

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO  
LIRE 90**

NUOVA SERIE - 15 LUGLIO 1952

REGGIO CAL., luglio

Caro « Cinema »,

ho letto sul n. 84 le risposte di Vittorio De Sica alle domande sulla censura rivolte da G. Calderoni e S. Martini. Francamente sono rimasto deluso e, sotto un certo aspetto, preoccupato. Dice innanzitutto De Sica: « Credo nella funzione della censura: senza la quale, oltre tutto, io mi domando dove andremmo a finire nell'attuale persistente tendenza a trasferire sullo schermo certa pornografia fine a se stessa che rifiuta qualsiasi giustificazione d'ordine artistico od anche semplicemente spettacolare ». Di fronte a tali affermazioni mi pare legittimo chiedere all'autore di Umberto D., con tutto il rispetto che si addice a un artista come lui, se è informato sulla più recente produzione di film comici italiani e, nel caso affermativo, com'è possibile che egli creda con tanta fiducia nella funzione della nostra censura e si chieda « dove andremmo a finire », ecc., senza di essa, dato che, con essa, non pare unanimemente ammissibile andare oltre, proprio « nell'attuale persistente tendenza a trasferire... », ecc. E qui è bene chiarire, a scanso di equivoci, che, secondo il modesto parere di chi scrive, la censura avrebbe dovuto e dovrebbe bocciare la grande maggioranza dei film comici italiani già presentati o da presentare al pubblico, in base a un semplice criterio di validità (artistica o soltanto spettacolare) e di decenza (in relazione ai principi della morale e alle norme sul buon costume attualmente vigenti), criterio nel quale lo stesso De Sica mostra di credere nelle risposte di cui ci occupiamo. E invece non solo essa non lo ha fatto finora, ma non accenna neppure a farlo, incoraggiando, con la sua incredibile compiacenza, la diffusione sui nostri schermi di tutto un ciarpame cinematografico, che è assai arduo definire se più offensivo del gusto, della dignità stessa dello spettatore.

De Sica così prosegue: « Non mi risulta, per esperienza diretta e nemmeno per casi occorsi a colleghi, che si siano verificate limitazioni di carattere artistico dovute a una censura troppo rigida e gretta. Ne deduco che la censura, in Italia, assolve ai suoi compiti

naturali con saggio criterio. Tali affermazioni lasciano interdetti ancor più delle prime. Chi scrive, per la sua stessa qualità di dirigente di un Circolo del Cinema, sa bene, purtroppo, quanto ci sia da rammaricarsi, proprio in Italia, a causa di « limitazioni di carattere artistico dovute a una censura troppo rigida e gretta ». Basti ricordare, a tale proposito, che la nostra censura è responsabile della esclusione dalla programmazione sugli schermi normali di un film come *Le diable au corps* (per fare solo un esempio fra altri). E' chiaro che se fossero prevalsi criteri di ordine artistico, e solo di ordine artistico, il film citato non avrebbe avuto la sorte toccatagli. Criteri ben diversi, invece, sono prevalsi presso la nostra censura: di ordine grettamente puritano e, diciamo pure, clericale. Altro, quindi, che assolvere ai « suoi compiti naturali con saggio criterio... », ecc. Ma proseguiamo. Afferma ancora De Sica: « E ritengo che anche da film in cui si riscontrano una precisa istanza sociale, la censura non abbia da temere se nessuna ideologia di parte o spirito di fazione abbiano suggerito o condizionato l'opera. Ma, in tal caso, è la validità artistica della stessa che ne uscirebbe fatalmente diminuita; quindi un giudizio limitativo della censura andrebbe a colpire non la tesi politica ma la deformazione di una qualsiasi verità obbiettiva per finalità particolari che nulla hanno da spartire con l'arte ». Più avanti egli aggiunge che il regista dovrebbe « evitare l'immoralità per quanto possa sembrare prestarsi all'affermazione di una tesi morale o tragica giustificazione da circostanze e fatti che sono purtroppo non infrequenti nella nostra società; sdegnare ogni propaganda politica come quella che potrebbe anche servire a una causa giusta, ma, a ogni modo, si risolverebbe in una limitazione della propria ispirazione e autonomia artistica ». Su tali affermazioni ci sarebbe da scrivere un intero volume. Mi limiterò soltanto ad osservare che: 1) E' assolutamente impossibile stabilire quale sia, in un determinato momento storico, una « qualsiasi verità obbiettiva ». C'è senz'altro una verità (più o meno integrale e apparente), ma è chiaro che se essa è tale per alcuni, per altri può, a buon diritto, essere menzogna. Com'è possibile allora ammettere (a questo, mi pare, portano inevitabilmente le

parole di De Sica) che la censura sia la depositaria di questa pretesa « verità obbiettiva » o di queste pretese « verità obbiettive »? Una censura arbitra per definizione o, meglio, per donna, della verità (estendendo il termine a tutti gli aspetti della vita di una determinata società) potrebbe commettere impunemente i soprusi più gravi, spacciando, a es., come non artistici film che avessero il solo torto di contraddire a quella tale « ve-

rità ». 2) Non è affatto vero che un film ispirato a una ideologia politica deve necessariamente veder « diminuita » la sua validità artistica. Film come *La terra trema* provano esattamente il contrario. Di conseguenza non possono ritenersi accettabili i consigli che De Sica dà al regista cinematografico: questi, se è un vero artista, non deve certo preoccuparsi di « evitare l'immoralità per quanto possa sembrare... », ecc. L'immoralità, infatti, non ha niente in comune con l'arte, ed è veramente tale solo quando è fine a se stessa. Né il regista deve « evitare ogni propaganda politica come quella che... », ecc., se essa non si risolve affatto, nei casi che veramente contano per la storia dell'arte e della cultura (e quindi per la storia dell'uomo) in una « limitazione della propria ispirazione e autonomia artistica ». Affermazioni come quelle ora criticate sono assai pericolose. Specie quando, in Italia, si verificano casi come quello relativo al film ungherese *Un palmo di terra*, sulla cui validità artistica è d'accordo la maggior parte della critica (anche occidentale), ma il cui contenuto « progressivo » ha destato serie preoccupazioni presso la nostra censura, con la conseguenza che non si sa ancora se esso verrà presentato sui nostri schermi.

« Per quel che riguarda i miei film », dice inoltre De Sica, « ho trovato nella censura la maggior comprensione anche nei confronti di "passi" che potevano offrire il destro, e purtroppo talora lo hanno offerto, a interpretazioni interessate, arbitrarie e cervelotiche, a vere e proprie "speculazioni" che mi hanno profondamente addolorato. Parlo della censura italiana, perché a quella americana non riesco a perdonare, a esempio, la richiesta di sopprimere in *Ladri di biciclette*, come immorale, la scena di Bruno che "fa pipì" ». Anche queste affermazioni non soddisfano. Che, a differenza di quella degli Stati Uniti, la nostra censura non abbia ritenuto offensiva per la morale la scena citata da De Sica, non mi pare, infatti, un motivo sufficiente per riaffermare la sua libertà di giudizio e il suo rispetto per l'arte. A pensare ciò mi autorizzano, credo, i numerosi "casi" denunziati sopra con l'intento di dimostrare esattamente il contrario: e cioè che la nostra censura ha spesso dato prova di angustia mentale e di incomprendimento preconcetta nei riguardi di opere in tutto degne di considerazione. Ma è tempo di concludere. Aggiungerò soltanto che è stato proprio il grande rispetto che nutro per l'uomo e l'artista De Sica a spingermi a scrivere queste brevi note. Rispetto e stima, dai quali ha origine la preoccupazione che gli uomini migliori del nostro cinema continuino a mantenere, nel difficile momento che attraversiamo, posizioni chiare e coerenti: così che si possa credere con sicurezza che il loro « messaggio » non subirà mai indebolimenti o deviazioni.

Cordialmente tuo

Franco Mannino

NAPOLI, luglio

Caro « Cinema »,

leggo nella rubrica Film di questi giorni del n. 81, a firma "Vice", a proposito del film « His kind of woman » (« Il suo tipo di donna »): « qui la violenza è fine a se stessa, i "gangsters" agiscono senza che vi sia un preciso riferimento a situazioni reali », ecc. Ora a me pare che si tratti non precisamente di un film "gangster" dove la violenza è fine a se stessa, ma invece d'una pellicola con in-

tenzioni soprattutto satiriche, e satiriche proprio nei confronti di quelle pellicole "gangster" dove la violenza ecc. ecc.. Tanto più che in Howard Hughes (e dico Hughes e non Farrow, perché il suo mi pare uno di quei casi di produttori legati a filo doppio allo spirito dell'opera prodotta, come — in senso più stretto — Mark Hellinger) in H. Hughes, dicevo, questa satira — o semplicemente ironia, o perfino caricatura — era già apparsa in « The outlaw » (« Il mio corpo ti scalderà »), dove era rivolta al genere "western" — e mi pare di ricordare che proprio su Cinema il critico titolante fu uno dei pochissimi che rilevarono quelle intenzioni.

La questione è certo di poca importanza, ma ho voluto parlarne perché nelle poche recensioni da me lette finora su quel film non ho mai trovato un accenno agli intendimenti a mio giudizio evidenti dell'autore, Farrow o Hughes che sia. E, poiché non vorrei credere d'essere stato io a "veder" male, gradirei, se non la pubblicazione della lettera, per lo meno una risposta dal « Postiglione », per conoscere se sono i critici da me letti che l'hanno visto superficialmente, o se sono io che ho preso un abbaglio, volendo vedere più di quello che il film — a prescindere dalla sua validità o meno — aveva intenzione di dire.

Cordiali saluti.

Carlo Miele

Se Carlo Miele, di fronte ad alcuni episodi di Il suo tipo di donna, si è divertito alle spalle del film "gangster", tale divertimento è da attribuire più alla sua sensibilità di spettatore che alle « intenzioni satiriche » di Hughes o chi per lui. Se in questo film satira esiste, intendiamo dire, essa è del tutto involontaria: il regista, o il produttore, ha calcolato la mano non per prendere in giro un "genere", ma per obbedire a certi schemi spettacolari che un certo pubblico medio sembra prediligere (N.d.R.).

LATINA, luglio

Caro Aristarco,

leggendo, nel numero scorso di Cinema, quella inchiesta sulla critica cinematografica negli Stati Uniti, e riandando con la memoria all'inchiesta sulla stampa quotidiana italiana che la rivista di Luigi Russo, Belfagor, va pubblicando da qualche tempo, mi è circolata per la testa un'idea che vorrei proporvi perché non mi sembra del tutto da scartare. La mia proposta sarebbe quella di un'inchiesta sulla critica cinematografica nella stampa quotidiana italiana. Penso sia interessante cercare di vedere (o rendersi conto) di come i giornali quotidiani assolvono alla loro funzione informativa e chiarificatrice nel campo dello spettacolo cinematografico, sia tenendo conto delle tendenze politico-ideologiche del giornale che della impostazione culturale che vien data alla terza pagina. Non andrebbe dimenticato neanche il pubblico al quale il giornale intende rivolgersi: anche questo dato spiega molte cose. Del resto, nell'analisi delle tendenze politico-ideologiche, il problema del pubblico dovrebbe essere implicito.

Un panorama ampio di questa critica, che io sappia, non esiste, e credo perciò che un'inchiesta del genere avrebbe la sua utilità, anche ai fini dell'inserimento del cinema nei problemi più generali della cultura, giustamente auspicato.

Marcello Pacini

## CINEMA IN INDIA



(Pier Vico Cortesi, Bergamo)

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie  
Volume VIII

Anno V - 15  
Luglio 1952

## FASCICOLO 90

### Questo numero contiene:

Lettere . . . . .	Seconda di copertina
Cinema-gira . . . . .	2
GIOVANNI TITTA ROSA	
<i>Cinema e narrativa. Uno + uno = uno . . . . .</i>	5
GUIDO ARISTARCO	
<i>Casco d'oro in the quiet Festival . . . . .</i>	6
LUIGI CHIARINI	
<i>Piccola patria e moralisti impazienti. . . . .</i>	10
O. D. F.	
<i>Rider's indigest . . . . .</i>	10
LEWIS JACOBS	
<i>Flaherty esploratore del dramma umano . . . . .</i>	12
STELIO MARTINI	
<i>Michelangelo Antonioni guarda i nostri figli . . . . .</i>	15
GIORGIO N. FENIN	
<i>Attori e peccati nella rivoluzione di Hecht . . . . .</i>	17
JAROSLAV BROZ	
<i>Sul minuscolo palcoscenico vecchie leggende con pupuzzi . . . . .</i>	18
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Marmittoni al fronte per il mercato delle facce . . . . .</i>	19
LUIGI PESTALOZZA	
<i>Moralismo di giudici contro il giro del sole . . . . .</i>	20
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema . . . . .</i>	21
G. R.	
<i>Biblioteca . . . . .</i>	22
MARIO NASCIMBENE	
<i>La musica nasce dai personaggi del film . . . . .</i>	23
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza . . . . .</i>	24

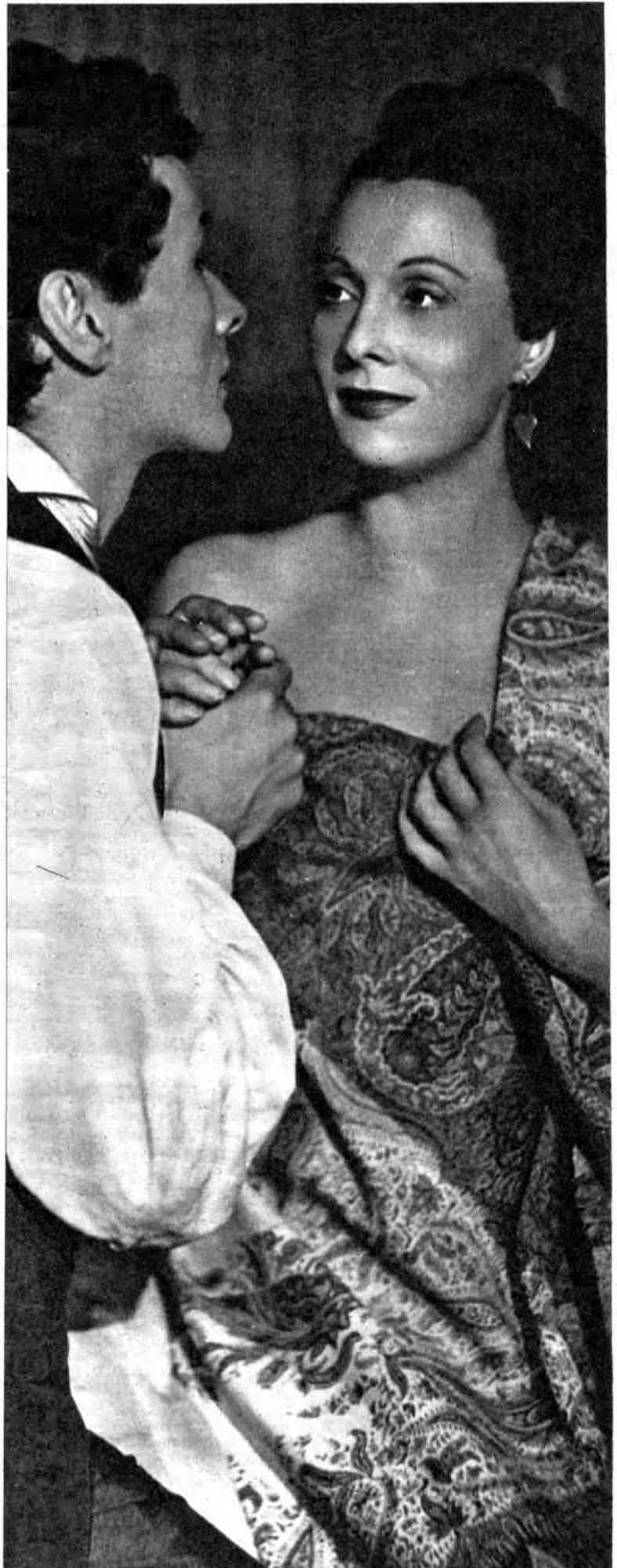
Questo numero contiene inoltre gli indici del VII volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 78-89, 15 gennaio-30 giugno 1952).

