione umana più profondamente sentita e interiormente suggerita: il pianto di Maria, i suoi singhiozzi. Che sono al centro della costruzione drammatica, e hanno una risonanza di una inconsueta e pregnante sofferenza. Piange, Maria, accanto a una vasca di Cinecittà dove la madre la ritrova mentre sta giocando un giuoco di bimbi; piange dal fotografo ("Tira su quella faccia, andiamo") e dal parrucchiere; durante la lezione di ballo e durante il litigio tra madre e padre.

E piange ancora dalla pellicola impressionata del provino e sulla panchina, mentre in lontananza la musica si arresta nel Circo, e si odono applausi.

In questa sequenza, che soltanto esteriormente può apparire letteraria (per certi riferimenti e risonanze), i singhiozzi di Maria si confondono con quelli di Maddalena. Al pianto della figlia per la prima volta si aggiunge quello della madre. La crisi è risolta. Prefazione alla crisi, il colloquio con Iris (l'interprete di *Sotto il sole di Roma*) e la scena in cui Maddalena e la figlia assistono di nascosto alla proiezione del provino. "Signora mia", dice Iris a Maddalena, "io non sono un'attrice. Mi hanno preso due volte perché ero il tipo che facevo per loro. O essere attori sul serio, di professione, o non illudersi e perdere un impiego. Perché ne son venuti tanti fuori di disgraziati, con l'illusione del cinema... E ora eccomi qui, al montaggio. Più nessuno m'ha chiamata". Il dubbio assale Maddalena. Ma spera ancora: "Mica per tutte sarà uguale. Sarebbe un grosso guaio. Senza rimedio. Ci ho puntato tutto". Nasce in lei un sentimento di protezione materna completamente opposto a quello d'avvio. Di fronte allo spettacolo incivile e inumano che offre la 'gente del cinema', ai commenti feroci sulla goffaggine della bimba così sola e indifesa su quello schermo dove la sua immagine è alterata dal cerone e dal bistro che le lacrime solcano quasi grottescamente; di fronte a questo spettacolo Maddalena copre il viso alla bimba. Ma il suo è ancora un atto di istintiva ribellione (e protezione) materna. Perciò, legata ancora com'è alla sua illusione, domanda a Blasetti e a quelli che hanno definito nana la figlia: "Ma ve fa tanto ridere sta ragazzina? Non ci avete nessun rispetto dei sentimenti degli altri, dei sacrifici? Ma perché vi divertite tanto? Che ci avete da divertirvi?". Domanda sì, sdegnata, tutto questo. Però, prima d'andarsene, aggiunge: "Signor Blasetti, abbia pazienza, non mi mandi via così, senza un po' di speranza". E Blasetti commenta: "Questo è il cinema. Sono cose che combiniamo noi altri". Questo, e altro, diciamo noi. Soltanto fuori di Cinecittà, sulla panchina deserta resa ancor più solitaria dalla notte, Maddalena prende coscienza che il 'guaio' ha un rimedio, che la speranza invocata è in realtà un ulteriore ed estremo soprasso perpetrato ai danni della figlia, la quale, come ogni creatura umana, ha diritto alla sua vita e non può essere costretta a subire quella artificiosa e falsa che un egoistico amore materno le vorrebbe imporre. Cade così nella madre il mito di Dulcamara. Il farmaco portentoso, l'*Elisir* le si rivela un veleno che servirebbe solo a rubare l'infanzia a Maria. Sicché, quando il farmaco arriva, cioè quando gli aiutanti di Blasetti chiedono di scritturare la bambina, a Maddalena non si pone nemmeno il problema della scelta. La risposta è "no". "E come la volete la ragazza? Coi capelli lisci o ricci? Come ve piace di più. Come ve fa divertì? Non l'ho messa al mondo per fa divertì nessuno. Per me e per suo padre è tanto bella. Andate via di qui". Poi, rivolta al marito, aggiunge: "Cosa aspetti a di' a sti signori che mia figlia non lo farà mai il cinematografo? Cacciali via, cacciali via". Ritrovato l'e-

quilibrio (equilibrio umano e sociale) la fuga tentata da Maddalena si risolve in un approdo costiente al reale. E lo spettatore "romantico" che trovasse questa risoluzione controproducente, verrebbe automaticamente a mettersi dalla parte di Glori allorché questi, insistendo presso Maddalena, le dice: "Due milioni è una cosa che capita una volta sola nella vita. Lei non può dare un calcio alla fortuna".

La differenza sostanziale tra Visconti e De Sica è in fatti riscontrabile nell'impostazione e nella risoluzione realisticamente critica di rapporti umani, che in *Bellissima* è il rapporto tra genitori e figli. Visconti, in altre parole, non cade mai nel sentimentalismo e nel romantico: cioè, non evade. Ed è in proposito molto significativo che un uomo di cultura, e di larghe esperienze umane e letterarie come Alvaro, abbia rilevato: « Finora non era accaduto che nella nostra letteratura di vedere così chiaramente il rapporto tra genitori e bambini, i figli come pegno di un avvenire migliore, come rivincita da una condizione sociale indistinta. Non c'è un istante di questo film in cui le parole, gli sguardi, le premure, le bruschezze, le tenere antipatie e i furibondi trasporti della madre, cessino di creare questo personaggio infantile » (7).

GUIDO ARISTARCO

(1) Luchino Visconti: *La terra trema* (appunti per un film documentario sulla Sicilia), in appendice alla sceneggiatura di *La terra trema* (episodio del mare) pubblicata da Bianco e Nero (Roma, 1951) a cura di Fausto Montesanti.

(2) *La terra trema* (episodio del mare) scena CXIII: Cantiere sulla spiaggia. Esterno. Giorno.

(3) Michele Gandin: *Storia di una crisi in « Bellissima » di Visconti*, in *Cinema*, anno VI, n. 75, 1 dicembre 1951.

(4) Luchino Visconti: *Il cinema antropomorfo*, in *Cinema vecchia serie*, anno VIII, nn. 173-174, 25 sett. - 25 ott., 1943.

(5) Luchino Visconti: *Cadaveri*, in *Cinema vecchia serie*, anno VI, n. 119, 10 giugno 1941.

(6) E' quindi impossibile che Visconti, nel dare questo titolo all'ipotetico romanzo dell'ipotetica Cibarella, abbia pensato al non ipotetico romanzo, di cospicua mole tra l'altro, scritto da Bacchelli e intitolato, appunto, *Oggi domani e mai* (Milano, Treves, 1932).

(7) Corrado Alvaro: *Ritratto di donna*, in *Il Mondo*, Roma, anno IV, n. 2 (152), 12 genn. 1952.

Su questo film molte altre cose, e non marginali, ci sarebbero da dire. A esempio: i rapporti, non certo determinanti come nei film di De Sica, tra il regista e Zavattini; l'atteggiamento di contenuta pietà di Visconti nei riguardi di Annovazzi (si veda in particolare modo la bellissima sequenza sul greto del fiume con Maddalena); il significato e l'importanza di Spartaco con la sua dichiarata avversione al cinema; il fatto che Maria reciti Fusina e non *Arrivano i nostri*; la scelta dei temi musicali in relazione alla « cultura melodrammatica popolare » in Italia e in genere l'intera colonna sonora. La quale, seguendo il mirabile esempio di *La terra trema*, ne accentua il carattere artisticamente rivoluzionario. I continui e indistinti rumori nelle case e nelle vie, il parlare ad alta voce, la voluta confusione tra sottofondi e diversi piani sonori in un primo momento, per il loro carattere inconsueto, possono anche dar fastidio, ma si rivelano, a una più attenta e meditata lettura, elementi espressivi di indubbia efficacia per suggerire un autentico coro popolare e dare il senso di una Roma tutta particolare. Infine sarebbe opportuno accennare ad altre caratteristiche del film, tra cui l'esserne non folcloristico di alcune situazioni per renderne più suggestivo il significato: si vedano quelle donne grasse come balene le quali contribuiscono, insieme con il sonoro, a creare l'immagine, come ha già avvertito Alvaro, d'un « paese sovrappopolato ».