Impaginazione: F. F. PRISONI

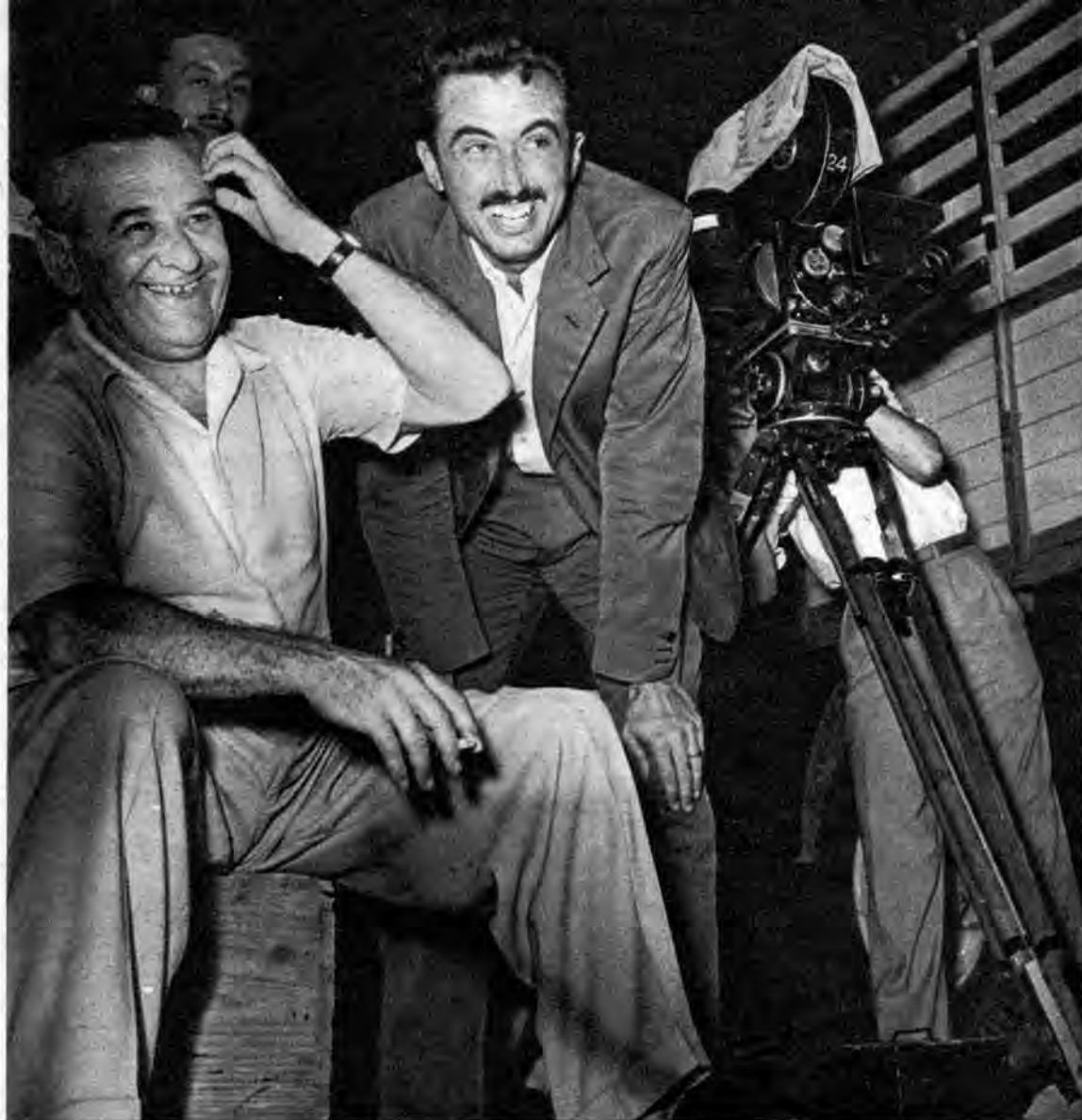
DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085  
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin  
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.  
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: La Hepburn e Bogart in "The African Queen" di John Huston



Locarno. Arletty è stata ospite graditissima del VI Festival internazionale del film. In suo onore la Direzione del Festival ha proiettato Les Enfants du Paradis. Ecco Arletty, insieme con Jean-Louis Barrault, nel notissimo film diretto da Marcel Carné durante la guerra.



Roma, Piazza Esedra, William Wyler gira, con la collaborazione di Luciano Emmer, alcuni esterni di Roman Holliday. Molto probabilmente Emmer realizzerà il film Le ragazze di Piazza di Spagna cercano lavoro.

## CINEMA GIÀ

### ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: GLI OCCHI NON LASCIANO IMPRONTE (ex Uomini senza pace; Centro Latino Cinematografico-Chapala Film), regista Saenz De Heredia, operatore Manuel Berenguer, interpreti Raf Vallone, Elena Vargi, Giulio Peña, Emma Pennella, Fernando Fernán-Gomez; IL TENENTE GIORGIO (Flora Film), regista Raffaele Matarazzo, operatore Mario Montuori, interpreti Massimo Girotti, Milly Vitale, Gualtiero Tumiati, Edoardo Cianelli, Paul Muller, Achille Millo, Ludmilla Dudarova, Enzo Fiermonte, Luigi Pavese, Michele Malaspina, Charles Fawcett, Aldo Nicodemi, Rita Livesi, Franca Gretel; CANI E GATTI (Record Film), regista Leonardo De Mitri, operatore Marco Scarpelli, interpreti Titina De Filippo, Umberto Spadaro, Antonella Lualdi, Armando Francioli, Paolo Stoppa, Marisa Merlini, Carletto Sposito, Carlo Romano, Pietro Carloni, Gianni Cavallieri, Silvio Bagolini, Rita Livessi; PENTIMENTO (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, operatore Carlo Nebiolo, interpreti Eva Nova, Cesare Danova, Nyta Dover, Paul Muller, Leopoldo Va-

lentini, Bruno Corelli, Enrico Glori, Giancarlo Nicotra, Nilla Pizzi, Gino Latilla, Carlo Savina e la sua orchestra, con la partecipazione di Doris Duranti; LA FANCIULLA DI POMPEI (S.A.P. Film), regista Armando Fizzarotti, operatore Roberto Garrone, interpreti Renato Baldini, Roberto Rizzo, Silvana Muzi, Elvi Parvo, Beniamino Maggio, Leda Gloria, Ugo D'Alessio, Natale Montillo, Nilla Pizzi; LA FAVORITA (M.A.S. Film), regista Cesare Barlacchi, operatore Massimo Dalla Mano, interpreti Sofia Lazzaro, Franca Tamantini, Gino Simimberghi, Alfredo Collella, Paolo Silveri, Guido Costantini. Si apprende inoltre che la lavorazione del film OMBRE VIVE (Clio Film-ENIC), diretto da Mario Baffico, con Eduardo De Filippo, Lea Padovani, Paolo Stoppa, Leda Gloria, Giorgio Di Lullo, Gisella Sofia, Antonio Pierfederici, Nyta Dover, Luciana Vedovelli (operatore Otello Martelli), è stata temporaneamente sospesa.

Sono in lavorazione...

...dei seguenti film: L'ORFANELLA DI POMPEI (Colamonic-Montesi), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Remy, Roberto Rizzo, Guglielmo

Barnabò, Delia Scala, Evi Maltagliati, Mario Terribile, Antonio Barone; LA REGINA DI SABA (Oro Film), regista Pietro Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Leonora Ruffo, Gino Cervi, Marina Berti, Gino Leurini, Isa Pola, Dorian Gray, Nyta Dover, Franco Silva, Mario Ferrari, Aldo Fiorelli, Umberto Silvestri, Cesare Fantomi; BELLEZZE IN MOTOCOOPER (SAFA-Palatino), regista Carlo Campogalliani, operatore Romolo Garroni, interpreti Isa Barzizza, Carlo Giustini, Virginia Belmont, Fulvia Franco, Enrico Viarisio, Riccardo Billi, Mario Riva, Linda Simi, Gianna Baragli, Maria Piazzai, Maria Pia Trepaoli, Aidée Zuffi, Galeazzo Benti, Carlo Mazzoni e alcune « misses »: Vira Silenti, Gabriella Cioli, Simona Andreazzi, con la partecipazione di Tazio Nuvolari; LA VOCE DEL SILENZIO (Cines - Franco - London Film), regista Georg Wilhelm Pabst, operatore Gaboy Pogany, interpreti Aldo Fabrizi, Jean Marais, Paolo Panelli, Edoardo Cianelli, Daniel Gélin, Frank Villard, Umberto Spadaro, Paolo Stoppa, Cosetta Greco, Maria Grazia Francia, Rossana Podestà, Fernando Fernán-Gomez, Checco Durante, Enrico Luzi; LA FIAMMATA (Cines-Excelsa Film),

regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Delia Scala, Sergio Tofano, Rolf Tasma; MENZOGNA (Titanus), regista Ubaldo Maria Del Colle, con la supervisione di Giuseppe De Santis e la consulenza tecnica di Basilio Franchina, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Yvonne Sanson, Alberto Farnese, Irene Galter, Folco Lulli, Mario Ferrari, Emma Baron, Enrica Dyrell, Tino Carraro, Gualtiero Tumiati, Enrico Olivieri, con la partecipazione di Carletto Sposito, Virgilio Riento e Roberto Murolo; SERENATA AMARA (Zeus Film-Cinemontaggio), regista Pino Mercanti, operatore Renato Del Frate, interpreti Claudio Villa, Lilliana Bonfatti, Giovanna Pala, Gianni Rizzo, Walter Santesso, Carletto Sposito, Roberto Colangeli, con la partecipazione di Umberto Spadaro, Ave Ninchi e un gruppo di pugili famosi fra cui Mario Bosisio; GLI EROI DELLA DOMENICA (Rizzoli-Camerina), regista Mario Camerini, operatore Mario Bava, interpreti Raf Vallone, Marcello Mastroianni, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Erno Crisa, Franco Interlenghi, Enrico Viarisio, Giovanna Pala, con la partecipazione di Elena Vargi; LA CITTA' CANORA (Sud Film), regista Mario Costa, operatore Francesco Izzarelli, interpreti Maria Fiore, Giacomo Rondinella, Nadia Gray, Tina Pica, Giovanni Grasso, i fratelli Maggio, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli; IL FALCO DELLA RUPE (Cineproduzioni Sociali), regista William French, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Delia Scala, Steve Barclay, Elio Steiner, Camillo Pilotto, Sofia Lazzaro; REDENZIONE (Ideal Film), regista Antonino Pizzi, operatore Arturo Gallea, interpreti Luisa Rossi, Juan De Landa, Enrico Olivieri, Laura Tiberti, Peter Trent, Nino Marchesini; I SETTE DELL'ORSA MAGGIOLE (Valentia Film-Ponti-De Laurentiis), regista Duilio Coletti, operatore Aldo Tonti, interpreti Eleonora Rossi-Drago e autentici ufficiali di Marina; LASCIAMOLI VIVERE (C.I.R.C.), regista Aldo Rossi, interpreti Amedeo Trilli, Dino Tavella, Emilio Baldanello, Vanda Baldanello; PROCESSO CONTRO IGNOTI (Romana Film), regista Guido Brignone, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Lianella Carelli, Cesare Danova, Arnoldo Foà, Charles Rutherford, Ignazio Balsamo, Marcello Giorda, Natale Cirino, Tina Latanzi, Carletto Sposito, Augusto Mastroianni, Cesarina Gherardi, Carlo Lombardi; MEDICO CONDOTTO (Liburnia Film), regista Giuliano Baggini con la supervisione di Roberto Rossellini, operatore Giuseppe Caracciolo, interpreti Marco Vicario, Franca Marzi, Giovanna Ralli, Pietro Tordi; I FIGLI NON SI VENDONO (Schermi Associati-Zeus Film), regista Mario Bonnard, operatore Tino Santoni, interpreti Lea Padovani, Maria Grazia Francia, Paola Barbara, Jacques Sermas, Antonella Lualdi, Checco Durante e il bimbo « Augusto »; CINQUE POVERI IN AUTOMOBILE (Documento Film), regista Mario Mattoli, operatore Mario Albertelli, interpreti Aldo Fabrizi, Titina De Filippo, Eduardo De Filippo, Walter Chiari, Isa Barzizza; ROMAN HOLIDAY (Paramount),



Il prossimo numero di « Cinema » sarà completamente dedicato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica, che quest'anno compie venti anni. Il numero conterrà un « Film-index » della Mostra (guida retrospettiva dello spettatore veneziano a cura di Giulio Cesare Castello) nonché saggi, articoli e note di: Aristarco, Bianchi, Biagi, Chiarini, Del Buono, De Santis, Di Giammatteo, Gromo, Lattuada, Lizzani, Palmieri, Paoella, Renzi, Sacchi, Setti, Viazzi Visconti, Zavattini, ecc. Molte le fotografie scelte tra i film piú significativi apparsi a Venezia.

Locarno. Ospiti del VI Festival internazionale del film. - 1) Brunella Bovo, l'interprete di *Miracolo a Milano* di De Sica-Zavattini, e Luigi Zampa, che ha presentato un interessantissimo *Processo alla città*. - 2) Vinicio Beretta, uno degli organizzatori del Festival, presenta al pubblico Carla Del Poggio prima della presentazione di Roma ore 11 di Giuseppe De Santis. - 3) La Del Poggio e Giuseppe De Santis. - 4) Jacques Becker, regista di *Casque d'or*, e Rudolf Jugert, autore di *Nachts auf den Strassen*.

registra William Wyler (coadiuvato da Luciano Emmer che dirige una piccola troupe in esterni) interpreti Gregory Peck, Audrey Hepburn, Margaret Rawlings, Paola Borboni, Tullio Carminati, Harcourt Williams, con la partecipazione di numerosi esponenti dell'aristocrazia romana e straniera; LA PRESIDENTESSA (Excelsa Film-Amato), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Silvana Pampanini, Carlo Dapporto, Aroldo Tieri, Luigi Pavese, Lina Volonghi, Ave Ninchi, Guglielmo Barnabò; LA LEGGENDA DEL PIAVE (Co.-Tu.), regista Riccardo Freda, operatore Sergio Pesce, interpreti Gianna Maria Canale, Renato Baldini, Carlo Giustini, Edoardo Gognoli; DRAMMA SUL TEVERE (Aventino Film), regista Tamio Boccia, operatore Carlo Bellero, interpreti Renato Baldini, Aldo Fiorelli, Zma Rachevsky, Bianca Doria, Cesare Fantoni, Silvana Muzi, Alberto Sorrentino, Nando Checchi; IO, AMLETO (Macario Film), regista Giorgio Simonelli, operatore Domenico Scala, interpreti Ermínio Macario, Rossana Podestà, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Virgilio Riento, Roberto Riso, Franca Marzi, Elena Giusti, Dante Maggio, Adriano Rimoldi, Giuseppe Porelli, Sara Urzi, Giancarla Vessio, Guglielmo Barnabò, Alfredo Varelli; IL FIGLIO DI LAGARDE (prod. Venturini), regista Fernando Cerchio, operatore Arturo Gallea, interpreti Rossano Brazzi, Milly Vitale, Yvette Lebon, Vittorio Sampoli, Nerio Bernardi, Gabrielle Dorziat, Nico Pepe, Raymond Cordy, Antoine Balpêtre; IL BOIA DI LILLA (ovvero La vita avventurosa di Lady Winter; prod. Venturini-Atlantis Film), regista Vittorio Cottafavi, operatore Massimo Dallamano, interpreti Rossano Brazzi, Maria Grazia Francia, Yvette Lebon, Armando Francioli, Roger Caussimon, Enzo Fiermonte, Nerio Bernardi, Nico Pepe, con la partecipazione di Massimo Serato; I MORTI NON PAGANO TASSE (Domino Film), regista Sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Tino Scotti, Titina De Filippo, Franca Marzi, Clelia Matania, Aroldo Tieri, Tino Buazzelli, Guglielmo Inglese, Carlo Campanini; GIOVENTU' TRADITA (ovvero I nostri figli; Filcostellazione), regista Michelangelo Antonioni, operatore Enzo Serafin, interpreti Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Edoardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro (episodio italiano); all'episodio inglese prenderanno parte gli attori David Farrar e Peter Reynolds, e a quello francese Pierre Fresnay e Françoise Arnoul; LA MUTA DI PORTICI (Pro-

duz. Eugenio Fontana), regista Giorgio Anselmi, operatore Alvaro Mancori, interpreti Flora Maril, Octavio Senoret, Doris Duranti, Paolo Carlini, Umberto Sacripanti, Raf Pindi; IL PREZZO DELL'ONORE (Prod. Cinem. G. Rosa-T. Longo), regista Ferdinando Baldi, operatore Ugo Brunelli, interpreti Maria Frau, Vincenzo Musolino, Mario Vitale, Gianna Ralli, Mino Doro, Armando Guarneri, Leopoldo Valentini; L'AMANTE DELLA MELODIA (sulla vita di Mascagni; prod. Maleno Malenotti), regista Giacomo Gentilomo, operatore Aldo Giordani, interpreti Carla Del Poggio, Pierre Cressoy, Vera Molnar, Mario Del Monaco, Maurizio Di Nardo; ABISSI MARINI (Phoenix Film-Titamus), Regista Giovanni Roccardi, operatore Angelo Jannarelli, interpreti Sofia Lazzaro, Mario Ferrari, Gabriele Ferzetti.

«Quando il Po è dolce»...

...è il titolo del nuovo cortometraggio diretto da Renzo Renzi (autore delle Fidanze di carta) e prodotto da G. B. Cavallaro per la Columbus Film, con la fotografia di Antonio Sturla e le musiche di Enzo Masetti, sopra un'inchiesta compiuta dal produttore, dal regista e da Enzo Biagi. Il cortometraggio, che esamina organicamente le condizioni di vita della gente che abita alle foci del Po, è stato condotto con una formula che cerca un punto di incontro tra il documentario radiofonico e quello cinematografico, in vista dei modi che saranno tenuti dalla televisione. A tale scopo ha partecipato alle riprese il radiocronista Sergio Zavoli, «microfono d'argento» per il 1951, compiendo una serie di interviste registrate sul posto, tra la popolazione.

Il C.S.C...

...comunica che si è aperta la terza tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, la cui scadenza è fissata per il 30 settembre p. v. Verranno assegnati, come nelle precedenti tornate, tre premi di L. 250.000 ciascuno. Ogni richiesta di informazioni o di copie del bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia, Sezione Concorso Permanente per soggetti cinematografici inediti, Via Tuscolana n. 832, Roma.

Il Primo Festival...

...Internazionale del film medico-scientifico si è svolto a Torino dal 12 al 15 giugno, organizzato dal Gruppo editoriale Minerva Medica. Al termine della interessante rassegna di un centinaio di documentari scientifici, suddivisi per specialità, e quasi tutti a colori, sono stati assegnati numerosi premi.

27 Nazioni...

...parteciperanno al Festival del film scientifico e del documentario sull'arte nel quadro della XIII Mostra internazionale di Venezia, con 200 film (una cinquantina dei quali è destinata al Festival del Film per ragazzi): Austria, Algeria, Argentina, Australia, Belgio, Canada, Ceylon, Costa d'Oro, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia, India, Jugoslavia, Norvegia, Nuova Zelanda, Olanda, Portogallo, Porto Rico, Svizzera, Sud Africa, Svezia, Uruguay, U.S.A. e Vene-

zuela. Appaiono particolarmente accurate le partecipazioni dell'Inghilterra (con 20 film scientifici e d'arte, e 12 per ragazzi, oltre a due cortometraggi a colori invitati espressamente: Eldorado e Animated Genesis) e degli Stati Uniti (con undici film scientifici e d'arte, altri nove selezionati fra la produzione indipendente e individuale dal film Council of America, e 18 per ragazzi).

Kerima...

...l'attrice scoperta da Carol Reed nel film An Outcast of the Islands («L'avventuriero della Malesia») è stata prescelta dopo una serie di laboriosi provini per interpretare il ruolo di protagonista in La lupa tratto dal racconto di Verga. Il film, prodotto da Ponti-De Laurentiis, verrà realizzato interamente in esterni e in ambienti «veri» nella piana di Catania, per la regia di Clemente Fracassi.

FRANCIA

Alla «Kermesse aux Etoiles»...

...hanno preso parte i seguenti attori italiani: Anna Magnani, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Walter Chiari, Renato Rascel, Isa Pola, Gina Lollobrigida, Marisa Merlini, Nyla Dover, Nada Fiorelli, unitamente a Martine Carol, Jean Marais, Noël Noël, Danielle Delorme, Douglas Fairbanks jr. e Richard Todd, fra i francesi e gli stranieri presenti. La manifestazione, durante la quale le stelle teatrali e cinematografiche, a diretto contatto col pubblico (la cui affluenza, in tre giorni, è stata di circa 250.000 persone), è stata organizzata a beneficio degli ex-combattenti della II Divisione Corazzata che nel 1944 liberò Parigi, e si è svolta nei giardini della Tuileries, con l'intervento — all'inaugurazione — del Presidente della Repubblica Auriol.

«Moulin Rouge»...

...è il titolo del film tratto dal romanzo di Pierre Le Mure, che John Huston dirige attualmente a Parigi, sulla vita di Toulouse-Lautrec. Il difficile ruolo del protagonista è sostenuto da José Ferrer, al cui fianco apparirà l'avvenentissima Zsa-Zsa Gabor. Parte della lavorazione si svolgerà in Inghilterra.

GRAN BRETAGNA

Una «Fondazione»...

...cinematografica per l'infanzia si è costituita a Londra con l'appoggio dell'industria e dei produttori interessati, allo scopo non già di produrre dei film ma di raccogliere e di creare soggetti adatti al pubblico dei fanciulli e degli adolescenti. Secondo un portavoce della Fondazione medesima, i soggetti preferiti dai ragazzi sono quelli a carattere avventuroso, specie se interpretati da loro coetanei.

Walt Disney...

...produrrà un nuovo film in Inghilterra: When Knighthood was in Flower, in technicolor e con attori reali, fra cui Richard Todd (che ha già interpretato il disneyano Robin Hood) e Glynis Johns. Nei prossimi tre anni il dinamico produttore americano ha in animo di mettere in cantiere, fra Hollywood e l'Europa (non

è escluso che egli giunga persino in Italia), tre lungometraggi a disegni animati, due film con attori veri, e per lo meno una mezza dozzina della serie «True Life Adventure» nonché una serie di 18 cortometraggi: la spesa complessiva di tale programma supererà i venti milioni di dollari. Da notare in margine che il solo Peter Pan, il suo ultimo cartone animato, ancora in lavorazione, gli verrà a costare non meno di quattro milioni di dollari.

U.S.A.

Si è costituita...

...la «William Saroyan Television Playhouse Inc.», per la produzione di una serie di ventisei cortometraggi di 30 minuti ciascuno, destinati alla televisione a colori. Alcuni di essi, su temi prettamente americani, sono già in fase di realizzazione: Three Bad Men, The Oyster and the Pearl e The Man in the Cool Cool Moon. Lo scrittore americano si propone di partecipare alla regia e naturalmente di scrivere i soggetti e le sceneggiature di tali film; anzi a quanto pare, vi prenderà anche parte come attore.

Per superare le difficoltà...

...del momento, la Metro Goldwyn Mayer sta attuando una serie di misure economiche, fra cui quella di ridurre gli stipendi dei dipendenti che guadagnano più di mille dollari alla settimana: la riduzione, pari ad una aliquota che va dal 25 al 50 per cento e che avrà la durata di un anno, è stata accettata dagli interessati, i quali sono in tutto un centinaio. Il capo della produzione Dore Schary, intanto, ha annunciato che la casa ha attualmente 19 film già pronti, undici in lavorazione e 53 in preparazione, da realizzarsi entro il 1953: 39 di essi sono o saranno in technicolor o in anscolor. Viene inoltre comunicato che la Metro, nonostante il momento favorevole, non produrrà film per la televisione, almeno per ora.

CECOSLOVACCHIA

E' terminato...

...il film a disegni animati di medio metraggio Il piccolo melo dalle mele d'oro, tratto da un soggetto di Karel Cery', diretto da Edward Hofman e da questi sceneggiato insieme a Josef Mengel, e realizzato, dal punto di vista figurativo, dal pittore Frantisek Freiwilg. Il film, che è a colori, narra una vicenda quasi interamente popolata di animali, nella quale viene usato l'utile al dilettevole: gli autori infatti si sono proposti di spiegare ai fanciulli attraverso una favoletta, i principi dei metodi di cultura di Micurini. Arricchito da un commento musicale di Rudolf Kubin (che ha vinto questo anno il Premio di Stato per il poema sinfonico «Ostrava») il film rappresenta una delle più curiose attrattive della prossima stagione, anche perché si tratta del primo disegno animato prodotto dal gruppo di Praga il cui metraggio superi una certa lunghezza: Storia del cagnolino e del gattino. Chi è il più forte e Racconto degli alberi e del vento, i precedenti esperimenti degli artisti praghensi, erano infatti solo dei cortometraggi.

**ERRATA CORRIGE**  
 Per la improvvisa indisposizione di un nostro correttore, il n. 89 di CINEMA è uscito con diversi refusi; ne segnaliamo qualcuno. A pag. 346 (rubrica «Cinematografia») le didascalie vanno postposte; a pag. 347, prima didascalia, si legga «Giuseppe De Santis mentre dirige Silvana Pampanini in «Una corona per Anna Zaccheo», film biografico» (e non «più biografico»); a pag. 359 il titolo va così corretto: «Otto per novecento, spettacoli in biblioteca».

CARO Aristarco, è da un pezzo che sento parlare e vedo scrivere sul neo-realismo nella letteratura e nel cinema. E sento negarlo per la prima (anche l'inchiesta di Carlo Bo, pubblicata in un quaderno della Rai, finiva col negarlo), e in quanto al secondo, quello del cinema, vedo che spesso è confinato in un sottoprodotto, con cui l'arte, la solita arte con l'A maiuscola, ha, dicono, poco o niente da spartire. Questa opinione l'ho letta, o riletta, di recente in un rapido bilancio sulla nuova letteratura italiana; ed è dello stesso amico Carlo Bo, dove egli afferma che « la nuova letteratura, tanto per intenderci una buona volta, non ha nulla a che vedere col cinema e coi risultati di Rossellini e di De Sica ». Bo aggiunge, a chiarimento della sua distinzione, che « la nostra rimane sempre una letteratura estremamente meditata e letteraria » (sottolineo io) e che « anche le esperienze maggiormente cariche di sangue nuovo... finiscono per accettare una compostezza e una misura di origine classica ». Ora, vorrei chiarire un po' questi concetti di neo-realismo in letteratura e nel cinema, indagare se davvero non vi sia alcun rapporto fra l'uno e l'altra, e poi se questa nostra letteratura abbia quei caratteri che ci vede Bo, e solo in virtù dei quali essa si possa chiamare "classica".

Cominciamo dall'ultimo. Che anche la letteratura, come ogni altra arte, tenda al "classico", a una misura e a un ordine classici, è affermazione troppo ovvia e pacifica perché sia rimessa in discussione. Ce lo spiegò anni fa Croce quando, ragionando di classicismo e di romanticismo, rifiutava questi due pseudo-concetti e proponeva, giustamente, il termine di "classicità". Ma è altrettanto evidente che i concetti di "classico" e di "classicità" non sono un modulo, o un metro come crede Bo, con cui misurare le opere d'arte; voglio dire che le opere d'arte e di letteratura questo metro se lo conquistano singolarmente, ciascuna per una via sua propria, e magari e anzi più spesso attraverso un itinerario fortemente romantico. Il concetto di "classicità", cioè, non consiste nelle regole per cui furono classici Virgilio, Petrarca o Leopardi o Goethe; ognuno di essi, e quanti sono detti "classici", lo furono ciascuno a modo proprio, senza regole precostituite valide universalmente; altrimenti torneremmo all'estetica aristotelica o, più esattamente, alla deformazione scolastica e retorica che l'estetica di Aristotele subì ad opera dei trattatisti del Cinquecento, e che, per fare un esempio illustre, tormentò il povero Tasso. Settanta anni fa, quando uscirono i *Mala-voglia*, i critici carducciani, e lo stesso Carducci ahimé, non se ne accorsero; e chi se ne accorse, disse che Verga scriveva in una lingua mezzo dialettale mezzo letteraria, un miscuglio cioè linguistico più o meno asintattico e irregolare. Verga, oggi,

# CINEMA E NARRATIVA

## UNO + UNO = UNO

è un classico; il primo narratore classico del secondo Ottocento. Supponi che qualcuno, allora, dicesse al Carducci o a Ferdinando Martini che Giovanni Verga era uno scrittore classico; si sarebbero messi a ridere. Scarfoglio, anzi, nel *Libro di Don Chisciotte* lo stroncò mezzo. Dunque, il "classico" si conquista, e non c'è regola per conquistarlo; come non c'è un metro comune per misurarlo, altrimenti si ritorna a Bembo o a Basilio Puoti, cioè al concetto di "classicistico", ch'è il metro dei pedanti. Ma, di grazia, la "classicità" d'un Petrarca è la medesima di quella d'un Leopardi? Non lo chiedo, naturalmente, a Carlo Bo, ma a quelli che sono portati ancora

a me, che in questa diffusa diffidenza verso il realismo (il neo lasciamolo, per ora, da parte) ci sia, più o meno nascosto, appunto questo rifiuto dell'esperienza e della vita? Che ci sia, anche, la paura di contraddire ai canoni? E che ci sia un più o meno celato disprezzo per certi contenuti? Ecco: la letteratura, quella artisticamente viva, s'intende, li propone, ne fa oggetto di narrazione e di poesia; il cinema, con i mezzi che gli son propri, li narra e articola in vicende, personaggi, figure e dà ad essi una probante validità estetica. Ma i letterati gridano: realismo! *Vade retro, Satana*. Questi contenuti li turbano, o li offendono, e perfino li spaventano. Essi recano il se-

*L'articolo che pubblichiamo ci offre l'occasione di aprire un'inchiesta sul tanto dibattuto problema del neo-realismo. Abbiamo rivolto perciò a scrittori, registi, critici letterari e cinematografici le seguenti domande:*

- 1) *Premessa l'esistenza della corrente neo-realista nel cinema, quali ne sono, secondo lei, i caratteri specifici, e quale la sua importanza storica ed estetica?*
- 2) *Esiste un rapporto non casuale tra il cinema neo-realista e l'attuale narrativa italiana? Qual è la differenza fra l'uno e l'altra?*
- 3) *Quali sono, secondo lei, le opere più rappresentative?*

a confondere classicismo con classicità; e fra i letterati, oggi, ce n'è più d'uno che fa questa confusione. Ed è una confusione solo apparentemente innocua, ma in realtà pericolosa, piena di trabocchetti. Perché, tenendo l'occhio fisso a quel metro, a quella *mensura*, si rischia con l'accogliere e salutare come "classiche" opere che sono, invece, frutto di abilità letteraria, anche se estremamente meditate, e che magari, sì, obbediscono ai canoni, ma non fanno altro; e somigliano alla *Sofonisba* del Trissino o alle tragedie di Voltaire. La verità è che in questo ossequio dei canoni — di cui la letteratura italiana ha, purtroppo, dato in tempi di magra creativa tanti incliti e noiosi esempi — si nasconde un rifiuto dell'esperienza e della vita: quell'elemento vitale che, se tradotto in arte, fa l'eccellenza e la classicità d'un'opera. Ed eccoci arrivati al primo punto, quello che mi stava più a cuore di chiarire: il neo-realismo nella letteratura e nel cinema.

Non ti pare, caro Aristarco, come pare

gno, anzi le stimate della dolorosa, umiliata, ilaremente o crudamente drammatica realtà del nostro tempo. Li ritroviamo in molte pagine di narratori giovani e meno giovani (non occorre farne l'elenco), li troviamo nei pescatori della *Terra trema*, nei film, o almeno in certi film di De Sica, li abbiamo di recente ritrovati in *Due soldi di speranza*. Sono figure vere, intrise di realtà, diciamo pure neo-realistiche; non sono personaggi programmatici, non vogliono *dimostrare* nulla all'infuori d'essere vivi e veri. Non basta? Artisticamente, dovrebbe bastare. Certo, non sono una blanda bibita fresca, magari bruciano la gola: denunciavano, indirettamente, una "realtà rugosa" per dirla con Rimbaud, propongono dell'Italia un'immagine non cartolinesca, fanno riflettere. E chi ti dice che, se fatto nei modi dell'arte, questo non sia legittimo? Neo-realismo. Certo; perché non è più il realismo di ieri, ottocentesco, naturalistico, che poi anch'esso fu una cosa forte, se ci diede Verga, certo Di Giacomo e il *Processo di Frine* di Scarfoglio. E anche allora, quanti

strilli nel piano nobile della letteratura aulica italiana! È neo-realismo perché denuncia ed esprime una realtà d'oggi, aperta sotto i nostri occhi se sono aperti; e chi li vuol chiudere li chiuda. Ma se ne sono accorti, e da tempo, gli stranieri. Leggevo qualche settimana fa sull'*Observateur* — una rivista francese che vede chiaro in molte cose — queste parole sul neo-realismo italiano. Mi piace di riferirle: « I film italiani rimangono i campioni esemplari di questa estetica (del neo-realismo)... Ma se il "neo-realismo" italiano è senza eguale, il suo prestigio e le imitazioni testimoniano

un'attrazione profonda per quello ch'esso rappresenta... Il cinema italiano ha trionfato evidentemente fra queste due antinomie (il documentario e le esigenze spettacolari) in opere come *Ladri di biciclette*, e recentemente *Due soldi di speranza*, ecc., ecc. ». Che si vuol concludere? Oh, niente. O forse solo una cosa: che i letterati italiani sono troppo letterati per sentire il caldo flusso della vita quando investe un racconto per parole o per immagini, e raggiunge il "classico" senza ubbidire ad altri canoni che non siano quelli intimi, e particolari, ad ogni opera d'arte.

GIOVANNI TITTA ROSA



Simone Signoret in *Casque d'or* di Becker.

# CASCO D'ORO IN THE QUIET FESTIVAL



TRA LE MOLTE rassegne cinematografiche nate nel dopoguerra, quella di Locarno, giunta alla sesta edizione, è da considerare senza dubbio un "quiet Festival". Un Festival, cioè, senza ambizioni di concorrenza e familiare, da incontro tra amici: di pomeriggio, nelle piccole e accaldate sale del Pax o del Rialto; di sera, nello spazioso e ventilato giardino del Grand Hotel (decadente e fallimentare costruzione simile a quelle del vecchio Sud spazzato « via col vento »). « The quiet Festival », dunque, e per di più senza premiazioni (le ebbe soltanto nel '50), e ingerenze governative. Se di tali ingerenze Locarno non risente, essa appare però troppo legata agli interessi dei distributori svizzeri, i quali fanno sentire non poco il loro peso nella scelta dei film; questa, essendo fatta tra le opere già pronte per il normale circuito confederale, fa sì che le "prime" locarnesi servano da buoni lanci pubblicitari. Non altrimenti si potrebbe spiegare l'inclusione, nel programma, di pellicole scialbe ma commercialmente redditizie come *Diplomatic Courier*, "giallo" di Hathaway con banali intenti propagandistici; o *With A Song in my Heart*, americanismo fabbricato con canzonette da Walter Lang; o *The Bullfighter and the Lady* di Budd Boetticher e già apparso sui nostri

schermi col titolo *L'amante del torero*. E non altrimenti si potrebbe spiegare, tra l'altro, l'onore regalato ad Anna di aprire la manifestazione. Se il Ticino voleva rendere omaggio all'Italia, più indicati per l'inaugurazione erano Roma ore 11 di De Santis, Filumena Marturano di Eduardo e Processo alla città di Zampa; Anna è opera commerciale, di compromesso per Lattuada, che la realizzò in vista del considerevole Cappotto. Più giustificabile, invece, la presenza di Hoellische Liebe (« Amore infernale »), commediolina con pretese moralistiche di Geza von Cziffra, e quella di Nachts auf den Strassen (« Di notte sulle strade ») di Rudolf Jugert con Hans Albers e Hildegard Knef; queste due opere rappresentavano, in fatti, la cinematografia austriaca e quella della Germania occidentale le quali, stando alle nostre conoscenze dirette, non possono dare, almeno per il momento, contributi degni di nota, anche se Käutner (soggettista e sceneggiatore del film) aveva offerto, e proprio a Locarno, un saggio abbastanza interessante con *In Jenen Tagen* (« In quei giorni »). Come in quello, anche in questo un'automobile è il "leitmotiv" dell'azione, a evocazioni e ritorni; ma questa volta gli autori confondono il realismo con il romanzo d'appendice.

Sopra: da *Klala lebracha* di Joseph Kromgold (Israele). Sotto a sinistra: da *Fränskild* (« *Divorziata* ») di Molander (Svezia). Sotto a destra: da *L'arena del circo* di Varlamov (URSS).





Non si può dire comunque che il programma del Festival sia stato privo di interesse, di film cioè importanti, o firmati da registi significativi. Nella nostra selezione figuravano opere di rilievo come quelle di De Santis, Eduardo e Zampa. E la Francia ha presentato Casque d'or di Jacques Becker e Le plaisir di Max Ophüls; gli Stati Uniti d'America Five Fingers di Joseph L. Mankiewicz, The Well di Leo Popkin e Russell Rouse, Pickup dell'oriundo cecoslovacco Hugo Haas; la Gran Bretagna The African Queen di John Huston, The Card di Ronald Neame, Hunted di Charles Crichton; la Svezia Fränschild («Divorziata») di Molander. Non è mancato un film d'Israele, anche se precedentemente apparso a Venezia (Klala lebracha di Josef Krungold) e, cosa ormai insolita per un Festival occidentale, anche una pellicola sovietica: L'arena del circo di Leonid Varlamov. Di tutti questi, Casque d'or è il più artisticamente elaborato; grosso errore fece la Francia non mandandolo a Cannes. Jacques Becker, già ottimo allievo di Jean Renoir, ribadisce la sua estrema cura per l'ambientazione e per



Sopra: da Hunted di Crichton. A sinistra: da The Card di Neame. Sotto: da Pickup di Haas.