PIROGOV, di Grigori Kosinzev.

PIROGOV, film biografico diretto dal regista sovietico Grigori Kosinzev, l'abbiamo visto recentemente al Circolo culturale Turgheniev di Milano, il quale ha sede nello scantinato di una grande casa popolare alla periferia (un luogo, per intenderci, tra il teatrino e la sala di riunione di *Ladri di biciclette*; affollatissimo di gente seria e attenta, con in un angolo il tavolo per la vendita dei libri, eccetera). Quest'opera altrimenti inedita da noi svolge, da un soggetto di Iuri Gherman, tre momenti della vita e del lavoro di Pirogov, eminente chirurgo russo dell'ottocento (ch'ebbe legami con l'Italia, poiché gli avvenne una volta di operare il nostro Garibaldi), ed è pregevole per la complessa creazione del personaggio (di cui gli autori, realisticamente, pongono in luce l'apporto allo sviluppo della scienza chirurgica, attraverso la costruzione penetrante ed acuta di un carattere fiero e di un lavoro tenace) e perché dà modo di conoscere appieno (a mezzo d'una ricostruzione ambientale d'un gusto squisito e d'una rappresentazione multiforme dell'epoca, vista nelle tendenze che vi avevano corso, nei concreti rapporti storici e sociali di cui era intessuta, nella contrapposizione delle ideologie che vi si scontravano), un frammento della vita russa di cent'anni fa. Davvero questa biografia non è, come in genere nel cinema sovietico, solamente tale, ma è anche, contemporaneamente, saggio storico su un'epoca e poetica rievocazione di un passato bruciante di passioni e "pamphlet" anticoscopolita d'una precisione lucida e attenta: tutti elementi, codesti, che s'accentrano dialetticamente attorno alla figura del protagonista, la quale, traendone rilievo e nitidezza, viene così fatta conoscere nei tratti suoi tipici ed essenziali.

Grigori Kosinzev, i libri di cinema lo ricordano, oltretutto tra i fondatori del « laboratorio FEKS », quale autore di quella *Trilogia di Massimo* di cui Sadoul ha sottolineato, nella sua *Histoire*, l'epico respiro balzachiano; da noi la gente di cultura ne ha letto, in un volume edito da Einaudi, un dotto saggio sull'arte di Chaplin. Giovanissimo, dopo aver svolto attività teatrale col gruppo « Bluse azzurre », nel 1922 Kosinzev fu uno dei promotori dell'eccentricismo, movimento legato al futurismo, al costruttivismo e in genere a quel « fronte della sinistra artistica » che diede clamorosa notorietà, nella Russia post-rivoluzionaria, a certe tendenze del formalismo. In quegli anni, la sua firma s'appose a opere di tono grottesco e burlesco, dalla struttura strampalata, nelle quali il gusto di strabilianti invenzioni nell'inquadrare, comporre le immagini e ritmarle col montaggio soverchiava di gran lunga le vicende narrate, oscurandone il senso e rendendone pressoché impossibile la comprensione. Tali erano infatti, aggrovigliati e bizzarri, i film *Le avventure di Ottobrinò*, *Miscia contro Judenic*, *La ruota del diavolo* (o *Il marinaio dell'Aurora*) e *Fratellini*. Questo suo stile fantasioso e acerbamente intellettualistico, Kosinzev non lo modificò neppure nell'intraprendere temi assai precisi ed esatti, storici o comunque ambientati in epoche trascorse: un *Cappotto* da Gogol (di cui oggi il « Museum of Modern Art » conserva gelosamente una copia), *L'unione per la grande causa*, sulla rivolta decabrista, e *La nuova Babilonia*, sulla Comune di Parigi. Però tosto la contraddizione, stridente e fastidiosa, tra la sostanza dei fatti reali narrati e i mezzi oltranzisti, irreali ed esasperati messi in uso per la rappresentazione, si rivelò insostenibile, e guidò Kosinzev e il suo collaboratore Trauberg verso il realismo: dopo *Sola*, storia di una giovane maestra che si reca a compiere il proprio magistero nell'Estremo Oriente siberiano, fu la *Trilogia di Massimo* (*La giovinezza di Massimo*, *Il ritorno di Massimo*, *Il quartiere di Vyborg*), epopea in cui le complessità dell'epoca e del movimento rivoluzionario che vi si svolgeva erano rappresentate non solo attraverso fatti collettivi, ma anche personaggi tipici, rappresentazioni sintetiche di fenomeni storici di ampia portata. Di recente, Trauberg s'è staccato non solo dall'amico col quale aveva collaborato per oltre venti anni, ma anche dall'intero cinema

INEDITI

sovietico; Kosinzev invece, prima di por mano al *Bielinski* che attualmente lo occupa, ha diretto (per la prima volta da solo) *Pirogov*, avvalendosi della schiera dei suoi abituali collaboratori, lo scenografo Enei, l'operatore Moskvin, il musicista Sciostakovic.

Sin dalla prima immagine del film (l'esterno chiaro, ampio, lento) si ritrova il regista della *Trilogia*, e per poco che la narrazione proceda, si precisa il suo modo singolare di trattare la biografia d'uno scienziato, ponendone in rilievo solo i fatti centrali e di maggior spicco, sì che lo spettatore viene sempre e subito introdotto "in medias res" per sola virtù di presentazione di regia, con uno stile realistico di tra il drammatico e il lirico, che talvolta però si deforma sino a sfiorare l'espressionismo, o meglio gli echi che il regista ha derivato dalla sua ormai lontana e scontata esperienza eccentrica. Quella che un tempo era in Kosinzev giovanile infatuazione per le forme paradossali e inconsuete e gli accorgimenti espressivi gratuiti e strambi, ora è divenuto elemento di spietata caratterizzazione critica: e mentre Pirogov, Fedja e Katia sono personaggi trattati con uno stile realistico immediato e diretto, il mondo contrapposto dei ciarlatani, degli imbroglioni e degli speculatori della scienza è rappresentato in modi realistici mediati e trasposti, spesso però violen-

poche, essenziali immagini: una piazza deserta, un lungo fiume, e vi corrono una donna col figlio come inseguiti dal risonar della campana a martello: è questo flagello il « revisore » di cui Pirogov parla ai suoi allievi, giovani romantici appassionati e ardenti, i quali lo aiuteranno, di contro alla cecità delle autorità e all'ostilità di Mandt, nella creazione e messa in opera del lazzaretto. Alla prima cupa e tempestosa parte del film, Kosinzev fa seguire quella chiara e tiepida della primavera in una deliziosa Pietroburgo ottocentesca, vaporosa di trine, merletti, musiche leggiadre ed eleganti "promenades" nei romantici esterni ove si svolge il casto idillio tra Katia e Fedja; quindi l'aspro scontro di idee tra Pirogov, umanista conseguente ed avanzato, e i medici retrogradi, che si sviluppa e raggiunge, con un drammatico perfetto crescendo, il suo culmine, nella sequenza centrale dell'ospedale (allorché gli oscurantisti criminalmente alterano l'etere di cui per la prima volta il chirurgo sta per far uso in una pubblica operazione). Chiude il film, che definiremmo « tre studi per una biografia di scienziato », un tolstoiano episodio in Sebastopoli assediata; Pirogov vi accorre ad organizzare i servizi sanitari, i giovani innamorati si ritrovano in una notte segnata dal galoppo frenetico della cavalleria che, correndo al fronte, li separa; lo scienziato ha incontri, talmente umani, con Dascia, la « ragazza di Sebastopoli », e l'ammiraglio Nakimov. Qui pure le qualità realistiche dell'arte di Kosinzev si esprimono nell'esattezza concisa ond'è trattato l'episodio, — e in particolare, nella rappresentazione dei legami vivi tra Pirogov e il popolo, ovvero in quel-