Manda è vittima di una società; ma preferisce la ghigliottina piuttosto che far condannare un innocente. Becker ha tenuto il tono del film, come egli confessa, "tra Eugène Sue e il pittore Renoir". Il primo è riscontrabile nel soggetto e nei suoi sviluppi volutamente melodrammatici; il secondo nel modo di suggerire l'ambiente, di dare quadri e particolari. Come, a esempio, nella sequenza iniziale, la domenica d'autunno sulle sponde della Marna, con i borghesi parigini indispettiti per l'arrivo, nella loro 'guinguette', degli uomini di Leca e delle rispettive 'poules'; oppure nella scena della casetta isolata, a Joinville, dove esplose l'amore pieno di Mar'a per Manda. La Signoret aveva scritto con Dédée d'Anvers una eccellente prefazione a questo Casque d'or. La polemica contro il 'bourgeois' — che in Becker non manca — poteva e forse doveva essere alla base di Le plaisir, tratto da tre novelle di Maupassant: Le masque, La Maison Tellier e Le modèle. « Si sarebbe detto », scriveva il Brunetière, « che l'autore della Maison Tellier o dell' Histoire d'une fille de ferme ricavasse un piacere da collegiale appena emancipato dalle sue peggiori letture nello 'scandalizzare' il borghese, ora con l'audacia di certi presupposti, ora, e forse più spesso, con l'esagerazione caricaturale dei tratti » (1). Ben diverso è

personaggi popolareschi. Dopo la campagna di Goupi Mains Rouges, la Parigi di Antoine et Antoinette e di Rendez-vous de juillet (« Le sedicenni ») porta sullo schermo luoghi tipici di una capitale francese fine secolo, Belleville con i suoi balli popolari e i duelli 'à la loyale', l' 'Ange Gabriel' degli 'apaches', la Joinville sulla Marna, dove i piccoli 'bourgeois' parigini si incontravano con i 'gars du milieu' nella medesima 'guinguette'. Tratto dalle cronache criminali dell'epoca, quando « les bandes rivales tenaient le faubourg, rançonnaient les boutiquiers et réglèrent, à coups de couteau, leurs affaires sentimentales », il film narra la storia di un falegname, Manda (Reggiani) che, appunto a colpi di coltello, sottrae alla prepotenza di Roland, della banda Leca, Maria 'le casque d'or' (Simone Signoret).



'il piacere' che ricava, dai tre racconti, Ophüls; regista particolarmente sensibile ai soggetti erotici, l'eroticismo è, come in *La ronde*, alla base del suo recente lavoro, e cioè l'amore sessuale preso in sé, non quello che esso magari nasconde nell'ambito di un dato costume e di una data società. Sembra quasi che Max Ophüls goda insieme con i suoi personaggi, rimanendo prigioniero dei medesimi istinti. Sicché banale ed esterna rimane la scelta delle tre novelle, e così pure il significato simbolico che ad essa scelta il regista vorrebbe dare nel riproporre, col « *drame éternel du Plaisir, trois aspects de ses prestiges et de ses tristesses, de ses fêtes et de ses orages* ». Come in *La ronde* Ophüls cercava di presentare, attraverso dieci coppie a letto, diversi momenti e situazioni di uno stesso fenomeno, così qui l'amore è visto partendo dai temi della vecchiaia (un decrepito uomo si maschera da giovane ma non regge ai frenetici balli di Montmartre), della purezza ritrovata (sia pure per un momento da alcune prostitute dinanzi a una prima comunione) e della morte (una donna tenta di uccidersi perché abbandonata dall'amante). Dei tre 'sketches' il secondo è il migliore, di più ampio respiro, anche se in esso mancano il sarcasmo e la critica presenti invece nella pagina. Il salotto di Giove con la scala a chiocciola, e quella « specie di caffè buio », che « si apriva la sera ai popolani e ai marinai » — la casa tutta insomma, nei suoi interni — sono visti attraverso finestre e porte socchiuse, persiane e tendaggi e così pure le ragazze del pianterreno, e quelle del primo piano, e Madame dalla « carnagione impallidita nell'oscurità di quell'abitazione sempre chiusa ». Ma se in questo modo è resa l'atmosfera di 'casa chiusa', lo stesso modo di inquadrare risulta meno chiaro in altre parti dello stesso episodio (nonché degli altri due), specie nella sequenza della prima comunione. Altare e persone sono viste attraverso grate di ferro. Analogia voluta o casuale? Forse voluta se si consideri il movimento di macchina dal basso in alto sull'esterno della chiesa, movimento che precedentemente aveva inquadrato i muri esterni della casa Tellier, con la lanterna « simile a quelle che ancora si accendono, in certe città, ai piedi delle madonne incastrate nei muri ». Ma, d'altra parte, nel film manca il ringraziamento, fondamentale in *Maupassant*, che il curato rivolge al "reggimento Tellier": "Grazie soprattutto a voi, care sorelle, che siete venute da tanto lontano, e che con la vostra presenza tra noi, con la vostra fede palese e la vostra pietà così viva, siete state per tutti un salutare esempio. Voi siete l'edificazione della mia parrocchia; la vostra commozione ha riscaldato i cuori; senza di voi, forse, questo gran giorno non avrebbe avuto un carattere così divino. Talvolta basta una sola pecorella eletta per indurre il Signore a scendere in mezzo al suo gregge... Vi auguro la Grazia. Così sia". (Va notato, inoltre, che se nel primo episodio, *Le masque*, i continui carrelli e panoramiche hanno una giustificazione, in quanto accompagnano la frenetica corsa al piacere, nel secondo e nel terzo tale giustificazione viene a mancare: essi non hanno più, come in *La ronde*, il compito di creare una sensazione fisica di girotondo). Un curato è pure tra i protagonisti di *La table-aux-crevés* di Henri Ver-

neuil; realizzato sulla falsariga di Don Camillo (l'interprete è Fernandel, e anche qui si vede una popolazione divisa in due campi: clericali e repubblicani), questo film, che non manca di qualche trovata divertente, non avrà certo il successo ottenuto dall'opera di Duvivier; inverso immeritato, esso costituisce un fenomeno da studiare attentamente (caso unico, nella storia di un festival, Don Camillo venne riproiettato per accontentare il numeroso pubblico rimasto senza biglietto).

Delle sette opere inviate dall'U.S.A. (o meglio dai distributori svizzeri di film americani) *Five Fingers* si raccomandava particolarmente per la firma del regista: Joseph L. Mankiewicz, pur non essendo una eccezionale personalità, ha infatti dato contributi interessanti. Questa sua recente opera è però da considerarsi minore; tratta da una raccolta di documenti, narra di una singolare spia (Cicero, alias Diello) che sottrasse e vendette ai nazisti importanti carteggi inglesi. La vicenda si sviluppa seguendo, più che la realtà storica e l'autentica natura dei personaggi, il romanzo di cappa e spada. È evidente, nel regista, il proposito di ironizzare, e una presa in giro che punta, d'altra parte, su aspetti esteriori: si vedano, a esempio, come sono presentati von Papen e von Ribbentrop, il capo del servizio di spionaggio tedesco, generale Kaltenbrunner, e lo stesso Moyzysch, dal cui libro il film è tratto. Niente di eccezionale, dunque. Più impegnativo *The Well*, con il quale Popkin e Rouse sembravano riproporre il problema negro nella società americana. Sono, questi, due registi alquanto "originali", o meglio che fanno di tutto per esserlo: lavorano infatti a un film completamente muto. Un conflitto di razza sta per scatenarsi alla notizia che una bambina negra, poco prima vista in compagnia di un bianco, è scomparsa. Nel presentare la piccola città americana alla vigilia del "racial riot", i due registi mostrano una certa presa di posizione a favore del "colored man" che, braccato dai bianchi, non sempre trova protezione anche presso la polizia; l'inquietudine è evidente pure nella guardia mista (negri e bianchi) che dovrebbe aiutare lo sceriffo nell'attesa della guardia nazionale. Ma invece di approfondire il problema, analizzarlo nei suoi vari aspetti, e proprio quando lo sviluppo dell'azione lo imponeva, i due registi scoprono la vera natura dei loro interessi, e a una conclusione drammatico-realistica sostituiscono una seconda parte melodrammatico-rosa con il consueto e falso lieto fine. Bianchi e negri, dimentichi dell'odio di razza e uniti, cercano di salvare la bambina, non vittima di un bianco, ma caduta in un pozzo. La vera ragione della scomparsa, del resto, era già data nelle prime inquadrature, le quali ponevano il sospettato, parente di una influente personalità della cittadina, in una posizione di chiara e ingiusta accusa agli occhi dello spettatore. A dimostrare la meccanicità prefabbricata del film, si aggiunga che il sospettato è addirittura un ingegnere minerario, e che la persona influente l'unico in possesso dei mezzi materiali per trarre la bimba dal pozzo; e, inutile dirlo, nel salvataggio essi si adoperano più degli altri. Così, nella non esigua filmografia hollywoodiana sul pro-

blema negro, questo *The Well* è un'altra occasione perduta che si risolve, tutt'al più, in una posizione di simpatia; ancora una volta si ignorano, più o meno di proposito, il vero fenomeno negro, precedenti storici e prospettive di sviluppo del problema, che « è soprattutto un problema bianco » (2). Sia pur tenendo conto di quanto si è detto, *The Well* può essere utile in una analisi sulla folla americana, specie dopo le interpretazioni che di essa hanno dato l'*Hathaway* di *Fourteen Hours* ("Quattordicesima ora") e il *Wilder* di *Big Carnival* ("L'asso nella manica"). Un interesse ristretto entro determinati limiti offre anche la prima parte di *Pickup*, una specie di *Bête humaine* americana: nel senso, cioè, che il film di Haas narra di una "chienne" che spinge l'amante a uccidere il marito; qui, però, il marito non viene ucciso. La colonna sonora, che ha qualche pretesa, spesso confonde i rumori oggettivi con quelli soggettivi nel loro impiego, come nella sequenza in cui il protagonista, interpretato dallo stesso Haas, perde l'udito, e in quella in cui lo riacquista. Un film che sembra di aver visto molte altre volte, tanto è ovvio nelle premesse e negli sviluppi del tutto esteriori, anche se hanno ambizioni psicologiche, è pure *Hunted* dell'inglese Charles Crichton. Il giovane tradito che qui uccide, trova a poco a poco un affetto per il piccolo e involontario testimone del delitto. Di maggior rilievo gli altri due film presentati dalla Gran Bretagna: *The Card* di Neame e *The African Queen* di John Huston, prodotto in collaborazione con elementi e capitali americani. Il primo si rifà al filone su cui la cinematografia inglese dovrebbe sempre più puntare, quello dell'"humour" tipo "sangue blu" e "scandalo dell'abito bianco". Questo "Originale" è ricco di trovate divertenti e divertite, di particolari ironici, di ricostruzioni ambientali sempre in funzione dello spirito dei personaggi. Alec Guinness, nella parte del figlio della lavandaia che diventa sindaco, con la sua maschera singolare e imperturbabile si dimostra attore insostituibile in un film del genere. Attore insostituibile si dimostra anche, insieme con Katharine Hepburn, Bogart in *The African Queen* che, per essere compreso e gustato, occorre interpretare in chiave ironica ma diversa — come diversi sono i risultati — da quella di *Five Fingers*. Nel presentare ai nostri lettori il film, Huston affermava che, nonostante le alterazioni da lui fatte e da James Agee al testo originale del Forester, la storia rimaneva quella di una singolare coppia: « Lui, un positivo, logoro, sostanzialmente patetico uomo di fume; lei, una fanatica e austera giovane zitellona; una coppia di gente qualunque che fa scintille nell'aspro tentativo di compiere l'impossibile, l'impossibile essendo costituito dal navigare su un fiume non segnato sulle carte, dal superare cascate, dall'attraversare paludi e giungle e finalmente dal far saltare in aria una cannoniera tedesca durante la prima guerra mondiale » (3). Nella chiave accennata vanno appunto viste queste "scintille" e l'"impossibile" che fanno i due protagonisti, le situazioni di certi momenti "drammatici", e il lieto fine culmine di tutta una presa in giro (si vedano i buffi siluri confiscati sulla prua dell'"*African Queen*", il matrimonio "in extremis", l'atteggiamento compiaciuto di

Al quando l'ufficiale tedesco apprende che ha costruito i siluri). Del resto lo stesso Huston precisa di aver inserito, nel film, elementi di commedia e umorismo di situazioni drammatiche: « In sostanza, l'umorismo è latente nel soggetto, poiché si tratta di una donna e di una contegnosa zitellona che improvvisamente diventa capitano di un battello. Ma questo aspetto non veniva fuori dalla pagina stampata. Fu la sorprendente combinazione della Hepburn con Bogart che fece affiorare la commedia ». Al di fuori della chiave accennata si cade tra l'altro nell'errore commesso dai giornalisti tedeschi presenti al Festival i quali, per via di certi soldati che nelle prime sequenze incendiano un villaggio, hanno parlato di "lesa nazionalità".



Sopra: da *Nachts auf den Strassen* di Rudolf Jugert. Sotto: da *Hoellische Liebe* di von Cziffra.

Una chiave per comprendere Tre storie proibite è invece impossibile da rinvenire; il film prende l'avvio dal noto crollo in via Savoia, a Roma, proprio come la recente opera di De Santis. Ma l'avvio, in Genina, diventa pretesto; la diversità di partenza è già nei titoli di testa: vicenda e personaggi, essi avvertono, sono puramente casuali; casuale ogni riferimento alla realtà. Inoltre, tanto De Santis tende alla corallità, quanto Genina al fatto singolo, individuale; quest'ultimo narra, in fatti, le storie 'proibite', cioè singolari, di tre ragazze ferite nel crollo: una provinciale che a sedici anni venne violentata, una studentessa sposata a un ricco anormale, la figlia di un noto professore vittima delle droghe. In verità attraverso queste tre storie regista e soggettisti vorrebbero dare aspetti diversi della piccola, media, e grande borghesia. Ma si tratta di ambizioni sbagliate; i personaggi risultano falsi, sia socialmente che psicologicamente, affogati come sono nei simbolismi (quell'albero con i due grossi rami divaricati nel primo episodio, a esempio) e in interessi intellettualistici che si rifanno ora a Proust ora a Maupassant ma soprattutto a Freud. « La miseria materiale », dichiara Genina, « questa volta ha poco o nulla a che vedere con i personaggi del film; ho voluto invece mettere il dito sulla miseria morale, che spesso è più irrimediabile dell'altra » (4); ma anche tale tentativo fallisce, e le tre storie, più che 'proibite', risultano arbitrarie, e così pure i diversi sviluppi e il finale, che sono 'fumettistici'. Pertanto la cosa veramente singolare dell'opera appare la fotografia di G. R. Aldo, specie negli interni. Più modeste, ma non sbagliate, le ambizioni dell'altro film italiano presentato inedito al Festival. Processo alla città è forse la migliore opera di Luigi Zampa; diretta con cura e attenzione, ci spinge a rivedere, in un certo senso, l'atteggiamento che prendemmo nel passato nei confronti di questo regista, che ora chiarisce la sua posizione morale, piuttosto contraddittoria e contorta, a esempio, in *Anni difficili*. « Siamo noi che lo abbiamo ucciso », afferma il giudice protagonista (Amedeo Nazzari) di fronte al corpo esanime del capro espiatorio. « Siamo noi, perché gli abbiamo tolto la speranza nella nostra giustizia ». Si potrebbe osservare che il film finisce sul punto in cui doveva cominciare, che cioè dalla denuncia di un malcostume (la 'camorra' nei suoi riferimenti attuali; certi metodi di

polizia) l'opera non passa a quel processo alla città che pur dà il titolo al film, all'arresto e ai retroscena dei veri colpevoli: i mandanti del delitto e non gli esecutori. Ma qualche retroscena è dato e la denuncia viene coraggiosamente sottolineata dallo Zampa. « E' la storia », egli dichiara, « di una istruttoria giudiziaria che presenta la visione di un ampio retroscena umano e sociale. Per quanto l'azione sia fissata in una determinata epoca (i primi anni del '900) lo sviluppo della vicenda coglie situazioni e condizioni tutt'altro che sorpassate... Sbaglierebbe chi credesse di trovare in questo film una rievocazione del processo Cuocolo. Quel famoso processo ha fornito lo spunto al soggettista e agli sceneggiatori per delineare una situazione; non quella di una certa forma di criminalità che si chiamò la 'camorra', né quella di una istruttoria che non riesce a districare il filo d'un delitto, bensì una situazione in cui lo zelo proceduralistico si preoccupa di non lasciare impunito un delitto, e travolge un innocente, mentre la coscienza di un magistrato si rifiuta energicamente e finisce col rintracciare la via giusta per raggiungere il colpevole ». Con questa chiara visione lo Zampa riesce a realizzare un'opera ricca di interessi umani, a suggerire alcuni personaggi (il commissario di P. S., la mondana), a offrire una Napoli primo novecento attendibile e sequenze di effetto non del tutto esteriore, come quella in cui il giudice ricostruisce il banchetto a Totunno a mare. Piuttosto monotono invece *L'arena del circo*. Insolito, si è detto, la proiezione di un film sovietico a un festival occidentale; ma certo si

poteva scegliere meglio. Si tratta di un documentario appunto sul circo; e i numeri sono magari interessanti ma non il modo con cui il regista li presenta, alternando cioè campi (i vari numeri) con controcampi (il pubblico che applaude) per tutta la durata del film, senza variazione alcuna. Può darsi che Varlamov voglia mettere in evidenza lo spirito e il valore morale che simili spettacoli hanno nell'Unione Sovietica; ma alla monotonia strutturale di cui si è detto non abbiamo resistito, forse anche a causa dell'eccessivo caldo del Pax. Sempre al Pax sono apparsi documentari indiani e Fränskild, con il quale Gustav Molander riprende un argomento molto sentito dal cinema svedese: quello del divorzio. Il film, che ha cose interessanti, non è piaciuto all'amico Charles Ford, quello del 'breviario del cinema'. Mancando la premiazione ufficiale, Ford ha avuto l'idea piuttosto bizzarra di segnalare, attraverso referendum, il film più umano, quello più artistico e quello più ottimista.

**GUIDO ARISTARCO**

1) Ferdinand Brunetière: *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Lévy, 1893. Citato da Leone Ginzburg in *Cuy de Maupassant*, in *Belfagor*, Messina-Firenze, anno VII, n. 2, 31 marzo 1952.

2) Arnold Rose: *The Negro in America*, New York, Harper and Brothers; edizione italiana: *I negri in America*, Torino, Einaudi editore, 1952.

3) John Huston: *Senza tatuaggi la regina africana*, in *Cinema nuova serie*, Milano, anno VII, n. 87, 1 giugno 1952.

4) Cfr. Stelio Martini: *Tre storie proibite* nel « digest » di Genina, in *Cinema nuova serie*, Milano, anno V, n. 81, 1 marzo 1952.



# PICCOLA PATRIA E MORALISTI IMPAZIENTI

NELLA SECONDA delle sue "Conversazioni con Diderot sul Figlio naturale" Diderot cita Lampedusa come il luogo solitario, ideale, per fondarvi una società felice di gente di teatro. E al nome dell'isola fa seguire una nota che traduco integralmente: «Lampedusa è una piccola isola deserta del mare affricano, situata a mezza strada tra la costa di Tunisi e l'isola di Malta. La pesca vi è abbondante. L'isola è coperta di olivi selvatici. Il terreno sarebbe fertile: vi potrebbero attecchire il frumento e la vite. Tuttavia essa non è stata mai abitata che da un marabutto e un cattivo prete. Il marabutto, che aveva ra-

pito la figlia del bey di Algeri, vi si era rifugiato con la sua donna e vi aveva condotto una vita tutta dedicata alla loro salvezza. Il prete, chiamato frate Clemente, trascorse dieci anni a Lampedusa, dove viveva ancora non molto tempo fa. Possedeva del bestiame. Coltivava la terra. Ammassava le provviste che gli servivano in un sotterraneo e andava a vendere le rimanenti sulle coste vicine, dove si abbandonava ai piaceri fino a tanto che gli durava il danaro. C'è nell'isola una piccola chiesa con due cappelle, che i maomettani pensarono fosse il luogo di sepoltura del santo marabutto e della sua donna. Frate Clemente aveva consacrato una cap-

pella a Maometto e l'altra alla Santa Vergine. Vedeva arrivare un vascello cristiano: accendeva la lampada della Vergine. Se il vascello era maomettano spegneva in fretta la lampada della Vergine e accendeva quella per Maometto». Non so se Diderot ha messo questa nota al suo scritto con intenzione allusiva ma è proprio con questa intenzione che io qui la riporto. Perché se frate Clemente non è certo un bell'esempio di coraggio morale, tuttavia non aveva altra alternativa, forse, rogo escluso, per sfuggire al fanatismo dei turchi o dei cristiani; ma l'odierna ideale Lampedusa, piccola patria dei cineasti, è tutt'altro che disabitata e basterebbe un po' di solidarietà, una più precisa coscienza della dignità e dei doveri del proprio lavoro, una preminenza degli interessi morali su quelli economici, per tenere a bada e incutere rispetto anche ai vascelli corsari.

DELLO STESSO Diderot traduco dal Saggio sulla pittura questa esortazione

AMANDA FIAMMINGA. - Al Festival di Locarno non c'era Lia Amanda che, con la Vedovelli, — non si sa bene il perché — sono solite rappresentare le attrici italiane alle varie manifestazioni cinematografiche internazionali. Non c'era Lia Amanda, ma, in compenso, questa sua «biografia»:

Solo a guardarla, questa "nuova" giovanissima attrice dello schermo italiano, viene subito fatto di pensare a qualche cosa di teneramente dolce, di estremamente raffinato, oppure a qualcuno di quei freschi e pure mediatibondi volti di fanciulle della più bella pittura fiamminga. Lia Amanda è tutta rosa e oro: un oro vecchio quasi cenerino, somigliante forse ancora più a seta purissima che a ciò si possono paragonare i suoi morbidi capelli, mentre il volto è proprio quello, scusate il paragone un po' trito, ma giusto, di una rosa magese, o di una porcellana, di quelle meravigliose trasparenti porcellane che oggi non si fabbricano più!

I suoi genitori erano artisti di teatro: nati in alta Italia. Lia, che è ancora quasi una bimba, 19 anni, iniziò ben presto ad apparire davanti al pubblico di grandi, gremiti teatri, e fu subito applaudita, piccola bimba, che danzava però già con tanta maestria, tanto stile. Ebbe molti successi e potrebbe divenire una grande ballerina, ma il cinema l'ha tolta a Tersicore, e non è stato un cattivo cambio, che subito anche qui ha avuto ruoli primarissimi, senza fare la cosiddetta "routine". Fu scritturata lo scorso anno dalla Elio Film per un film che poi non è stato realizzato per ragioni tecniche, ma con questa società e per la regia di De Mitrì quasi sicuramente ne girerà uno entro la prossima primavera. Iniziò invece con Cento piccole madri, di Moguy, che la scelse fra tante candidate, dandole subito uno dei ruoli principali.

Augusto Genina, uno dei registi più accurati e difficili, che ogni volta che si accinge a realizzare un film fa centinaia di provini prima di decidersi a scegliere le sue interpreti, non esitò con Lia Amanda, e la mise alla pari di due attrici già note, quali la Eleonora Rossi Drago e Antonella Lualdi, e con le quali divide il peso del lavoro appunto in Tre storie proibite, che prende spunto da un fatto di cronaca accaduto realmente a Roma.

Lia Amanda ha qui un ruolo as-



sai difficile: drammatico, fatto di sfumature, di non detto, di espressioni che devono fare comprendere come quella giovanissima ragazza si dibatta fra il desiderio di vincere un complesso di inferiorità che le viene da un fatto accaduto nell'infanzia e il ricordo di questo che l'ossessiona e le impedisce di vivere liberamente la sua giovinezza come le altre ragazze della sua età. Difficile personaggio che però, sotto l'esperta regia di Augusto Genina, e con la propria intelligenza e sensibilità Lia Amanda sta rendendo perfettamente. Attualmente si è recata al festival cinematografico di Punta dell'Est, e appena farà ritorno in patria dovrà finire il film di cui sopra: Tre storie proibite, prodotto da Vittorio e Renato Bassoli.

IL MORALISTA DI TURNO. - E' Mosca, che sul Corriere d'informazione (rubrica Dialoghi col lettore) scrive:

Meravigliato, il dottor Stefano Fangiotto, di Roma, domanda se è vero che si girerà tra poco un film avente per protagonista quella Caterina Rigoglioso che poche settimane or sono venne giudicata e condannata per aver abbandonato in campagna il figlio di un anno. Verissimo, caro dottore, e mi meraviglia la sua meraviglia. Col cinema tutto è possibile. La palermitana Caterina Rigoglioso — perché tutti i lettori siano informati — abbandona tempo fa, a Roma, un bimbo di un anno che fortunatamente il giorno dopo vien trovato e salvato dalla morte. Certi indizi permettono di rintracciare la così poco materna madre che, arrestata, vien processata per direttissima e condannata a un anno di reclusione con la condizionale. Scarcerata e provvista di foglio di via, la sciagurata sta per prendere il treno per Palermo quando sopraggiunge qualcuno che le reca una buona

notizia: un soggetto cinematografico ha proposto ad alcuni produttori di girare un film nel quale la Rigoglioso, protagonista, debba ripetere la scena dell'abbandono. La luminosa idea viene, naturalmente, subito approvata e Caterina, che pareva destinata — come i moralisti d'un tempo avrebbero voluto — al castigo degli atroci rimorsi, viene invece premiata con una scrittura di qualche milione, più un dorato soggiorno in uno dei principali alberghi della capitale. Il film, che il soggetto, reverentemente intervistato, ha definito «film-lampo», verrà girato rapidamente e sarà pronto entro non più di due mesi, a brevissima distanza dalla consumazione del reato. Lei si meraviglia, dottor Fangiotto? Ma di che? Avrebbe dovuto meravigliarsi del contrario: se, cioè, tanto il soggetto quanto i produttori, subito dopo il primo entusiasmo per l'apparentemente luminosa idea, avessero riflettuto all'immoralità di essa. Tramutare in eroina — poi che tale appare agli occhi di tutti, ed agli occhi di se medesima, ogni protagonista di film — tramutare in eroina una donna macchiatasi di una delle più orribili colpe che una madre, pur con tutte le attenuanti che si vogliono concederle, possa commettere? E di che esempio riuscirà un film del genere? Di tale, che d'ora in poi alle varie strade attualmente aperte a chi voglia diventare una diva dello schermo, se ne aggiungerà una nuova: quella del delitto.

«Credo — ha detto agli intervistatori il soggetto, — che questo esperimento di portar sullo schermo gente e fatti veri e non fittizi, contribuirà a dare al cinematografo quel carattere d'informazione umana immediata diretta, che è il suo principale destino». Già, il documentario. Così come si fa con le belve, con le piante, con gli insetti, si farà d'ora in poi con gli esseri umani, cogliendoli, na-

turalmente, non nelle loro migliori manifestazioni (che annoierebbero le platee) ma nelle peggiori. Peccato che Rina Fort sia all'ergastolo, e che non sia ancora successo alle società cinematografiche di ottenere in prestito dallo Stato le ergastolane, perché altrimenti quel soggetto, in omaggio al principio cinematografico dell'informazione umana immediata e diretta, avrebbe imbastito un film avente per scena madre la strage di via San Gregorio, dopo di che come avrebbe fatto lo Stato a non concedere a Rina Fort il permesso d'un viaggio a Hollywood in compagnia dei suoi registi, dei suoi soggetti e dei suoi produttori? Ecco la nuova via che s'apre al documentario, sino ad oggi limitato agli animali e alle piante. Con questo di mostruoso: che l'essere umano dovrà a freddo e secondo le istruzioni del regista ripetere l'atto delittuoso. «Non è così, non è così, — dirà il regista a Caterina Rigoglioso — che si abbandonano i figli. E' così, con un'espressione più torva, con una faccia più disperata». Naturalmente, poi, il soggetto, troppo consumato per non avvertire, non dico l'immoralità, ma la brutalità del film, cercherà di giustificarlo e di dargli addirittura una moralità calcando la mano sull'ambiente di miseria, di vizio, di corruzione del quale circondare la protagonista. E ne verrà fuori uno dei tanti film che se anche non incontrano gran favore in Italia piacciono molto all'estero, specialmente in quei Paesi dove verrà stimato prezioso motivo di propaganda politica il poter dire che l'Italia è una Nazione dove tutto concorre a spingere le madri ad abbandonare i propri figli.

Infine — queste ultime considerazioni a parte, che pure hanno la loro importanza — non pensa a quanto sia poco edificante guadagnare milioni, che tanto oggi guadagna chi appena mette le mani in un film, sul gesto criminoso d'una povera, sventurata donna? Io non so quali siano le norme che regolano le sovvenzioni ai produttori cinematografici: ma non vorrei che, per essere, questo, un film italiano, gli toccassero anche l'aiuto e l'incoraggiamento della Direzione generale dello spettacolo, e ciò, aggiunto alla indifferenza e alla insensibilità di una società che tutto tollera e che nulla reputa grave e mostruoso, deve ammettere, via!, che sarebbe un po' troppo.

O. D. F.

agli artisti che mi sembra assai significativa anche riferita, oggi, al cinema.

« Uno dei più bei versi di Virgilio, e uno dei più bei principii dell'arte, è questo qui: Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia tangunt.

Virg. Aeneid. lib. I, v. 466.

Bisognerebbe scriverlo sulla porta di ogni studio di pittore: Qui i miseri trovano degli occhi che li piangono.

Rendere amabile la virtù, odioso il vizio mettere in risalto il ridicolo, ecco il proposito di ogni uomo onesto che prende la penna, il pennello o lo scalpello... E' al pittore che spetta di celebrare, eternare le grandi e belle azioni, di onorare la virtù sfortunata e disprezzata, di condannare il vizio trionfante e applaudito... Perché non vuoi essere fra i precettori del genere umano, i consolatori dei mali della vita, i vendicatori del delitto, i remuneratori della virtù? Forse non sai che,

Segnius irritant animus demissa per aurem, Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, Ipse sibi tradit spectator?... [et quae Horat., de Arte poet., v. 180 e seq.].

Responsabilità e forza del linguaggio visivo, che sono state intese dalla più viva corrente del nostro cinema: Qui i miseri trovano gli occhi che li piangono. I miseri, oggi, però, chi ne parla viene tacciato di comunista. Ecco cosa scrive il Quotidiano, giornale di Azione cattolica, a proposito del successo a Londra dei film italiani: « In Gran Bretagna, come in ogni parte del mondo, sono lieti di vedere l'Italia con gli occhi dei comunisti: l'Italia stracciona, miserabile, ladruncola. L'Italia, per intenderci, fatta tutta di ladri di biciclette ». A simili eccessi porta quella parzialità di cui San Bernardino diceva non esserci sotto la cappa del cielo niuno peccato tanto grande quanto di chi è parziale guelfo o ghibellino; e per questo ci vengono molti e molti scandoli.

CERTI SEGUACI del realismo analitico dovrebbero meditare su questa osservazione di La Bruyère a proposito della "naturalità" a teatro. « Così, seguendo questi principii, presto si intratterrà il pubblico con un cameriere che fischia, un ubriaco che dorme o vomita: c'è nulla di più naturale? E' proprio di un effeminato alzarsi tardi, passare un parte della giornata a far toilette, guardarsi allo specchio, profumarsi, ricevere dei biglietti e rispondere. Portate questo ruolo sulla scena. Più a lungo lo farete durare, un atto, due atti, più sarà naturale e conforme all'originale; ma sarà anche più freddo e insipido ».

UN MESE or sono a Roma una giovane ragazza madre abbandonò il suo bambino, di un anno e mezzo, su un prato di Via Panama. Il piccolo, raccolto da una signora, fu portato all'Istituto Maraini, dove, il giorno seguente, si presentò la madre a riprenderlo. Arrestata e processata per direttissima la donna fu condannata a quattro mesi di carcere col beneficio della condizionale. Il fatto di cronaca fu ampiamente riferito dai giornali e commosse l'opinione pubblica. Alcuni giorni dopo l'Ansa diffondeva la notizia che Zavattini aveva avuto l'idea di presentare in un film

l'episodio con la stessa ragazza e le medesime persone che avevano avuto parte nella triste vicenda. Ed ecco dai giornali quotidiani e dai settimanali a rotocalco, quelli stessi che si lanciano avidamente sui delitti più atroci con abbondanza di particolari orripilanti, macabri e disgustosi, balzare fuori i moralisti a giudicare scandalizzati la cosa e per ragioni assai diverse. Chi protesta perché gli sembra un eccesso far diventare un'attrice (e, dunque, premiarla con l'oro e gli onori che alle dive spettano) una madre che comunque ha avuto il cuore di abbandonare la propria creatura; chi, invece, inorridisce all'idea che la povera fanciulla debba ripetere davanti alla macchina da presa quelle azioni che ha compiute con la testa in fiamme e il cuore in tumulto perché diventino spettacolo, divertimento per l'insaziabile pubblico del cinema. Sarebbe facile rispondere a codesti moralisti dei quotidiani e dei periodici, che si contendono i lettori con così

sere altro dallo spettacolo nell'accezione in cui viene comunemente inteso: un modo, cioè, di sollecitare la curiosità del pubblico o di eccitarne le passioni a volte anche basse e morbose; che non sempre lo schermo fabbrica dive che aiutano la diffusione della stampa con la pubblicazione di fotografie in "bikini" o in succinti abiti da sera. Un film può anche proporsi di rivolgersi alla mente e al cuore degli spettatori facendo conoscere la realtà che ci circonda e che tanto spesso trascuriamo o addirittura non vogliamo vedere perché troppo chiusi in noi e nel nostro egoismo. Un film può anche nascere da un impulso morale come è quello di chi è convinto al pari di Zavattini e molti altri con lui, che il cinema debba essere messo a servizio degli umiliati e offesi e non sia solamente motivo di svago; di chi crede alla forza educatrice della realtà e considera immorale, oggi, l'evasione da questa. Ed è proprio codesto impulso morale che fa scegliere



Ingrid Bergman in Europa 1931. Questo film, diretto da Roberto Rossellini, verrà incluso nella selezione italiana per la prossima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

scarso rispetto dei valori umani — ieri era il caso di Pia Bellentani la cui vita più intima è stata frugata senza nessun riguardo, oggi il processo dei rapinatori del Banco di Sicilia di cui non si risparmiano i dettagli di brutale cinismo — che attendano prima di giudicare: abbiano la doverosa pazienza di aspettare il film. Sarebbe facile risponder loro che la vicenda di Caterina Rigoglioso (così si chiama la ragazza che sarà protagonista del film) è ben diversa da quella di Rina Fort o del mostro di Nerola, che pure conosciamo nei minimi particolari per merito della cronaca dei quotidiani e dei settimanali a rotocalco. Sarebbe facile, ma forse anche inutile. Come inutile avvertire che il film può es-

il caso di Caterina Rigoglioso e non quello di Rina Fort, sul quale non mi meraviglierei di veder nascere tra non molto un film di fantasia interpretato dalla nota attrice X e ispirato liberamente al truce fatto di cronaca. Come, del resto, in tanti casi è avvenuto e come sanno fare stupendamente bene gli americani in quei film del terrore o maledetti, che riempiono le sale anche in questa torrida estate. In quanto all'aspetto artistico della cosa e ai problemi che essa comporta ne ho parlato in un articolo apparso su Il Rinnovamento di Roma del 30 giugno scorso; ma sarà, forse, interessante tornarvi su giacché si tratta di un'esperienza nuova e importante.