Da Pirogov, film biografico di Grigori Kosinzev: narra tre momenti della vita e del lavoro dell'eminente chirurgo russo che operò anche il nostro Garibaldi. Il film è ancora inedito da noi.

temente allucinanti e a volte pressoché caligareschi (come nella tipizzazione del farmacista che sofisticava il narcotico; o in quella di Mandt, il medico di corte, straordinaria figura di negromante presentata con accanto un gufo nel bagliore della fiamma che intermittenne balena per preservare dal colera; o, ancora, nella truculenta personalità del ricco mercante Liadov; o in quella sottile e amara di Ipatov, lo scettico medico alla moda). L'episodio dell'epidemia di colera, preannunciato dal corpo rivero del saltimbanco sulla strada di campagna, in città irrompe come una tempesta con

le sintesi, fulminee o allentate, di cui la sua regia è fervida; nelle immagini delle truppe in attesa del segnale d'assalto, letteralmente pietrificate in una assoluta immobilità; nella sequenza in cui Pirogov è colto da malore ed è soccorso da marinai e soldati che l'attorniano; nel lunghissimo, incisivo primo piano che conclude e suggella questo ch'è certamente, per trattazione di soggetti e impostazione di regia, per stile e fattura artistica, uno dei più interessanti film sovietici degli ultimi anni.

GLAUCO VIAZZI

LA CRONACA DEL V° CONGRESSO NAZIONALE

LA SCELTA della località, ove svolgere il V° Congresso nazionale dei Circoli del cinema italiani, ha assunto quest'anno un significato che va oltre i limiti solitamente attribuiti a queste associazioni di cultura. Prima e dopo Palermo, infatti, si è parlato spesso, talvolta mettendolo in primo piano e sempre tenendolo in certo qual modo presente, del problema del Mezzogiorno. Non sappiamo quanti delegati dei Circoli dell'Italia settentrionale avessero chiara in mente la natura complessa di questo problema; e ancora oggi per alcuni di essi sarà soprattutto un problema di distanza, di lontananza, un problema geografico. Molti avranno pensato in un primo tempo a una gita collettiva più che a un Congresso: e altri forse non immaginavano di trovare sul posto un'accoglienza studiata fin nei minimi particolari, dovuta all'iniziativa di un Circolo che ha dimostrato di essere uno dei più organizzati d'Italia.

L'allocuzione di Antonicelli

La mattinata del sabato si inizia con la lettura dei messaggi d'adesione. Sarebbe inesatto chiamare formalità il profondo significato dei messaggi di Vittorio Emanuele Orlando, di René Clair, di Lattuada, di Chiarini, del Cineclub Rodigino e del Circolo Forlivese del Cinema. Il Cineclub Rodigino, nei momenti tragici in cui sta passando la sua città, dichiara di essere « spiritualmente presente al Congresso che unisce gli amici di tutta Italia ». Il Circolo Forlivese del Cinema, a nome di un suo dirigente, smentisce l'adesione all'iniziativa scissionistica, essendo tale decisione stata presa « dal Presidente e da un solo membro della direzione a titolo personale, perché gli iscritti e il Consiglio direttivo non sono stati in alcun modo interpellati ». Dopo i messaggi d'adesione, il Segretario generale uscente passa alla lettura della relazione morale del presidente, Franco Antonicelli, assente giustificato, in quanto costretto a letto da malattia. La relazione sottolinea le conquiste e le lotte che la Federazione ha dovuto sostenere nell'anno sociale 1950-51: « le condizioni sono effettivamente migliorate ». Gli obiettivi da raggiungere erano: l'assicurazione di un'abbondante rifornimento di film, la messa in esecuzione del "gentleman's agreement" F.I.A.F.-F.Int.C.C., l'applicazione da parte di tutti i Circoli dello statuto tipo, il potenziamento dell'attività culturale. La conquista principale da mantenere: l'unità dei Circoli. Sul problema del rifornimento di film Antonicelli è esplicito: « La Federazione », scrive, « è stata condotta fuori delle secche, a quel punto in cui il suo rifornimento non dipende più da fortuite risorse, da intermittenti combinazioni, da giochi di abilità, ma dai risultati di una buona politica organizzativa e da un efficiente rapporto di forze ». Analoga posizione la Federazione ha mantenuto nei riguardi del "gentleman's agreement", ottenendo i risultati che tutti conoscono. « La resistenza consigliata nel Congresso di Livorno », commenta Antonicelli, « è attuata con sommo scrupolo e fermezza si è dimostrata una linea giusta, una posizione lungimirante ». Antonicelli dà poi una definizione chiara dello Statuto-tipo e del significato che assume la sua applicazione da parte di tutti i Circoli federati. « Esso è il nostro certificato di cittadinanza legale nel seno della vita organizzata del Paese. Ci mette in rapporto leale, non clandestino, cosciente, non incosciente con le autorità dello Stato, vale a dire con lo Stato stesso, con la Nazione stessa. Non solo regola il nostro funzionamento pubblico in modo uniforme per tutti i Circoli, perciò democratico, e in modo anche più spiccio, ma è la garanzia per tutti, dentro e fuori, che una stessa norma disciplina e tutela (avendo tenuto nel debito conto le necessità dei Circoli più disparati) nell'interesse di tutti e non nel particolare, egoistico interesse locale o personale di alcuni Circoli o dirigenti di Circoli.

Lo Statuto-tipo è la nostra carta costituzionale. Noi potremo apportare modifiche allo Statuto-tipo, ma non recederemo mai dallo Statuto-tipo. Norme, regolamenti, mutiamoli finché necessita... Ma il principio dello Statuto-tipo non può essere modificato senza la morte della Federazione e il dramma dell'anarchia ». Riguardo all'attività culturale e all'unità dei Circoli, Antonicelli tocca i punti più delicati della polemica antifederale, quelli su cui ufficialmente si basa l'iniziativa scissionistica di alcuni Circoli. Sull'obiettività critica che deve sovraintendere all'attività editoriale della Federazione, Antonicelli ripete in sostanza la definizione già data a Livorno: « non è una giustapposizione neutra di giudizi, ma una responsabile sintesi; è sempre un risultato personale. Contro la forza di un giudizio è sempre possibile la forza di un giudizio opposto. Alla Federazione che non è una palestra di critici, ma un ente amministrativo, non può competere altro — ma le deve sommamente competere — che di assicurare a tutti i Circoli federati la piena libertà di critica e a tutti i soci di ciascun Circolo la pienezza libertà di azione, in senso democratico, per garantire a se stessi l'autonomia del loro giudizio... Non esistono giudizi critici senza un principio estetico, il quale non è né liberale, né comunista, per dettami estranei al giudizio estetico, ma può senz'altro essere idealistico, marxistico, cattolico o altro. Contro le storture di un giudizio non si può far valere che il giudizio corretto. Alla Federazione, a ciascun Circolo, a ciascun dirigente o socio compete il dovere di creare a tutti i giudizi la possibilità di scontrarsi.

Per mancanza di spazio rimaniamo al prossimo numero il consueto notiziario della F.I.C.C. e un comunicato della Segreteria provvisoria dell'U.I.C.C.