LUIGI CHIARINI



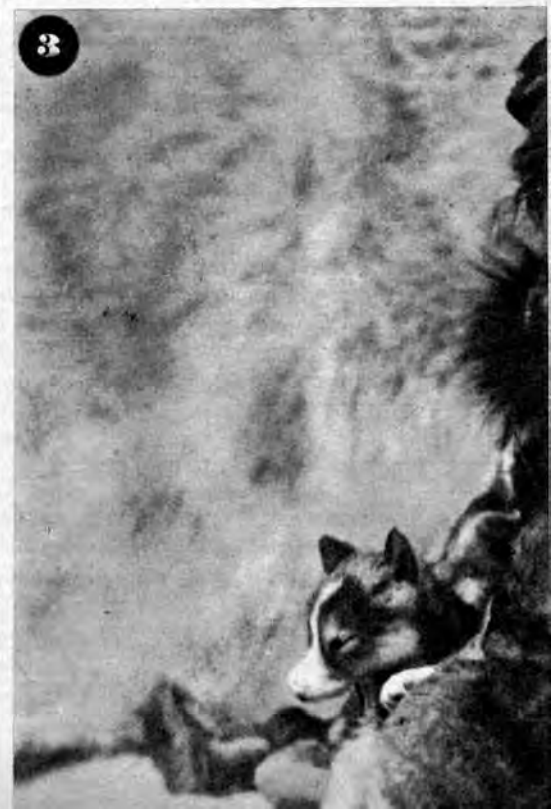
# FLAHERTY ESPLORATORE DEL DRAMMA UMANO

Il 23 luglio 1951 si spegneva uno dei massimi poeti dello schermo: Robert Flaherty. Nell'anniversario della morte pubblichiamo, insieme con alcune foto inedite, questo giudizio di Lewis Jacobs, tratto da *The Rise of the American Film*. Di questa storia del cinema americano — la migliore scritta sino ad oggi — Einaudi pubblica la traduzione italiana a cura di Guidarino Guidi.

ROBERT FLAHERTY fu il primo ad avventurarsi in un genere nuovo, un genere opposto al film d'intreccio: il film a composizione tematica. E non è da stupirsi ch'egli non fosse in origine un tecnico cinematografico ma un esploratore. Il primo film da lui diretto, infatti, fu finanziato da una ditta che praticava il commercio delle pellicce, la Revillon Frères, che approfittando di una spedizione di Flaherty al Canada, gli aveva commissionato un film pubblicitario. Commissione o condizioni di lavoro, dunque, piuttosto insolite. Il film che risultò, *Nanook of the North*, non solo cambiò l'intero corso dell'esistenza di Flaherty, ma aggiunse una nuova provincia al dominio del cinematografo. Con questo film venne lanciato quello che in seguito sarebbe stato definito il genere « documentario ». *Nanook of the North* « documentava » in forma drammatica la lotta per l'esistenza degli esquimesi in una terra in cui procurarsi il cibo è il problema più importante. Il film non possedeva una trama; almeno nel senso teatrale o letterario. Era una descrizione fotografica della vita degli

esquimesi nei loro rifugi, senza scenografie artificiali e senza attori professionali, e la sua estrema onestà le conferiva una freschezza e una sincerità che la rendevano assai più affascinante di qualsiasi altro film nato nel chiuso dei teatri di posa di Hollywood. La sensibilità del regista, la scelta e la composizione del materiale resero il film enormemente superiore e diverso dai vecchi *travelogues*. Sebbene privo di pratica e di esperienza cinematografica, Flaherty ideò, diresse, e montò il film interamente da sé, e il risultato dimostrò che gli elementi primi per realizzare un buon film sono la sincerità, l'intelligenza, l'intuito e un materiale vivo.

Impressionata dal successo di *Nanook of the North*, la Paramount scritturò Flaherty e gli affidò la realizzazione di un film sulla vita nelle isole dei Mari del Sud. Il risultato fu *Moana of the South Seas*. In un ambiente splendidamente fotografato, il film presentava le tribù Soama in tutta la loro incantevole, naturale semplicità, senza la solita storia d'amore indigena. La Paramount, delusa e irritata, non rinnovò a Flaherty il contratto. Due anni più tardi, Flaherty tornava nei Mari del Sud, questa volta per conto della Metro-Goldwyn-Mayer, ma con una sceneggiatura precisa e un altro regista, W.S. Van Dyke. Sorte alcune controversie sul film, e dopo aver tentato invano di conciliare le proprie idee con quelle di Hollywood, Flaherty abbandonò il film e lasciò che lo finisse Van Dyke. Il film fu *White Shadows in the South Seas*



# CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO V - VOLUME VII  
15 gennaio - 30 giugno 1952  
FASCICOLI 78 - 89

CASA EDITRICE VITAGLIANO

# INDICE PER MATERIE

DEL VII VOLUME (15 gennaio - 30 giugno 1952)

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

<b>BIBLIOTECA</b>		<b>BIBLIOTECA</b>		<b>BIBLIOTECA</b>	
Almanacco del cinema italiano 1952 (v. ***-Biblioteca)	LXXXVII, 310	Winnington R. (v. T. G.: R. Winnington - <i>The Future of British Films</i> )	LXXXIX, 366	MECCOLI D. - Un popolo felice senza Cinecittà	LXXXIV, 205
Ariosto E.-Calendoli G. (v. T. C.: E. Ariosto - G. Calendoli - Almanacco dello spettacolo italiano)	LXVIII, 343	<b>BIBLIOGRAFIA</b>		PAVESI E. - All'ovest niente di nuovo e segreti della critica	LXXX, 61
Baddeley H. (v. TERZI C.: H. Baddeley - <i>How to edit</i> )	LXXXIII, 182	LXXXI 119; LXXXV, 247.		RENZI R. - Gli « antichi gesti » del documentario italiano	LXXXVIII, 5
Bengt Idestam - <i>Almqvist v.***-Biblioteca</i>	LXXXVII, 310	<b>CINEMA GIRA</b>		<b>ESTETICA</b>	
Bianchi P. (v. TERZI C.: P. Bianchi - H. G. Clouzot)	LXXXV, cop. 3	LXXVIII, 2; LXXIX, 26; LXXX, 58; LXXXI, 90; LXXXII, 122; LXXXIII, 154; LXXXIV, 186; LXXXV, 118; LXXXVI, 250; LXXXVII, 282; LXXXVIII, 314; LXXXIX, 346.		APOLLONIO U. - Esperienze davanti allo schermo	LXXIX, 30
Cahiers du Cinéma (v.***-Biblioteca)	LXXXVII, 310	<b>IL CINEMA E LE ALTRE ARTI</b>		BALAZS B. - Il gusto creativo	LXXXVII, 304
Cineclub (v. ROCCO F.: Cineclub, periodico C. C. « Sequenze » nn. 1-11)	LXXXVI, 278; LXXXVII 310	BENEDEK L. - Le nuove piazze del commesso viaggiatore	LXXXII, 135	DAVID S. - Il cinema e la lingua	LXXXVI, 253
Cinema nei problemi della cultura, II (v. T. C. - Biblioteca)	LXXXVIII, 343	BEZZOLA G. - Compiacimento morboso e culto della violenza	LXXXIII, 157	FUBINI M. - Oggi il teatro si chiama cinema	LXXXV, 221
Cocteau J. (v. T. C.: J. Cocteau - <i>Orphée</i> )	LXXXVIII, 343	COLOMBO E. - Mario Soldati, il regista a cena col commendatore	LXXVII, 11	PAVESI E. - Sul viale del tramonto la difesa di Norma Desmond	LXXXVIII, 324
Eisenstein S. M. (v. V. C. F.: S. M. Eisenstein - <i>Que viva Mexico!</i> )	LXXXII, cop. 3	GANDIN M.-MAZZOCCHI M. - Inchiesta sui documentari sull'arte LXXXI, 62; LXXXIII, 163; LXXXIX, 350	LXXXVIII, 318	<b>FILM</b>	
Emanuel W. D. (v. TERZI C.: W. D. Emanuel - <i>Cine Chart: exposure, filters, focus</i> )	LXXXIII, 182	CRANE H. - Chaplinesque	LXXXIX, 29	<b>Anteprime</b>	
Film in Review (v.*** - Biblioteca)	LXXXVII, 310	GRIECO G. - Bilancio provvisorio	LXXIX, 29	<i>Vzboureni na vsi</i> (v. VIAZZI G.)	
Filmforum (v. T. G. - Biblioteca)	LXXXIX, 365	— Quando il segreto si scopre viene il giorno della locusta	LXXXVIII, 317	LXXXVII, 308	
Formato ridotto (v.*** - Biblioteca)	LXXXVII, 310	MARTINI S. - Indossa la giacca verde Soldati per la Provinciale	LXXXIX, 357	<b>CORTOMETRAGGI</b>	
Gerd Osten (v.*** - Biblioteca)	LXXXVII, 310	PANDOLFI V. - La commedia dell'arte nella carrozza d'oro	LXXXIII, 167	LXXXIII, 180; LXXXV, 243; LXXXVI, 275; LXXXVII, 307; LXXXVIII, 341; LXXXIX, 373.	
Gromo M. (v. TERZI C.: M. Gromo - R. J. Flaherty)	LXXXV, cop. 3	PESTALOZZA L. - Fischia il vento (Zafred)	LXXX, 68	<b>Inediti</b>	
Halas-Privett (v. TERZI C.: Halas-Privett - <i>How to cartoon</i> )	LXXXIII, 182	— Musica (Newman)	LXXXIX, 364	<i>A' propos de Nice</i> (v. VIAZZI G.)	
Hills J. (v. TOSI V.: J. Hills - <i>Films and Kildren - The Positive Approach</i> )	LXXIX, 55	SABA U. - Un poeta ha incontrato Charlot	LXXXIII, 174	<i>Pirogov</i> (v. VIAZZI G.)	
Lo Duca (v.***: Lo Duca - <i>La Histoire du Cinema</i> )	LXXXVII, 310	<b>CIRCOLI DEL CINEMA</b>		<i>Incontro sull'Elba</i> (« Vstrecia na Elbe ») (v. VIAZZI G.)	
Mammuccari G. (v.***: G. Mammuccari - <i>La soggettivazione nel film</i> )	LXXXVII, 302	LXXVIII, 22; LXXIX, 54; LXXX, 86; LXXXI, 117; LXXXII, 149; LXXXIII, 182; LXXXIV, 213; LXXXV, 245; LXXXVI, 277; LXXXVII, 309; LXXXVIII, 342; LXXXIX, 374.		LXXXVIII, 341	
Manvell R. (v. VIAZZI G.: R. Manvell - <i>A Seat at the Cinema</i> )	LXXXIV, 214	<b>LA DILIGENZA</b>		LXXVIII, 21	
Manvell R. (v. VIAZZI G.: R. Manvell - <i>Shots in the Dark</i> )	LXXXIV, 214	LXXVIII, 24; LXXIX, 56; LXXX, 88; LXXXI, 120; LXXXII, 152; LXXXIII, 184; LXXXIV, 216; LXXXV, 248; LXXXVI, 280; LXXXVII, 312; LXXXVIII, 344; LXXXIX, 376.		LXXXV, 244	
MANVELL R. (v.***: R. Manvell - <i>The Cinema, 1952</i> )	LXXXVII, 310	<b>ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, CENSURA</b>		<b>Note critiche</b>	
Manvell R. (v. VIAZZI G.: R. Manvell - <i>Three British Screen Plays</i> )	LXXXIV, 314	BIAGI F. - Cavalcanti si inchina a Monsieur Verdoux	LXXXVI, 273	ARISTARCO G. - Achtung! Banditi! (***)	
Minter L. F. (v. TERZI C.: L. F. Minter - <i>How to Title</i> )	LXXXIII, 182	BEZZOLA G. - Compiacimento morboso e culto della violenza	LXXXIII, 157	— Bellissima (***)	
Neue Film Welt (v. T. G. - Biblioteca)	LXXXIX, 365	BRA R. - La cortina di ferro del cinema turco	LXXXVIII, 331	— Due soldi di speranza (***)	
Raccords (v. TERZI C.: Raccords n. 9, 1951)	LXXXII, cop. 3	CALDERONI G. - Che cosa pensano della censura (Blasetti, Antonioni)	LXXXII, 130	— Furore ( <i>The Grapes of Wrath</i> (**))	
Rassegna del Film (v. <i>La Rassegna del Film</i> , n. 1 - febbraio 1952)	LXXXVI, 310	— Che cosa pensano della censura (Castellani, Latiuada)	LXXXVIII, 322	— Roma ore 11 (***)	
Revue Internationale du Cinema (v.*** - Biblioteca)	LXXXVII, 310	CHIARINI L. - Esuberanza di Carmela e sette peccati capitali	LXXXVI, 260	— Umberto D. (***)	
Ricreazione (v.*** - Biblioteca)	LXXXVII, 310	— Fantasia, realismo e ritorno alla censura	LXXXVII, 291	VICE - Addio, Mr. Harris ( <i>The Browning Version</i> , (**))	
Rognoni L. (v.***: L. Rognoni - <i>Cinema muto</i> )	LXXXVII, 310	— Ancora sulla censura e colpi di spada	LXXXVIII, 323	— Buongiorno, elefante! (**)	
Rose-Benson (v. TERZI C.: Rose-Benson - <i>How to act</i> )	LXXXIII, 182	DE SICA V. - Che cosa penso della censura	LXXXIV, 197	— Sette peccati capitali, I	
Sadoul G. (v. TERZI C.: G. Sadoul - <i>Storia del Cinema</i> )	LXXX, 86	DOGLIO C. - Sociale e non politica la crisi del cinema francese	LXXXVII, 299	<b>Miscellanea</b>	
Sight and Sound (v.*** - Biblioteca)	LXXXVII, 310	GAROFALO A. - Kurosawa non voleva il neonato nel portale	LXXXVI, 269	VICE - Adultera senza peccato ( <i>Lady Possessed</i> )	
Solaroli L. (v. TERZI C.: L. Solaroli - <i>Come si organizza un film</i> )	LXXVI, 288			— Anna	
Thompson C. L. (v. TERZI C.: C. L. Thompson - <i>How to use colour</i> )	LXXXIII, 182			— Assalto al treno postale, Lo ( <i>Wyoming Mail</i> )	
Wheber L. J. (v. TERZI C.: L. J. Wheber - <i>How to process</i> )	LXXXIII, 182			— Banda dei tre stati, La ( <i>Highway 301</i> )	
				— Ben Hur ( <i>Ben Hur</i> )	
				— Caso Paradine, Il ( <i>The Paradine Case</i> )	
				— Cinque segreti del deserto, I ( <i>Five Graves to Cairo</i> )	
				— Colonnello Hollister, Il ( <i>Dallas</i> )	
				— Conquistatrice, La ( <i>I Can Get for Your Wholesale</i> )	
				— Don Camillo	
				— Due verità, Le	
				— Festa d'amore e di morte ( <i>The Brave Bulls</i> )	
				— Gang, La ( <i>The Racket</i> )	
				— Golfo del Messico, Il ( <i>The Breaking Point</i> )	
				— Grande Caruso, Il ( <i>The Great Caruso</i> , 1951)	
				— Magnifico fuorilegge, Il ( <i>Best of Bad Men</i> )	
				— Marchio di sangue, Il ( <i>Branded</i> )	
				— Maternità proibita ( <i>L'étrange Madame X</i> )	
				— Pelle di rame ( <i>Jim Thorpe, All American</i> )	
				— Posto al sole, Un ( <i>A Place in the Sun</i> )	
				— Ragazze di Piazza di Spagna, Le	



— Rivolta, La ( <i>Crisis</i> ) . . . . .	LXXXIX, 53
— Salerno ora X ( <i>A Valk in the Sun</i> , 1946) . . . . .	LXXXIX, 372
— Solo Dio può giudicare ( <i>Meurtres</i> , 1950) . . . . .	LXXXIX, 373
— Suo tipo di donna, Il ( <i>His Kind of Woman</i> ) . . . . .	LXXXI, 116
— Taverna dei quattro venti, La ( <i>Two Smart People</i> ) . . . . .	LXXXI, 116
— Tomahawk, scure di guerra ( <i>Tomahawk</i> ) . . . . .	LXXXI, 116
— Totò a colori . . . . .	LXXXIII, 180
— Uniti nella vendetta ( <i>The Great Missouri Raid</i> , 1951) . . . . .	LXXXIX, 372
— Uomo dell'est, Lo ( <i>Rawhide</i> ) . . . . .	LXXXI, 116

**Retroprime**

Atlantide ( <i>Atlantide</i> ) di G. W. Pabst (v. VIAZZI G.) . . . . .	LXXX, 85
--	----------

**Retrospective**

<i>Drame de Shanghai, Le</i> (1938, v. TERZI C. - « Il dramma di Sciangai ») . . . . .	LXXXVIII, 335
<i>Hearts of the World</i> (v. GRIF-FITH D. W. - La moglie del viceré puliva il palcoscenico) . . . . .	LXXXIV, 209
<i>Interlude</i> (1937, v. CAMPASSI O. - « Amanti di domani ») . . . . .	LXXXV, 239
<i>Intolerance</i> (v. GRIFFITH D. W. - La moglie del viceré puliva il palcoscenico) . . . . .	LXXXIV, 209
PROLO M. A. - Giunse al castello la macchina di Boaro <i>Serpentina, La</i> (1910, v. BRAGLIA A. G. - Ballava la « serpentina » la danza dei sette veli) . . . . .	LXXX, 81
<i>Shinel</i> (1926, v. LEBEDIEV N. A. - « Il cappotto ») . . . . .	LXXXI, 112
<i>Smilin' Through</i> (1932, v. CAMPASSI O. - « Catene ») . . . . .	LXXXIII, 177
<i>Way Down East</i> (1921, v. GRIF-FITH D. W. - La moglie del viceré puliva il palcoscenico) . . . . .	LXXXIV, 209

**Riprese**

VIAZZI G. - Carro fantasma, Il ( <i>Körkarlen</i> , di V. Sjöström, 1920) . . . . .	LXXXII, 148
— Tesoro d'Arne, Il ( <i>Herr Harnes Pengar</i> , di M. Stiller, 1919) . . . . .	LXXXII, 148

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

BRANCA R.-BASSOLI V. - Tre bersagli sbagliati? . . . . .	LXXXII, 134
CHIOLO S. - Problema di mezzi o problema di uomini? . . . . .	LXXXIX, 349
GANDIN M.-MAZZOCCHI M. - Inchiesta sui documentari sull'arte . . . . .	LXXX, 62
— Inchiesta sui documentari sull'arte . . . . .	LXXXIII, 163
GIANI R. - Cavalieri siciliani a Parigi . . . . .	LXXXV, 235
PAVESI E. - Congresso internazionale sul cinema per ragazzi . . . . .	LXXXIII, 173; LXXXIV, 198
PESTALOZZA L. - Attorno a una scogliera professionisti e cineamatori . . . . .	LXXXIII, 162
— Ingresso al cinema per i nuovi chirurghi . . . . .	LXXXV, 230
RENZI R. - Gli « antichi gesti » del documentario italiano . . . . .	LXXVIII, 5