Sull'unità dei Circoli, Antonicelli ribadisce la sua essenziale importanza per la vita presente e futura della Federazione. « Quando ci siamo trovati in un mare di guai », scrive, « di situazioni spinose, nel pericolo di alcune defezioni dovute essenzialmente alla difficoltà di risorse di ogni genere, senza mezzi né protezioni (tutt'altro), con una prospettiva di soli sacrifici personali dei vostri più attivi dirigenti — e membri della Segreteria — qual è stata la nostra preoccupazione costante? Avevamo alcune sparse idee, di soluzioni contingenti, ma ne avevamo una, veramente direttiva, profondamente radicata: salvare a tutti i costi l'unità dei Circoli. Era così giusta questa direttiva, che proprio e soltanto contro questa unità si sono adoperati i nemici della Federazione, e ancora si adoperano ». Parole rivolte soprattutto agli scissionisti, che, secondo Antonicelli, « hanno innalzato la rottura a fine ». Antonicelli polemizza a più riprese con gli scissionisti, valendosi soprattutto della loro circolare in cui escludono che si possano « fare accostare con rapida efficacia pubblici eterogenei e incontrollabili alle espressioni artistiche del Cinema ». « Chi ha mai parlato di un'efficacia rapida? », si domanda Antonicelli; « Che significa "pubblici eterogenei"? Che cosa fa l'omogeneità di un pubblico se non la lenta assimilazione della cultura, non concessa a questi e negata a quelli? Oppure la razza, la fede religiosa, l'iscrizione a un partito, il censo? Che significa "pubblici incontrollabili"? Per intanto, i nostri soci sono controllabili in quanto si accomunano in un intento culturale e non commerciale, pagano una data quota controllabile, rispettano un preciso statuto ». E Antonicelli conclude incoraggiando i convenuti

a non tralasciare la più piccola occasione per rivolgere alla Direzione uscente gli appunti e pretendere la discussione; « ad accettare lealmente che si discuta e altrettanto lealmente ad accogliere la ragione, da qualunque parte venga, ma una volta accolta, a deliberare, a votare conseguentemente, e non pregiudizialmente; ad avere a cuore l'unità dei Circoli e la forza della Federazione... a rafforzare dall'interno la Federazione... a sostenerla nello sforzo che dovrà fare per ottenere il riconoscimento legale dello Stato italiano ».

La relazione di Tosi

Nel pomeriggio le altre due relazioni: quelle del segretario generale uscente, Virgilio Tosi, e del consigliere Callisto Cosulich, che negli ultimi mesi ha sostituito Virgilio Tosi, ammalato, nelle funzioni di segretario generale. Virgilio Tosi, dopo aver ripetuto le osservazioni già pubblicate nel numero di agosto del bollettino *Circoli del Cinema*, circa il fenomeno verificatosi nella stagione 1950-51, di una diminuzione del numero dei Circoli in attività e di un contemporaneo aumento del numero complessivo dei soci che ha superato i 25.000, passa a parlare della necessità della costituzione di nuovi circoli « in quelle provincie dove ancora non ne esistono e in quelle regioni dove i Circoli del cinema possono divenire importanti strumenti per lo sviluppo sociale, per il rinnovamento della vita culturale, inesistente o quasi come fatto collettivo ». « Contrariamente a quello che alcuni (anche tra le persone bene informate) vanno dicendo con evidente malafede », dice Tosi, « parlando di tendenza a inflazionare i Circoli, dobbiamo dire che, nell'anno sociale scorso, l'attività della F.I.C.C. è semmai da criticare in questo senso (e una critica a noi stessi la facciamo e la accettiamo), perché poco, troppo poco ha fatto per far nascere Circoli laddove non ne esistono e ne potrebbero invece esistere, con evidente vantaggio della cultura cinematografica italiana e, più in generale, del risveglio e dello sviluppo della vita culturale del nostro Paese ». « Per fare questo », egli aggiunge, « ma anche per fare meno di questo e semplicemente continuare a svolgere la metà, diciamo la metà, di quel che la Federazione ha fatto nell'anno trascorso, bisogna però risolvere il problema fondamentale: è quello di una regolare e decente vita amministrativa. Strettamente connesso con il problema amministrativo è il problema del buon funzionamento degli Uffici e la disponibilità dei quadri dirigenti. Bisogna evitare, come purtroppo è successo quest'anno, che la Federazione debba limitare la sua attività o rinunciare in partenza ad iniziative progettate per mancanza di personale qualificato, per l'esaurimento fisico delle forze dei dirigenti ». Tosi passa poi a parlare delle modifiche da apportare allo statuto federale (che si è comunque dimostrato « uno strumento solido, provato da una esperienza pluriennale, privo di sostanziali difetti ») e delle modifiche riguardanti i circoli universitari. Dopo aver raggiunto due obiettivi organizzativi importanti quali le tessere federali e lo Statuto-tipo, la prossima metà da raggiungere è, secondo Tosi, il riconoscimento giuridico o legislativo o amministrativo dell'istituto del Circolo del cinema, condizione necessaria per colmare le lacune esistenti nel nostro attuale ordinamento legislativo e giuridico, per avere un maggior diritto ai contributi governativi sul fondo dell'1%, per aumentare le possibilità dei singoli Circoli di ottenere aiuti, riconoscimenti e contributi da Enti ed Autorità locali, per ottenere una rappresentanza adeguata alla nostra importanza nelle varie commissioni e comitati cinematografici (la Commissione consultiva, i Comitati tecnici, ecc.), che sono appunto composti da rappresentanze delle categorie economiche, professionali e culturali interessate. Oltre al riconoscimento legale, i Circoli del cinema non possono più rinviare l'azione per stabilire con le case di distribuzione delle condizioni "standard" di noleggio, per regolare su basi nazionali i rapporti con l'esercizio, vale a dire con l'A.G.I.S., per raggiungere l'esenzione totale o quasi totale dalle tasse. Tosi giunge così a parlare dei rapporti con le cinete-

che, rifà la storia dell'anno sociale scorso, come si è addivenuti alla messa in esecuzione del "gentleman's agreement", qual è il valore e il significato del manifesto sulle Cineteche e sui Circoli del cinema, promosso da alcuni cineasti, primo fra tutti Lattuada. A questo proposito Tosi — dopo aver ringraziato « tutti quei Circoli che, tenendo fede alle deliberazioni del Congresso di Livorno, hanno mantenuto viva e intatta l'unità federale, malgrado la deficienza dei film, non rompendo la solidarietà dei Circoli, non derogando a delle giuste posizioni di principio, per un piatto di lenticchie » — invita i Circoli del cinema a diffondere il nuovo manifesto, a farlo conoscere, a discuterlo, a spiegarlo, a raccogliere accanto a quelle dei migliori uomini del nostro cinema, la firma degli uomini di cultura e dei parlamentari di tutte le regioni d'Italia. Passando a discutere dal campo organizzativo a quello più strettamente culturale, Tosi pone tra l'altro l'accento sul « peccato di non opportunismo » commesso dalla Federazione, mettendo in circolazione nella stagione scorsa soltanto rassegne e relativi quaderni di cinematografie di Paesi, ove l'industria cinematografica è nazionalizzata, lasciando così il fianco scoperto a critiche di natura politica. Inoltre, « sempre in tema di rassegne nazionali », soggiunge Tosi, « qualcuno ha pure lamentato, e mi sembra non perfettamente a ragione, che non tutti i film che le compongono fossero dei capolavori o anche opere di un certo livello. E' questione d'intendersi; le rassegne volevano e vogliono essere dei panorami delle varie cinematografie intese non come florilegio di capolavori, ma come antologia "tipica" delle caratteristiche sostanziali e formali di una produzione. Uno dei significati culturalmente più importanti di queste rassegne è proprio quello di porre l'accento sui caratteri "nazionali" delle cinematografie presentate. E nessuno vorrà negare che il problema del carattere nazionale della produzione cinematografica è oggi il punto fondamentale di contrasto tra l'espressione artistica e la speculazione sul cinema d'evasione ». Tosi conclude la sua relazione parlando degli scissionisti, di Perugia e riaffermando la necessità del continuo dibattito delle varie tendenze in seno alla Federazione, che vuole lasciare a tutti, fuori e dentro, « le porte aperte, spalancate addirittura ». « E' la strada maestra della cultura che dobbiamo seguire: come è nello spirito del cineclub che le proiezioni siano seguite da un dibattito, così la Federazione è un centro continuo di discussione, di studi, di dibattiti per la storia, la vita e il progresso dell'arte e della cultura cinematografiche ».

Roma. Il regista Vittorio De Sica inaugura il secondo anno sociale del Cineclub Ferrovieri.



Modena. Esposizione della nostra rivista allestita dal Circolo del Cinema F. Pasinetti in occasione di una conferenza su Achtung! Banditi!, l'importante film diretto da Carlo Lizzani

Parla Cosulich

Callisto Cosulich, dopo essersi soffermato sullo stato organizzativo e amministrativo precario in cui la Federazione si trovò all'inizio dello scorso anno sociale, e dopo avere difeso il modo in cui si è manifestata la reazione della F.I.C.C. a quella situazione, centra la sua relazione sulla necessità di riorganizzare i quadri della Segreteria generale, rilevando come il problema primo della Federazione sia null'altro che il problema di ogni singolo Circolo del cinema, proporzionalmente ampliato. « I Circoli del cinema italiani, e con essi la Federazione », dice Cosulich, « sono maturi o, comunque, sono obbligati a passare dalla "missione" al "mestiere". Solo un "mestiere" retto, preciso, quotidiano, continuo può ormai garantire gli scopi iniziali della "missione" dei Circoli del cinema... Questa metamorfosi in genere ha bisogno di una particolare disposizione psicologica, perché nessuno, credo, costituisce un Circolo del cinema, pensando che comporti una serie di responsabilità, di obblighi, di lavoro, talmente che dirigere un Circolo del cinema è un po' come dirigere un'azienda eccettuata, s'intende, le finalità commerciali. Quando uno costituisce un Circolo del cinema, pensa ai film inediti e ai film "classici" che vedrà, alla reazione dei soci, ad appassionati e appassionati dibattiti, a una sorta di ludi culturali insomma, suggestivi perché riferiti a una forma nuova e suggestiva d'espressione: non pensa, o pensa poco certamente, alle cartelle, agli estratti-conto, ai numeri di protocollo. Eppure questi promotori, questi dirigenti, che sono degli intellettuali, debbono "aggiungere il protocollo", debbono divenire, per così dire, degli "intellettuali con il protocollo". Questa esigenza non deve portare, come qualcuno potrebbe pensare, alla burocratizzazione, alla sterilizzazione della nostra opera culturale, bensì a una più perfetta organizzazione ». Cosulich passa quindi a esaminare i compiti che spetterebbero attualmente alla Segreteria generale, qualora dovesse sviluppare tutto quello che nell'anno sociale scorso è stato messo in cantiere: lavoro organizzativo interno; rapporti con il Governo, con le autorità di P. S., con la S.I.A.E., con l'estero, con la produzione, l'esercizio, il noleggio, le cineteche; la necessità della creazione di un ufficio-stampa; le attività culturali in genere e le iniziative editoriali in specie. Rileva come appunto la mancanza di tempo, che vuol dire « mancanza di elementi che diano con continuità un lavoro alla Federazione, scarsità di personale impiegatizio e così via », sia stato il motivo della maggior parte delle "grane" capitate alla Federazione durante la gestione 1950-51. E conclude invitando quel gruppo di Circoli che presumibilmente staranno all'opposizione « a non imprigionare il Congresso, che è il quinto e che dovrebbe pertanto essere di normale amministrazione, in discussioni sui principi stessi della Federazione e dei Circoli del cinema, in dibattiti sterili e non costruttivi, che porterebbero alla fine a risultati di voto, senza aver fatto un effettivo passo avanti nella costruzione

del giovane edificio ». « Pensate piuttosto alle prospettive che si aprirebbero a questa Federazione, che è una vasta organizzazione culturale e di pubblico, se riuscisse a realizzare tutto quello che si propone, alle sue grandi, ma in parte ancora potenziali risorse, agli obiettivi culturali di grande portata che si potrebbero raggiungere anche con la collaborazione di altri organismi culturali. Pensateci ed esponete le vostre idee in proposito, valendovi di quella libertà democratica, che, si voglia o no, è stata sempre alla base del nostro lavoro ».

Il lavoro delle commissioni

Dopo la relazione di Cosulich, l'assemblea termina la seduta. I delegati si recano al « Teatro Biondo », ove ha luogo la proiezione di *Les deux timides* di René Clair, primo frutto operante della messa in esecuzione del "gentleman's agreement". La notte, nella sede sociale del Circolo del Cinema di Palermo, si riuniscono le commissioni di lavoro così divise: modifiche dello Statuto e del Regolamento interno della F.I.C.C.; lavoro organizzativo e bilancio; attività culturale; attività studentesca. I lavori delle quattro commissioni si protraggono quasi fino all'alba; particolarmente difficile il lavoro della commissione culturale. La questione in sostanza è la seguente: come garantire nelle iniziative editoriali della F.I.C.C. il rispetto e la voce delle varie tendenze? Da una parte si propone di « affidarne la redazione a persona o persone particolarmente competenti, su decisione ragionata del Consiglio direttivo ». Altri preferiscono affidare il compito a persone che garantiscano una unitaria impostazione panoramica delle maggiori posizioni critiche ». In sede di Congresso le due parti trovano però la formulazione più giusta e più generale, che elide automaticamente le due precedenti: « Il Consiglio direttivo, traendo insegnamento dall'esperienza della stagione scorsa, curerà che le iniziative editoriali, nel loro complesso e, ove ciò sia possibile, anche nelle loro parti, contengano le diverse concezioni estetiche che impegnano comunque i singoli autori, e le varie tendenze, su cui si articola la vita culturale del cinema, senza per questo esimerle dalla coerenza, dalla responsabilità di giudizio, a evitare che esse si riducano a meri esercizi filologici, e a far sì invece che contribuiscano al più largo dibattito tra le varie tendenze, sola garanzia questa della libertà culturale della Federazione e condizione per un effettivo sviluppo della cultura e degli studi cinematografici ».

Altri commi della mozione culturale sono:
 1) Proposta che la F.I.C.C. continui e sviluppi le sue iniziative editoriali con la collaborazione sempre più ampia dei soci dei Circoli del cinema;
 2) curi la pubblicazione di nuovi quaderni, anche per motivi di prestigio, in stretta connessione di cicli di proiezioni e di manifestazioni organizzate dalla F.I.C.C.;
 3) sviluppi l'edizione delle schede sui film « segnalati dai Circoli del cinema » e sulle

C. C.

(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - In occasione delle ricorrenze annuali (Natale e Capodanno) a «Cinema» sono arrivate molte lettere di auguri; un certo quantitativo riguardava direttamente l'estensore di questa nota. «Cinema» ringrazia tutti i lettori dalle colonne della «Diligenza» nell'impossibilità di inviare a ciascuno un biglietto personale. Ci siamo ritrovati insieme dopo più di tre anni di vita (alludo alla "nuova serie") e non era difficile trovare, in calce alle lettere di auguri, le firme di coloro che per primi scrissero alla «Diligenza». Buon segno, direi.

ROBERTO FILIPPONE (Torino). - Quel «volume VII» è esatto.
ALDO ARNO (Mantova). - Il nuovo indirizzo privato di Aristarco è: via Enrico Nöe, 25 - Milano. Telefono 203698.