**GENERALITA'**

BATTELLO N.-RENZI R. - Il nuovo dizionario della paura . . . . .	LXXXIV, 189
CAMPASSI O. - Pubblico e produzione . . . . .	LXXXI, 93
Chiarini L. - Pane al pane . . . . .	LXXVIII, 8
— Pane al pane . . . . .	LXXXIX, 50
— Pane al pane . . . . .	LXXX, 65
— Pane al pane . . . . .	LXXXI, 98
— Pane al pane . . . . .	LXXXII, 132
— Pane al pane . . . . .	LXXXIV, 195
— Pane al pane . . . . .	LXXXVI, 260
— Pane al pane . . . . .	LXXXVII, 291
— Pane al pane . . . . .	LXXXVIII, 323
DAVID S. - Il cinema e la lingua (Intervista con Carlo Battisti) . . . . .	LXXXVI, 253
FUBINI M. - Oggi il teatro si chiama cinema . . . . .	LXXXV, 221
PAVESI E. - Sul viale del tramonto la difesa di Norma Desmond . . . . .	LXXXVIII, 324

**INCHIESTE**

AGNOLETTI B. - Anche i produttori hanno una testa (C. Ponti) . . . . .	LXXXI, 109
— Anche i produttori hanno una testa (S. Ghenzi) . . . . .	LXXXIII, 166
— Anche i produttori hanno una testa (F. Misiano) . . . . .	LXXXVI, 262
CALDERONI G. - Che cosa pensano della censura (Blasetti, Antonioni) . . . . .	LXXXII, 130
— Che cosa pensano della censura (Genina, Zampa, Vergano) . . . . .	LXXXVII, 293
— Che cosa pensano della censura (Cstellani, Lattuada) . . . . .	LXXXVIII, 322
CALDERONI G.-MARTINI S. - Che cosa pensano della censura (De Sica) . . . . .	LXXXIV, 197
GANDIN M.-MAZZOCCHI M. - Che cosa pensano del cinema (Venturi, E. Carli) . . . . .	LXXX, 62
— Che cosa pensano del cinema (R. Bianchi Bandinelli, A. Bertini Calosso, R. Pane) . . . . .	LXXXIII, 163
— Che cosa pensano del cinema (G. Becatti, U. Apollonio, A. Sant'Angelo) . . . . .	LXXXIX, 350
GRIECO G. - « Oggi il teatro si chiama cinema » (M. Fubini) . . . . .	LXXXV, 221
GUIDI G. - MALERBA L. - Che cosa pensano del pubblico (De Santis) . . . . .	LXXVIII, 7
LATTUADA A. - Omaggio a Gogol . . . . .	LXXXVI, 259
RITTA A.-CAPRIOLO E. - Il cinema e il pubblico (Risposte di sacerdoti: Padre G. Bisol S. J.; Padre C. Casella S. J.; Padre A. Parini O. F. M.; Mons. E. Pisoni; prof. E. Rovelli) . . . . .	LXXXVII, 288
— Il cinema e il pubblico (Risposte di sacerdoti: Don E. Bussa; Don G. Gaffuri; Don E. Radaelli; Padre D. M. Turolfo O.S.M.) . . . . .	LXXXVIII, 319
— Il cinema e il pubblico (Rispos a di P. Camillo De Piaz, O.S.M.) . . . . .	LXXXIX, 353
VISCONTI L. - Che cosa penso del pubblico . . . . .	LXXXV, 228

**INTERVISTE**

AGNOLETTI B. - Portare l'attore dall'uomo della strada (Intervista con E. De Filippo) . . . . .	LXXXIV, 199
BIAGI F. - Cavalcanti si inchina a Monsieur Verdoux . . . . .	LXXXVI, 273
DAVID S. - Il cinema e la lingua (Intervista con Carlo Battisti) . . . . .	LXXXVI, 253
DE SANCTIS F. M. - La grande illusione stanca De Chirico . . . . .	LXXXI, 99

**MOSTRE, CONGRESSI, PREMI**

<b>Concorso cinematografia sportiva</b>	
PESTALOZZA L. - Attorno a una scogliera professionisti e cineamatori . . . . .	LXXXIII, 162
<b>Congresso internazionale cinema per ragazzi</b>	
PAVESI E. - Relazioni Congresso internazionale sul cinema per i ragazzi . . . . .	LXXXIII, 173
— Discussioni Congresso internazionale sul cinema per i ragazzi . . . . .	LXXXIV, 198
<b>Congresso nazionale cinematografia educativa</b>	
BRANCA R.-BASSOLI B. - Tre bersagli sbagliati? . . . . .	LXXXII, 134
<b>Congresso nazionale circoli del cinema</b>	
C. C. - La conaca del V Congresso nazionale . . . . .	LXXVIII, 22
<b>Festival di Cannes</b>	
LO DUCA-ARISTARCO G. - Viva il realismo italiano . . . . .	LXXXVI, 254
CHIARINI L. - Esuberanza di Carmela e sette peccati capitali . . . . .	LXXXVI, 260
<b>Festival di Locarno</b>	
*** - Per la sesta volta al Grand Hotel . . . . .	LXXXVIII, 327
<b>Festival di Punta del Este</b>	
MECCOLI D. - Dieci voti a « Umberto D. », uno a Rashio-Mon . . . . .	LXXXI, 94

GAROFALO A. - Kurosawa non voleva il neonato nel portale . . . . .	LXXXVI, 269
--	-------------

**Mostra del paesaggio italiano nel cinema**

GIANI R. - Cavalieri siciliani a Parigi . . . . .	LXXXV, 235
---	------------

**PRODUZIONE**

AGNOLETTI B. - Portare l'attore dall'uomo della strada . . . . .	LXXXIV, 199
COLOMBO E. - Zavattini arrivò prima di Umberto D. . . . .	LXXIX, 47
— « En plein » di Lattuada: Rascel con cappotto . . . . .	LXXX, 71
DI GIAMMATTEO F. - Il cinema francese e la decadenza dei miti . . . . .	LXXXVI, 267
FENIN G. M. - Entra ubriaco Poe e Gandhi si sveglia . . . . .	LXXVIII, 15
— Decisione prima dell'alba per il commesso viaggiatore . . . . .	LXXIX, 49
— A tre dimensioni la vallata della morte . . . . .	LXXX, 75
— Dal dorso di una mula Kazan ha sollevato Zapata . . . . .	LXXXI, 104
— Monsieur Chaplin tra le luci del varietà . . . . .	LXXXII, 138
— Per Vittorio De Sica miracolo a New York . . . . .	LXXXIII, 170
— All'ordine del giorno i film italiani . . . . .	LXXXIV, 202
— Un'ondata d'apprensione incombe su Hollywood . . . . .	LXXXV, 235
— Violenze sessuali al « Woman University Club » . . . . .	LXXXVI, 266
— Hughes e Jarrico nella città atomica . . . . .	LXXXVII, 298
— Uccide le ragazze l'ultimo Dmytryk . . . . .	LXXXVIII, 330
— Soltanto ora Pinky può baciare nel Texas . . . . .	LXXXIX, 362
FISCHER K. J. - Le due Carlotine vogliono una banca . . . . .	LXXX, 77
— «Cow-boy» nella Selva Nera . . . . .	LXXXIII, 171
GANDIN M. - Dino Risi in vacanza col gangster . . . . .	LXXX, 69
GAROFALO A. - Kurosawa non voleva il neonato nel portale . . . . .	LXXXVI, 269
GIANI R. - Paurosa la crisi del cinema francese . . . . .	LXXXI, 107
GRIECO G. - La nuova Piedigrotta del cinema italiano . . . . .	LXXXIX, 368
HARDY F. - Escono dalla Ealing sangue blu e abiti bianchi . . . . .	LXXX, 78
HUSTON J. - Senza tatuaggi la regina africana . . . . .	LXXXVII, 294
LEMMI D. A. - Due soldi di speranza per il cinema francese . . . . .	LXXXIV, 203
LINDER K. - Da Gerusalemme a Roma Sjöberg con Barabba . . . . .	LXXXIX, 363
MARTINI S. - L'uomo che uccise Pilato fra le spigolatrici di Sapri . . . . .	LXXXVII, 295
— Tre storie proibite nel « digest » di Genina . . . . .	LXXXI, 101
— Vietati a Giulietta e Romeo due soldi di speranza . . . . .	LXXXV, 231
MECCOLI D. - Dieci voti a « Umberto D. » uno a « Rashio-Mon » . . . . .	LXXXI, 94
— Un popolo felice senza Cinecittà . . . . .	LXXXIV, 205
PANDOLFI V. - La commedia dell'arte nella carrozza d'oro . . . . .	LXXXIII, 167
PERSICHINI P. R. - Nelle mani di Gavaldon il ciarlatano assassino . . . . .	LXXXV, 226
— C'era la Santa ma non l'Ytaia . . . . .	LXXVIII, 16

**RECITAZIONE E ATTORI**

CASTELLO G. C. - Alfabeto minore di Hollywood (IV) . . . . .	LXXX, 80
— Alfabeto minore di Hollywood (V) . . . . .	LXXXIII, 175
— Alfabeto minore di Hollywood (VI) . . . . .	LXXXIV, 207
GRANICH T. - Ricordo di Garfield . . . . .	LXXXVII, 305
PAVESI E. - Ricordo di Pierre Renoir e Gregory La Cava . . . . .	LXXXVII, 145

**Galleria**

Casares M. (v. ORSENIGO G.) . . . . .	LXXXI, 110
Remoir P. (v. CASTELLO G. C.) . . . . .	LXXXVI, 270

**REFERENDUM**

Referendum su «... e mi lascio senza indirizzo» . LXXXVIII, cop. 2  
 Referendum su «Umberto D.» LXXXIV, cop. 2  
 Referendum su «Roma ore 11» LXXXVIII, cop. 3

**REGIA E REGISTI**

Callegari G. P. (v. MARTINI S. - L'uomo che uccise Pilato fra le spigolatrici di Sapri . LXXXVII, 295  
 Castellani R. (v. MARTINI S. - Vietati a Giulietta e Romeo due soldi di speranza . LXXXV, 221  
 La Cava G. (v. PAVESI E. - Ricordo di Pierre Renoir e Gregory La Cava) . LXXXII, 145  
 Milestone R. (v. VIAZZI G. - Sul fronte occidentale una farfalla muore) . LXXXIII, 159  
 Renoir J. (v. PANDOLFI V. - La commedia dell'arte nella carrozza d'oro) . LXXXIII, 167  
 Risi D. (v. GANDIN M. - Risi in vacanza col gangster Soldati M. (v. COLOMBO E. - Mario Soldati, il regista a cena col commendatore) . LXXXVIII, 11  
 - (v. MARTINI S. - Indossa la giacca verde Soldati per la Provinciale) . LXXXIX, 357

**Film index**

Camerini M. (v. VITTORINI G.: Mario Camerini 1923-52) . LXXIX, 33  
 Camerini M. (v. VIAZZI G.: Mario Camerini) . LXXIX, 34

Delannoy J. (v. CASTELLO G. C.: Jean Delannoy) . LXXXII, 144  
 La Cava G. (v. CASTELLO G. C.: Gregory La Cava) . LXXXV, 237  
 Zinnemann F. (v. ROCCO F. - Fred Zinnemann) . LXXXVII, 302

**RIDER'S INDIGEST**

LXXVIII, cop. 3; LXXX, cop. 3; LXXXI, 114; LXXXII, 141; LXXXIII, 178; LXXXIV, 196; LXXXV, 240; LXXXVI, 260; LXXXVII, 292; LXXXVIII, 334; LXXXIX, 356.

**RIDOTTO**

LXXXVIII, 336; LXXXIX, 370.

**SCAFFALE DEL REGISTA**

CASSOLA C. - *Fausto e Anna* (Einaudi) . LXXXIV, 208  
 FIGALLO L. - *Una donna al giorno* (Longanesi) . LXXVIII, 14  
 FITZGIBBON - *L'Araba Fenice* (Bompiani) . LXXVIII, 14  
 GOUDGE E. - *Dameroze* (Bompiani) . LXXXIV, 208  
 LAGERKVIST J. - *Barabba* (Casini) . LXXX, 74  
 LUCENTINI F. - *I compagni sconosciuti* (Einaudi) . LXXXIV, 208  
 MEONI A. - *La ragazza di fabbrica* (Vallecchi) . LXXX, 74  
 PAGE N. G. - *Il racconto di Rosa Bathurst* (Casini) . LXXXVIII, 326  
 PHILIPPE C. L. - *Croquignole* (Guanda) . LXXXVI, 272  
 SEMINARA F. - *Il vento nell'oliveto* (Einaudi) . LXXXIV, 208  
 - *La masseria* (Garzanti) . LXXXVI, 272  
 SERANTINI F. - *L'osteria del gatto parlante* (Garzanti) . LXXXVIII, 326  
 SISSA P. - *La banda di Döhren* (Einaudi) . LXXX, 74  
 TECCHI B. - *Valentina Velter* (Bompiani) . LXXVIII, 14  
 TOBINO M. - *L'Angelo dei Liponard* (Vallecchi) . LXXX, 74  
 TRAVEN B. - *Speroni nella polvere* (Longanesi) . LXXVIII, 14

**SCENEGGIATURE E SOGGETTI**

BLASETTI A. - Non le beffe di oggi ma i risultati di domani . LXXVIII, 9  
 CHIARINI L. - Soggetti buoni e cattivi . LXXVIII, 8  
 CHIARINI L. - Ancora dei «cattivi soggetti» . LXXIX, 50  
 HUSTON J. - Senza tatuaggi la regina africana . LXXVII, 294  
 VENTUROLI M. - Una collaborazione finita? . LXXXVIII, 333

**SEGNALIBRO**

ALBERTI G. - *Cinematografo 1930* («L'angelo azzurro» - Pegaso, 1931, n. 2) . LXXXVI, 274  
 BALAZS B. - *Il gusto creativo* (Rassegna d'Italia 1949, n. 1)  
 GRAMSCI A. - *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi, 1950) . LXXIX, 46  
 PAVESE C. - *Letteratura americana e altri saggi* . LXXXIX, 370  
 VENTUROLI M. - *Una collaborazione finita?* (La Rassegna, 1952, nn. 3-5) . LXXXVIII, 333

**STORIA E ASPETTI SOCIALI**

BENEDEK L. - Le nuove piazze del commesso viaggiatore . LXXXII, 135  
 BEZZOLA G. - Compiacimento morboso e culto della violenza . LXXXIII, 157  
 BROZ J. - Il Golem visita il fornaio dell'imperatore . LXXXVI, 266  
 CHIARINI L. - Esuberanza di Carmela e sette peccati capitali (Cannes 1952) . LXXXVI, 260  
 GRIECO G. - Bilancio provvisorio . LXXIX, 29  
 - Quando il segreto si scopre viene il giorno della locusta . LXXXVIII, 317  
 KEZICH T. - I nostalgici del «Dixie» e la difesa della razza . LXXXVII, 285  
 LO DUCA-ARISTARCO G. - Viva il realismo italiano (Cannes 1952) . LXXXVI, 254  
 RENZI R. - La doppia vita del piccolo borghese . LXXXII, 125  
 ROCCO F. - Mezzo secolo senza storia . LXXXIX, 355  
 SABA A. - Equilibrio morale in «Achtung! Banditi!» . LXXX, 68  
 VIAZZI G. - Sul fronte occidentale una farfalla muore . LXXXIII, 159

**V A R I E**

AGNOLETTI B. - Otto per novecento spettacoli in biblioteca . LXXXIX, 359  
 ARCHIVISTA - Film Archivio CALLENBACH E. - Critica stereotipata negli Stati Uniti d'America . LXXXII, 127  
 DRAGOSEI I. - La quinta rivoluzione delle sepolte vive . LXXXIX, 366  
 GR. - Disturba i monelli . LXXX, 66

**LETTERE**

Lettere . LXXVIII, cop. 2  
 Lettere . LXXIX, cop. 2  
 Lettere . LXXX, cop. 2  
 Lettere . LXXXI, cop. 2  
 Lettere . LXXXII, cop. 2  
 Lettere . LXXXIII, cop. 2  
 Lettere . LXXXV, cop. 2  
 Lettere . LXXXVI, cop. 2  
 Lettere . LXXXVII, cop. 2  
 Lettere . LXXXVIII, cop. 2  
 Lettere . LXXXIX, cop. 2  
 PASINETTI F. - Lettere a un amico in provincia . LXXXIV, 123  
 \*\*\* - Partita grossa a carte scoperte? . LXXX, 64

**INDICE PER AUTORI**

AGNOLETTI B. - LXXXI, 109; LXXXIII, 166; LXXXIV, 199; LXXXVI, 262; LXXXIX, 359.  
 ALADINO - LXXVIII, 14; LXXX, 74; LXXXIV, 208; LXXXVI, 272; LXXXVIII, 326.  
 ANTONIONI M. - LXXXII, 131.  
 APOLLONIO U. - LXXIX, 30.  
 ARCHIVISTA, LO - LXXXVI, 276.  
 ARISTARCO G. - LXXVIII, 17; LXXIX, 51; LXXX, 82; LXXXI, 119; LXXXII, 145; LXXXIV, 211; LXXXVI, 254; LXXXVIII, 328.  
 BALAZS B. - LXXXVII, 304.  
 BASSOLI V. - LXXXII, 134.  
 BATTELLO N. - LXXXIV, 189.  
 BENEDEK L. - LXXXII, 135.  
 BEZZOLA G. - LXXXIII, 157.  
 BIAGI F. - LXXXVI, 273.  
 BIANCHI-BANDINELLI - LXXXIII, 163.  
 BLASETTI A. - LXXVIII, 9; LXXXII, 131.  
 BRA R. - LXXXVIII, 331.  
 BRAGAGLIA A.G. - LXXX, 81.  
 BRANCA R. - LXXXII, 134.  
 BROZ J. - LXXXVI, 263.  
 CALDERONI G. - LXXXII, 130; LXXXIV, 197; LXXXVII, 293; LXXXVIII, 322.