FULVIO (Jesi). - Dopo due pagine di elogi a Il Cristo proibito mi domandi: «Mi daresti alcuni chiarimenti su due punti del film? Non ho ben compreso cosa significano quegli uomini camuffati con teste di toro o con semplici maschere; e cosa significa nell'insieme tutta la processione; poi la voce finale. Da dove viene quella voce? Viene forse da quella casetta posta in fondo sulla cima del monte?». Ce n'è abbastanza per aprire un concorso a premi. Io lo perderei sicuramente perché confesso di non aver capito neppure il resto del film, quello che tanto ti ha commosso.

LUCIO JANO (Firenze). - Per rispondere alle tue domande devo, nel corso di questo breve «risponso» chiedere i lumi ai libri del Pasinetti e dell'ing. Uccello. Sistemata la paternità di molte frasi, eccomi a te. Scena è «un complesso di azioni e dialoghi; o un ambiente». Nel primo caso: «la scena costituisce un episodio in continuità di tempo comprendente più azioni determinate in quadri e intercalate o meno da dialoghi. Fa parte della sceneggiatura della quale costituisce un episodio in cui gli avvenimenti si svolgono in continuità di tempi nello stesso luogo». Sequenza è invece «un seguito di scene, ciascuna delle quali comprendente un certo numero di quadri, in cui le azioni si susseguono senza interruzione, in continuità di tempo, reale od apparente. La sequenza può anche coincidere con una scena. Il tempo di una sequenza è diverso dal tempo reale, nella quasi totalità dei casi più breve». Il primo piano è determinato dall'inquadratura che comprende «il volto di un personaggio; o il volto e le spalle». Il mezzo primo piano equivale al piano medio: «una mezza figura, più o meno; o uno spazio ad essa corri-

spondente». Per la dissolvenza in chiusura e in apertura hai visto giusto. E il diaframma è appunto l'apparecchio che in alcuni casi permette quell'effetto. Non ho letto la sceneggiatura di Teresa ma suppongo che quella dissolvenza venga indicata come un passaggio di mascherino con effetti flou.

IL CINEMATOGRAFARO (Roma). - Pubblico il tuo annuncio augurandomi che non nasconda tranelli (scherzo, lo so che hai intenzione di lavorare con serietà). Dunque tu vorresti accertare se tra i lettori di Cinema vi sia un giovane: a) residente a Roma; b) provvisto di una buona cultura cinematografica e appassionato di cinema; c) che sappia scrivere. Questo gioiello dovrebbe, secondo le tue richieste, «essere disposto a collaborare alla redazione di volumi di cultura e tecnica cinematografica, lavorando su idee e temi già preparati. Se esiste, lo prego di telefonare al n. 831673 per accordi».

FRANCO SERVERO (Pesaro). - Diresti cose atrocemente giuste circa il Premio Pasinetti, se i pezzi inviati al concorso dell'anno passato fossero stati di buona marca, degni di un riconoscimento entusiastico. E invece, come tu avrai letto, non meritavano precisamente un premio; e così la giuria pensò di sospendere l'assegnazione, per un anno almeno. Daresti dunque torto, tu, alla redazione per il mancato commento ai pezzi inviati? E ora passiamo all'argomento che maggiormente ti sta a cuore: ovvero i circoli del cinema con relativa federazione. Ti lamenti, vorresti spiegazioni, delucidazioni, aggiornamenti. Personalmente non sono mai riuscito a capire perché le retrospettive, quindi un fatto di cultura, debbano poggiare su una organizzazione già sovraccarica di bardature, ammennicoli, complicazioni, gelosie, ripicche, polemiche in serie, sottili intenti politici ecc. ecc. M'è capitato di assistere a diverse sedute, anni fa, di un circolo del cinema. I dirigenti si deliziavano usando termini come «sdoganamento», «ripassata», «controscopia» e sembravano soltanto assorti in quei problemi: nulla di male, penso, se li fate rientrare in un giro di discorsi strettamente organizzativi. Ma quando ci si accorge che molti sola di quello parlano, che ai problemi selettivi dedicano scarsa attenzione e che dalla fase organizzativa passano alla fase polemico-organizzativa in lotta con altre reti di circoli, addio cultura! I managers diventano modesti squallidi esercenti, ed è perciò inutile indire congressi (che favoriscono solo chiacchiere inutili), pubblicare bollettini (aridi, aridissimi),

contrabbandare idee politiche. Posso sbagliarmi, posso aver torto; è probabile, voglio concederlo. Ma non penso di essere il solo ad avere quell'opinione. Per i consigli, diciamo così giuridici, grazie. I libri sulla musica nel film di cui tu parli possono arrivare tramite le Messaggerie Italiane oppure grazie alla buona opera di una libreria ben attrezzata (Firenze penso faccia all'uopo). Di John Huntley puoi chiedere British Film Music (ed. Skelton Robinson, London, 1947); dello stesso autore sono apparsi molti articoli nella rivista Film Music Notes e in The Penguin Film Review. Kurt London è l'autore di Film Music, pubblicato nel '36 da Faber & Faber a Londra (introvabile). L'anno prima, per i tipi di Pitman di Londra, era uscito Music for the Films di Sabaneev. Sorvolo sulla tua puntata alle «stellette» augurandomi che tu impari a distinguere tra un film brutto e uno sbagliato; e alla domanda tua: «Perché non ti fai dare una seconda pagina per far posto alla tua diligenza e smaltire così la corrispondenza arretrata? In altri termini: perché non cambi il tuo vecchio tiro a due con un moderno e veloce treno aerodinamico?» amo rispondere che sono affezionato al mio decrepito veicolo, al quale, al massimo, potrò aggiungere due cavalli. Ma non riuscirò mai ad accollarmi la fatica di due pagine quindicinali se non altro per la fatica di leggere lettere scritte a penna, magari con la tua calligrafia. Arrivederci.

LUISA FANO (Senza indirizzo). - Attività teatrale di Jean Marais? Si può dire che l'attore riempia costantemente i vuoti tra un film e l'altro (sarebbe preferibile però li riempisse «durante» recitando in teatro. E' stato l'interprete, ovviamente, di alcuni lavori di Cocteau. E so che molti in Francia amano ricordare, non senza una certa considerazione, quanto Marais ha fatto in scena durante l'acqua a due teste prima di antmare la vicenda sullo schermo. Si ricorda dell'attore, sempre in teatro, l'interpretazione di Britannicus, di Les chevaliers de la Table Ronde e di quel lavoro di Colette e Marchand, Chéri, che adesso la Magnani e De Lullo recitano in Italia. Marais era al fianco di Valentine Tessier.

BENEDETTA VALABREGA (Roma). - I numeri sono stati spediti in ottobre. Li hai ricevuti? Erano state fatte delle raccomandazioni all'ufficio amministrativo circa le modalità del pagamento.

GIOVANNI ADINOLFI (Cava del Tirreno). - Passo, come tu desideri, il pezzo alla redazione, formulando voti. Ti rassicuro intanto circa quel «particolare» diventato «primitivo piano»: era un lapsus dell'articolista. Quanto alla scuola di critica cinematografica, permetti che sorrida: fin che non vi sarà una seria facoltà di cultura cinematografica nelle università, io non riuscirò mai a pensare ad una vera scuola, perdonami. E tu mi vieni a citare un corso diretto da gente di tacca media, diligenti forse, sovente bravi — ammettiamolo —, ma assolutamente destituiti di una vera genialità, quella cioè che permetterebbe di insegnare a «far la critica».

ALBERTO CONTI (Genova). - Tu mi chiedi insomma una cronistoria della mostra veneziana del cinema e non ti rendi conto che se ti rispondessi priverei la rubrica di molto spazio, riservato agli altri lettori. Abbi pazienza, amico Conti, e attendi la pubblicazione — vicina o lontana, non so — di un articolo sull'argomento, ma fuori da questa pagina.

GIAN LUIGI BALDIZZONE (Torino). - Telefona agli studi Fert (Madonna di Campagna) e informati; se qualche operatore, di solito al lavoro in quei teatri di posa, ha

aperto un corso di tecnica. Probabilmente ti daranno una risposta affermativa con relativi chiarimenti.

MARIO TRUFFI (Padova). - Escludo, assolutamente escludo, che un regista e un attore stranieri possano tenere corrispondenza con gente non di cinema, su argomenti di arte, di tecnica e così via. So che essi non vanno mai oltre la lettera di ringraziamento all'ammiratore che manda gli auguri, e nella maggior parte dei casi fanno scrivere le risposte dalle segretarie. Comunque tenta, almeno con un regista, se vuoi condurre a termine il tuo esperimento. Sono curioso, terribilmente curioso, di conoscere i nomi dei registi italiani che hanno risposto alle tue lettere: li farò incidere in una lastra di marmo che tengo accanto al deposito della mia diligenza. Sì, perché molti di loro non rispondono neppure alle domande dei giornalisti; salvo poi a farsi vivi, all'improvviso, nell'imminenza della proiezione di un loro film.

MIRIGRETTA (Torino). - Non conosco altri teorizzatori del «concetto Eisenstein» in merito alla riduzione del Capitale di Marx in film.

UN UMILE CRONISTA (Senza indirizzo). - La tua lettera mi riporta indietro di tanti anni, quando anch'io aspiravo ad entrare «nel bel mondo del cinema» e in quel di Alessandria seguivo (come tu hai fatto con Mattoli) gli armecci del regista Aldo Vergano che girava Pietro Micca. (Ricordo, in tuta e sprovvisto di un incisivo, l'allora aiuto regista Sergio Amidei; ricordo Doris Duranti non ancora nota, che raccoglieva trifogli nei prati della Cittadella e il povero Cialente con il figlioletto accanto durante le soste della lavorazione). Forse per questi ricordi di me giovanissimo e del cinema, oggi riesco a comprenderti; e ti confesso che vorrei aiutarti. Ma come? Perché non chiedi ad Aristarco di metterti in comunicazione con me? Posso far poco, anzi nulla, ma forse un consiglio riesco a dartelo. D'accordo, allora?

MARIO COSTANTINO (Milano). - La malacrazia di certe case di produzione è ormai leggendaria; d'altra parte quelle sono vere forche caudine, non si può evitarle. Ti consiglio di riscrivere, ritentare, farti ancora vivo, insomma. Tieni conto d'altra parte che i nostri produttori ricevono una quantità enorme di soggetti e per loro è diventata quasi un'abitudine il non dar cenno di ricevuta ai mittenti. Hai scritto al produttore Domenico Forges Davanzati, Corso d'Italia 183, Roma? Forse fa al caso.

PIERO SPERI (Forlì). - No.
LINO CAJANI (Monza). - Un grazie particolare; i disegni sono arrivati nel pieno del loro intento, e quindi puoi capire come mi siano stati graditi. So di una tua mostra a Monza; ha avuto fortuna? Auguri e arrivederci.

PIERO RAFFA (Milano). - Ho due lettere tue arrivate a breve distanza. Mi permetti di rimandare la risposta, che prevedo sarà lunga, alla prossima puntata?

A. Z. (Tradate). - Il materiale è stato spedito.

GIGI SARRO (Napoli). - Noi non facciamo un servizio di consegna libri, non siamo attrezzati per questo. Ma possiamo, come tu chiedi, passare la lettera a Viazi che ti risponderà personalmente.

MADAFFARI SANTI (Messina). - Ho capito bene il tuo nome? Per i dialoghi di Eva contro Eva scrivi al dottor Tando, della Fox Film a Roma, in via Goito 60. Anzi, io proporrei addirittura ai rappresentanti della Fox di pubblicare quei dialoghi in volume, oppure di diffonderli in copie ciclostilate.

IL POSTIGLIONE

LA SECONDA edizione di Osservazioni sul cinema (Cinestudio a b c - Roma, dicembre 1951) era proprio necessaria. « Abbiamo curato la ristampa del presente volume », avverte cortesemente l'editore, « per venire incontro a molte richieste, ma anche perché intendiamo riproporre un problema: quello del cinema-poesia ». Ottima idea. « Non ho correato di note la presente pubblicazione per non appesantirne la lettura, ma soprattutto », aggiunge l'autore, Rosario Angotti, « perché essa non vuole essere uno studio sul cinema, bensì un suggerimento, uno stimolo a riflettere e considerare le sue straordinarie possibilità sul piano della grande Arte ». Immodestia assai rara. Accettiamo dunque il suggerimento di Angotti, il suo stimolo, e "riflettiamo" insieme. Dopo il primo e il secondo paragrafo sul Modo di impostare un'indagine estetica in generale e sul cinema in particolare, l'Angotti categoricamente afferma: Le opere finora prodotte dal cinema non interessano l'Arte, in esse mancano il « requisito dell'espressione ». E spiega: « Se sottoponiamo ad un attento esame quasi tutte le opere cinematografiche finora prodotte, una constatazione ci è data fare: la gratuità della loro esistenza cinematografica, vale a dire la mancanza di immediatezza nell'espressione. Ciò significa che il cinema è stato finora adoperato non come materia sulla quale l'intuizione artistica ha impresso ineluttabilmente la sua forma, ma come uno dei tanti mezzi possibili per esporre e divulgare, nella migliore delle ipotesi, un'opera d'arte che, come tale,

RIDER'S INDIGEST

aveva la sua piena esistenza. Si può affermare senz'altro che ogni film non è se non l'esposizione fotografica di qualche cosa che ha già ricevuta la sua forma nella quale vive e consiste e cui il film nulla aggiunge... La gratuità, la freddezza, la non espressione delle opere cinematografiche sono state, sia pur confusamente, avvertite da molti. Tutti coloro infatti i quali hanno sensibilità ed esperienza d'arte sono portati per istinto a constatare — ogni qual volta assistono alla proiezione di un film — la sostanziale differenza che esiste fra le emozioni da esso prodotte e quelle suscitate invece dalla contemplazione di autentiche manifestazioni artistiche. Questa categoria di persone, limitata senza dubbio, ha finito perciò col rassegnarsi ad andare al cinema solo per passatempo e ad assistere alla proiezione con la stessa disposizione d'animo e la stessa aspettativa con le quali si accinge a leggere un romanzo giallo o almeno, rinunciando ad attendersi dalla visione dei film il sorgere di una vera emozione estetica ».

Poi, tra altre belle e interessanti cose, l'Angotti sostiene che « l'arte cinematografica (visionia) non ha bisogno della parola ». « Se fosse vero il contrario il cinema dovrebbe rinunciare ad essere considerato mezzo autonomo ed originale di espressione e dovrebbe contentarsi di adempiere la più modesta funzione di illustratore che è poi in effetti la sola alla quale esso si sia finora dedicato... Siamo certi che il cinema subirà la stessa evoluzione (della musica) passando dalla sua attuale fase illustrativa, spettacolare a quella poetica, che consisterà nella trasfigurazione dei sentimenti in un silenzioso e morbido fluire d'immagini che ci rapiranno nella più teoretica e classica delle contemplazioni ».

Abbiamo perfettamente capito. E comprendiamo anche come per l'Angotti « la natura veristica del cinema » sia « un pregiudizio dannoso ». Ecco quanto hanno recentemente pubblicato, infatti, i quotidiani:

« ROMA 8. - A tarda notte, l'attore Arnaldo Neghetti si è presentato al pronto soccorso dell'ospede-

dale S. Giovanni per farsi medicare escoriazioni e contusioni riportate durante otto ore di schiaffi datigli da Anna Magnani. L'infelice attore quarantunenne accusava, all'evidente gonfiore di una gamba, uno stato generale di malessere ed una forte cefalea. Il Neghetti ha narrato che durante la lavorazione di una "interminabile" scena, dalle 15 alle 23, Anna Magnani — evidentemente compresa della sua parte di focosa eroina ottocentesca — lo aveva percorso ripetutamente e, come insoddisfatta, ogni volta aveva incessantemente richiesto la ripetizione e la modifica della scena. Le riprese si erano così susseguite con sneruvante continuità, sì che c'è da sorprendersi che la Magnani non si sia a sua volta presentata all'ospedale per farsi curare la mano indolenzita ».

Gli « stimoli a riflettere » certamente non mancano.

O. D. F.

Col n. 79 inizieremo la pubblicazione di una serie di « Index » dedicata ai registi italiani più significativi. Gli « Index » raccoglieranno, dei singoli registi, tutti i dati riguardanti la loro attività: titolo dei film, dati tecnici e artistici, soggetto, bibliografia, giudizi critici, ecc. Inizierà la serie l'Index di Mario Camerini, a cura di Giusto Vittorini. Seguiranno gli « Index » di Alessandro Blasetti, De Sica, Visconti, Rossellini e di altri.

(Continuazione dalla pag. 23)

personalità della cultura e dell'arte cinematografiche, abbinandole possibilmente ad anteprime assicurate ai Circoli della F.I.C.C.: 4) assicurarsi al bollettino una periodicità stabile, curando la redazione di una pagina dedicata alla presentazione dei film del circuito federale e ai tempi di discussione, di una rubrica per il film del giorno, riportando mensilmente il programma dei Circoli federati; 5) assicurarsi che i film in edizione originale siano forniti di un buon testo di doppiaggio se sforniti di didascalie e siano accompagnati da un breve corredo di informazioni, sufficiente per presentare il film ove questo non sia già stato illustrato nel bollettino; 6) renda abituali i dibattiti sui film presentati nei vari Circoli alla fine delle singole proiezioni, guidandoli con materiale ciclostilato tratto dalle esperienze dell'attività in corso sulla base delle relazioni periodiche sui dibattiti che i Circoli forniranno al Direttivo; 7) curi dibattiti pubblici sui film segnalati dai Circoli del cinema, con diffusione delle relative schede critico-informative della F.I.C.C.; 8) organizzi cicli di conferenze con la partecipazione di personalità della cultura cinematografica e stimoli lo scambio dei dirigenti dei Circoli federati per curare la presentazione dei film; 9) prosegua nell'organizzazione di convegni culturali sui problemi del cinema con il concorso dei critici più accreditati e delle personalità più autorevoli, e stimolando l'intervento del maggior numero possibile di soci federati, in considerazione del valore che ha rivestito la « Settimana di Perugia » nelle manifestazioni cinematografiche di quest'anno e del valido contributo che essa ha dato allo studio dei problemi attuali della cultura; 10) incrementi i rapporti con i cineasti sulla linea culturale fissata dal manifesto « In difesa dell'arte nel cinema » e dal manifesto « Cineteche e Circoli del cinema, strumenti di cultura », per la sempre maggiore affermazione della libertà dei Circoli del cinema e, in genere, della cinematografia italiana; 11) curi gli scambi delle edizioni della F.I.C.C. con altre di Federazioni straniere e la loro ampia diffusione all'estero; 12) istituisca nell'ambito del Consiglio

direttivo un ufficio-stampa.

Non è senza significato che questa mozione, fondamentale per l'armonia interna e per lo sviluppo della Federazione, verrà in seguito approvata all'unanimità meno due (Leto del C.U.C. di Roma e Lostia del Circolo del cinema di Nuoro) che obiettano sulla validità della « Settimana di Perugia ». La mattina di domenica viene dedicata alla lettura delle mozioni presentate dai vari Circoli e alla discussione sulle relazioni di Antonicelli, Tosi e Cosulich. Apre la battaglia il cons. Gaetano Carancini, che espone il suo punto di vista critico sull'operato del Consiglio direttivo, uscente: ammissione avventata di Cine Club popolari, che Carancini considera di natura più politica che culturale, "dirigismo" nocivo agli interessi dei singoli Circoli, tendenziosità delle schede e dei quaderni, tendenziosità nella scelta dei film e dei conferenzieri (Ivens). Carancini enumera i danni causati alla Federazione dalla politica seguita dal Direttivo uscente: l'incidente con il direttore di una rivista mensile e la scissione. Cita a questo proposito un'ordinanza della Prefettura di Roma, che espone i motivi per cui non procede al sequestro del N. 5 di *Filmcritica*, motivi che, secondo Carancini, convalidano i sospetti di settarietà che gravano sulla Federazione, e mette in evidenza le ragioni politiche del dissenso degli scissionisti, pur deplorandone pienamente il gesto. La discussione, dopo l'intervento di Carancini, si accalora. Si assiste all'attacco di una opposizione combattiva, molto più combattiva e aperta di quella avutasi al precedente Congresso di Livorno, nonostante che a quel Congresso fossero presenti anche gli attuali scissionisti, che tra gli altri motivi addotti per giustificare in qualche modo il loro gesto, hanno espresso la loro insoddisfazione sul modo in cui allora si erano svolti i lavori e le votazioni. La ragione però è semplice: allora si trattava di un'opposizione, che per prima cosa aveva da nascondere le proprie malefatte e di conseguenza taceva in timore di uno scandalo; a Palermo invece assistiamo a una opposizione che opera nell'ambito della democrazia, che sinceramente si preoccupa dell'avvenire della Federazione e dell'unità

federale, positiva quindi e costruttiva, soprattutto, quasi senza eccezioni. In questo senso vanno intese alcune mozioni, quella del Cineclub Messina, a esempio, sulla questione scissionistica. Il Cineclub Messina mette in risalto il disagio che proviene a Circoli e che è determinato dalla scissione, fa una serie di amare quanto attendibili previsioni sulle conseguenze di tale stato di cose e conclude invitando i Circoli del cinema convenuti a Palermo a dare mandato ai loro delegati di incontrarsi con i rappresentanti dei Circoli scissionisti e di avviare con essi un concreto discorso per una chiarificazione che ormai è indispensabile, confidando nel senso di responsabilità dei Circoli interessati e in soluzione del contrasto che possa valere come atto un uguale spirito di solidarietà. Le mozioni naturalmente vengono approvate senza alcuna obiezione. Tale consolante realtà viene messa in evidenza da Cosulich e da Tosi, allorché sono chiamati a rispondere ai vari interventi. In sostanza la polemica si riduce al solo orientamento culturale dell'attività editoria.

Intanto si è giunti all'atto finale del Congresso: le elezioni del nuovo Consiglio direttivo, del nuovo Collegio di probiviri, dei Probiviri supplenti e del Collegio di sindaci. Si porta alla votazione. La lista presentata viene approvata all'unanimità. Il congressista Milani, interprete della volontà della minoranza, fa una ultima dichiarazione di voto in cui impegna il suo gruppo a collaborare oltretutto a esercitare l'eventuale vigilanza sull'operato della maggioranza. La riunione postcongressuale non può aver luogo subito, data l'immediata partenza della nave di linea Palermo-Napoli, che riporta gran parte dei delegati sul continente: viene quindi rinviata alla domenica successiva. Una nuova fase si apre dunque nella vita non sempre facile dei Circoli del cinema. Dato che l'assemblea non è riuscita a porre in esecuzione una raccomandazione contenuta nella relazione del Presidente, e tendente a trasformare il Congresso da annuale in biennale, è probabile che fra non molti mesi abbia luogo il VI° Congresso.

C. C.

Anna Magnani e Jacques Sernas in Camicie rosse. Questo film, iniziato da Alessandrini, viene ora condotto a termine da Fede Arnaud e Franco Rosi. Rosi è stato assistente di Luchino Visconti per La terra trema e Bellissima.