CALLENBACH E. - LXXXII, 127.  
 CALOSSO B. - LXXXIII, 164.  
 CAMPASSI O. - LXXXI, 93; LXXXIII, 177; LXXXV, 239.  
 CAPRIOLO E. - LXXXVII, 288; LXXXVIII, 319; LXXXIX, 353.  
 CARLI E. - LXXX, 62.  
 CASTELLO G.C. - LXXX, 80; LXXXII, 142; LXXXIII, 175; LXXXIV, 207; LXXXV, 237; LXXXVI, 270.  
 CHIARINI L. - LXXVIII, 8; LXXIX, 50; LXXX, 65; LXXXI, 98; LXXXII, 132; LXXXIV, 195; LXXXV, 245; LXXXVI, 260; LXXXVII, 291; LXXXVIII, 323.  
 CHIOLO S. - LXXXIX, 349.  
 COLOMBO E. - LXXVIII, 11; LXXIX, 47; LXXX, 71.  
 CORTI E. - LXXXVIII, 336; LXXXIX, 370.  
 COSULICH C. - LXXVIII, 22.  
 CRANE H. - LXXXVIII, 318.  
 DAVID S. - LXXXVI, 253.  
 DE SICA V. - LXXXIV, 197.  
 DE SANCTIS F.M. - LXXXI, 99.  
 DEL BUONO O. - LXXXIII, 180; LXXXV, 243; LXXXVI, 275; LXXXVII, 307; LXXXIX, 373.  
 DI GIAMMATTEO F. - LXXXVI, 267.  
 DOGLIO C. - LXXXVII, 299.  
 DRAGOSEI I. - LXXXIX, 366.  
 FENIN G.N. - LXXXVIII, 15; LXXXIX, 49; LXXX, 75; LXXXI, 104; LXXXII, 138; LXXXIII, 170; LXXXIV, 202; LXXXV, 234; LXXXVI, 266; LXXXVII, 298; LXXXVIII, 330; LXXXIX, 362.  
 FISCHER K.J. - LXXX, 77; LXXXIII, 171.  
 FUBINI M. - LXXXV, 221.  
 GANDIN M. - LXXX, 62; LXXX, 69; LXXXIII, 163; LXXXIX, 350.  
 GAROFALO A. - LXXXVI, 269.  
 GENINA A. - LXXXVII, 253.  
 CHENZI S. - LXXXIII, 166.  
 GIANI R. - LXXXI, 107; LXXXV, 235.  
 GOBETTI P. - LXXXVIII, 341.  
 GR. - LXXX, 66.  
 GRANICH T. - LXXXVII, 305; LXXXIX, 364.  
 GRIECO G. - LXXIX, 29; LXXXVIII, 317; LXXXIX, 368.  
 GRIFFITH D. W. - LXXXIV, 209.  
 GUIDI G. - LXXXVIII, 7.  
 GULLIVER - LXXIX, 46; LXXXVI, 274; LXXXVII, 304; LXXXVIII, 333; LXXXIX, 370.  
 HARDY F. - LXXX, 78.  
 HUSTON J. - LXXXVII, 294.  
 KEZICH T. - LXXXVII, 285.  
 LATTUADA A. - LXXXVI, 258.  
 LEBEDIEV N.A. - LXXXI, 112.  
 LEMMI D.A. - LXXXIV, 203.  
 LO DUCA - LXXXVI, 254.  
 MALERBA L. - LXXXVIII, 7.  
 MARTINI S. - LXXXI, 101; LXXXIV, 197; LXXXV, 231; LXXXVII, 295; LXXXIX, 357.  
 MAZZOCCHI M. - LXXX, 62; LXXXIII, 163; LXXXIX, 350.  
 MECCOLI D. - LXXXI, 94; LXXXIV, 205.  
 MISIANO F. - LXXXVI, 262.  
 O.D.F. - LXXVIII, cop. 3; LXXX, cop. 3; LXXXI, 114; LXXXII, 141; LXXXIII, 178; LXXXIV, 196; LXXXV, 240; LXXXVI, 260; LXXXVII, 292; LXXXVIII, 334; LXXXIX, 356.  
 ORSENIGO G.G. - LXXXI, 110.  
 PALADINI A. - LXXXV, 222.  
 PANDOLFI V. - LXXXIII, 167.  
 PANE R. - LXXXIII, 165.  
 PASINETTI F. - LXXXIV, 193.  
 PAVESI E. - LXXX, 61; LXXXII, 145; LXXXIII, 173; LXXXIV, 198; LXXXVIII, 324.  
 PERSICHINI P.R. - LXXVIII, 16; LXXXV, 226.  
 PESTALOZZA L. - LXXX, 68; LXXXIII, 162; LXXXV, 238; LXXXIX, 364.  
 PITTA A. - LXXXVII, 288; LXXXIX, 353.  
 PONTI C. - LXXXI, 109.  
 POSTIGLIONE, IL - LXXVIII, 24; LXXIX, 56; LXXX, 88; LXXXI, 120; LXXXII, 152; LXXXIII, 184; LXXXIV, 216; LXXXV, 248; LXXXVI, 280; LXXXVII, 312; LXXXVIII, 344; LXXXIX, 376.  
 PROLO M.A. - LXXXVII, 306.  
 RENZI R. - LXXVIII, 5; LXXXII, 125; LXXXIV, 189.  
 ROCCO F. - LXXXVI, 278; LXXXVII, 302; LXXXIX, 355.  
 SABA A. - LXXX, 67.  
 SABA U. - LXXXIII, 174.  
 T. D. - LXXXI, 119; LXXXV, cop. 3; LXXXVI, 278.  
 T. G. - LXXXIX, 366.  
 TERZI C. - LXXX, 86; LXXXII, cop. 3; LXXXIII, 182; LXXXIII, 335, 343.  
 TOSI V. - LXXIX, 55; LXXX, 86; LXXXII,



288; LXXXVIII, 219-21; LXXXIX, 353; F. LXXXVII, 288; F. LXXXIX, 354.  
*Franskild* (1951) - F. LXXXVIII, 329.  
*Fratelli d'Italia* (1952) - F. LXXXVII, 281.  
*Frauenschicksale* (1951) - F. LXXXVIII, 314.  
*Fröken Julie* (tr. lett. «La Signorina Giulia», 1951) - LXXXI, 96; LXXXIX, 363.  
*Fuga d'amore (Elopment)*, (1951) - F. LXXXV, 220.  
*Fuga in Francia* (1948) - LXXVIII, 10-1.  
*Fuorilegge, II (This Gun for Hire)*, (1945) - LXXXIII, 158; F. LXXXVII, 158.  
*Furore (The Grapes of Wrath)*, (1940) - LXXXVIII, 338-40; F. LXXXIV, 188; F. LXXXVII, 311; F. LXXXVIII, 339.

G

*Gang, La (The Racket)*, (1951) - LXXXI, 115.  
*Genij monogatori* (trad. lett. «Il romanzo di Genij», 1951) - LXXXVI, 255-8; F. LXXXVI, 256.  
*Giallo* (1933) - LXXIX, 38; F. LXXIX, 38.  
*\* Giotto racconta* (1950) - F. LXXXIII, 163.  
*Giulietta e Romeo* (1952) - LXXXV, 232-3.  
*Giungla d'asfalto (The Asphalt Jungle)*, (1950) - LXXXVIII, 319-21; F. LXXXVIII, 321.  
*Golem, Der* (1915) - LXXXVI, 263; F. LXXXVI, 263.  
*Golem* (1935-6) - LXXXVI, 264; F. LXXXVI, 263, 264.  
*Golfo del Messico (The Breaking Point)*, (1950) - LXXXIII, 180; F. LXXXIII, 181.  
*Grande appello, II* (1936) - LXXIX, 40; F. LXXIX, 40.  
*Grande Caruso, II (The great Caruso)*, (1951) - LXXXIX, 373; F. LXXXIX, 373.  
*Grande illusione, La (La grande illusion)*, (1937) - F. LXXXII, 149.  
*Grandi magazzini* (1939) - LXXIX, 41; F. LXXIX, 41.  
*Greatest Show on Earth, The* (1952) - LXXVIII, 15-6; F. LXXVIII, 15, 16.  
*Gringuita in Mexico, Una* (1951) - F. LXXXV, 227.  
*\* Groenland* (1951) - LXXXVI, 258.  
*Guardie e ladri* (1951) - LXXXI, 96; LXXXVI, 256, 258.

H

*Half-Breed, The* (1951) - F. LXXXVI, 267.

*Herz der Welt* (tr. lett. «Il cuore del mondo», 1951) - LXXXVI, 259; F. LXXXVI, 257.  
*Höllische Liebe* (1951) - F. LXXXVIII, 328.  
*Hon dansade en sommar* (tr. lett. «Un'estate di felicità», 1951) - LXXXI, 96; LXXXVI, 255, 258; F. LXXXVI, 256.  
*Hoodlum Empire* (1951) - LXXXIII, 171; LXXXIII, 170.  
*Hunted, The* (1951) - F. LXXXVIII, 328.

I

*Imbarco a mezzanotte* (1952) - F. LXXVIII, cop. 1.  
*Immortale leggenda, La (L'éternel retour)*, (1943) - LXXXII, 142; F. LXXXII, 142.  
*Impareggiabile Godfrey, Lo (My Man Godfrey)*, (1936) - LXXXII, 145; LXXXV, 237-8; F. LXXXII, 145; F. LXXXV, 238.  
*Incredibile avventura di Mr. Holland, La (The Lavender Hill Mob)*, (1951) - LXXX, 78-9; LXXXII, 126-7.  
*\* Industria di montagna, Una* (1952) - F. LXXXVIII, 5.

J

*\* Jetons les filets* (1951) - LXXXVI, 258.  
*Jeune folle, La* (1951) - F. LXXXVI, 267.  
*Jolly, clown da circo* (1923) - LXXIX, 35.  
*\* José Artigas, protector de los pueblos libres* (1950) - LXXXIV, 205; F. LXXXIV, 206.  
*Juliette ou la clef des songes* (1950) - F. LXXXI, 109.

K

*Kariere in Paris* (1951) - F. LXXXIV, 186.  
*Kiff Tebbi* (1927) - LXXIX, 35-6.  
*\* Kon Tiki (Kon Tiki)*, (1947) - LXXXIII, 181.  
*Klala lebracha* (1951) - LXXXVIII, 329.  
*Kvinnors väntan* (tr. lett. «Attesa di donne», 1951) - F. LXXXVIII, cop. 4.

L

*Ladri di biciclette* (1948) - LXXVIII, 8; LXXX, 82, 83, 84; LXXXVII, 291.  
*\* Legni sulla neve* (1951) - LXXXIII, 162.

*Limelight* (1952) - LXXXII, 138-40; F. LXXXII, 138, 139, 140, 141.

M

*Ma non è una cosa seria* (1936) - LXXIX, 39; F. LXXIX, 39.  
*Macao (Macao, l'enfer du jeu)*, (1940) - LXXXII, 142; LXXXVI, 271.  
*Maciste contro lo sceicco* (1952) - LXXIX, 35.  
*Magnifico fuorilegge, II (Best of the Bad Men)*, (1951) - LXXXI, 116.  
*Malombra* (1942) - LXXXVIII, 11.  
*Man With a Cloak* (1952) - LXXXVIII, 15-6.  
*Masque, Le* (1951) - F. LXXXI, 89.  
*Marchio di sangue, II (Branded)*, (1951) - LXXXI, 116.  
*Marito e moglie* (1952) - LXXXIV, 201.  
*Marseillaise, La* (1938) - LXXXVI, 271.  
*Maternità proibita (L'étrange Madame X)*, (1951) - LXXXIII, 180; LXXXIV, 204.  
*Medan staden sover* (tr. lett. «Mentre la città dorme», 1951) - LXXXI, 96.  
*Medium, The* (1951) - LXXXVI, 258-9.  
*Meere Rufen, Die* (1951) - F. LXXX, 77.  
*Meglio un mercoledì da leone (Mad Wednesday)*, (1950) - LXXXII, 126; F. LXXXII, 125.  
*Merry-Go-Round* (1923) - LXXXIX, 360.  
*Mikolas Ales* (1951) - F. LXXX, 80.  
*Miracolo a Milano* (1951) - LXXX, 76; LXXXIII, 171; LXXXIV, 202.  
*Model and the Marriage Broker, The* (1951) - F. LXXXI, 91.  
*Molti sogni per le strade* (1948) - LXXIX, 44; F. LXXIX, 44.  
*Monde, Le* (1951) - LXXXIX, 352.  
*Monsieur Fabre* (1951) - LXXXI, 107; LXXXI, 108.  
*Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux)*, (1946) - LXXXII, 127; F. LXXXII, 125.  
*Monsieur Vincent* (1947) - LXXXVII, 288-90; LXXXVIII, 319-21; LXXXIX, 354; F. LXXXVII, 290.  
*Murder in the Cathedral* (1951) - LXXIX, 31; F. LXXIX, 30.  
*My Six Convicts* (1951) - LXXXV, 234; LXXXVI, 266; F. LXXXV, 235.  
*My Son, John* - LXXXV, 234; F. LXXXV, 235.

**IL MIGLIORE DEL SEMESTRE**

*Italiano: Bellissima di Luchino Visconti*



Mujeres sin mañana (1951) - F. LXXXV, 226.

## N

Nachts auf den Strassen (1951) - F. LXXXVIII, 328.

Napoli d'altri tempi (1937) - F. LXXXIX, 368.

Napoli milionaria (1950) - F. LXXXIV, 199-200; F. LXXXIX, 369.

Nascita di una nazione (*The Birth of a Nation*, 1915) - LXXXVII, 285-7; F. LXXXVII, 285.

Nekrh politeia (tr. lett. « La città morta », 1951) - LXXXVI, 259; F. LXXXVI, 256.

Nödlanding (tr. lett. « Atterraggio forzato », 1951) - LXXXVI, 259; F. LXXXVI, 256.

Nous sommes tous des assassins (1951) - LXXXII, 122; LXXXVI, 258; F. LXXXVI, 255.

## O

Odissea tragica (*The Search*, 1948) - LXXXII, cop. 3; F. LXXXVII, 303.

Ombre rosse (*Stagecoach*, 1939) - F. LXXXI, 117.

On Dangerous Ground (1952) - LXXVIII, 16; F. LXXVIII, 15.

Ora della fantasia, La (1952) - LXXIX, 45; F. LXXIX, 45.

Ora della verità, La (*La minute de vérité*, 1952) - F. LXXXIX, 346.

\* Orazio, Colombo viaggiatore (1951) - F. LXXXVIII, 316.

Orgoglio degli Amberson, Lo (*The Magnificent Ambersons*, 1949) - LXXXVIII, 6.

Ossessione (1943) - LXXVIII, 8; LXXXV, 228; F. LXXXV, 229.

Otello (*Othello*, 1951) - LXXIX, cop. 2; LXXXVI, 258-9; F. LXXIX, 46.

## P

Paisà (1946) - LXXXVII, 291.

Palcoscenico (*Stage Door*, 1937) - LXXXV, 237-8; F. LXXXV, 237.

\* Paradiso e inferno (1951) - F. LXXXIII, 164.

Paraiso robado (1951) - LXXXV, 226.

Pascoli dell'odio, I (*Santa Fe Trail*, 1940) - LXXXVII, 285-6; F. LXXXVII, 287.

Passione di Giovanna d'Arco, La (*La passion*

de Jeanne d'Arc, 1926) - LXXIX, 30.

Passaport to Pimlico (1950) - LXXX, 78.

\* Patto d'amicizia (1951) - LXXXVIII, 341; F. LXXXVIII, 341.

Peccatrice, La (1940) - F. LXXX, 87.

Pelle di rame (*Jim Thorpe, All American*, 1951) - LXXXIII, 180; F. LXXXIII, 180.

Piccole volpi, Le (*The Little Foxes*, 1941) - F. LXXXII, 151.

Piccolo mondo antico (1941) - LXXXVIII, 11.

Pigmaliione (*Pygmalion*, 1938) - LXXXI, 115.

Pirogov (*Pirogov*, 1950) - LXXVIII, 21; F. LXXVIII, 21.

Più forte dell'amore (*The Blue Veil*, 1951) - LXXX, 76; LXXXI, 96.

Plaisir, Le (1951) - F. LXXXIV, 203.

Pride of St. Louis (1952) - F. LXXXVIII, 330.

Posto al sole, Un (*A Place in the Sun*, 1951) - LXXIX, 53; LXXXV, 234; F. LXXXII, 124; F. LXXXV, 234.

Prigioniero dell'isola degli squali, Il (*The Prisoner of Shark Island*, 1936) - LXXXVII, 287; F. LXXXVII, 285.

Prima comunione (1950) - LXXXII, 125; F. LXXXII, 126.

Private Worlds (1935) - LXXXV, 237.

Processo alla città (1952) - F. LXXXII, 122; F. LXXXV, 219.

\* Prodi cavalieri, I (1950) - LXXXV, 235-6; F. LXXXIII, 181; F. LXXXV, 235.

Provinciale, La (1952) - LXXXIX, 357.

P... respectueuse, La (1951) - F. LXXXIX, 348.

## Q

Quando i mondi si scontrano (*When Worlds Collide*, 1951) - LXXXI, 106.

Quiet Man, The (1951) - F. LXXXIII, 153.

## R

Ragazze di Piazza di Spagna, Le (1951) - LXXXI, 96; LXXXIII, 180.

Ragazzo selvaggio, Il (*Le garçon sauvage*, 1951) - LXXXII, 144; F. LXXXI, 108.

Rancho Notorius (1951) - LXXXI, 106; LXXXIV, 203.

Rasciomon (*Rashio-Mon*, 1950) - LXXXI, 94, 96; LXXXVI, 269.

Regina dei pirati, La (*Anne of the Indies*, 1951)

- LXXXIV, cop. 1.

Rideau cramoisi, Le (1951) - LXXXVI, 250, F. LXXXVI, 255; F. LXXXVII, 301.

Rio Bravo (*Rio Grande*, 1950) - LXXXVII, 287; F. LXXXVII, 286.

Riso amaro (1949) - LXXVIII, 5; F. LXXVIII, 5, 8.

Risorgere per amare (*Les jeux sont faits*, 1947) - LXXXII, 143.

Ritorna la vita (*Retour à la vie*, 1949) - LXXXII, 126; F. LXXXII, 127.

Riva dei bruti, La (1930) - LXXIX, 36.

Rivolta, La (*Crisis*, 1950) - LXXIX, 53.

Rivolta al villaggio, La (*Vzboureni na vsi*, 1948) - LXXXVII, 303.

Roma città libera (1946) - F. LXXXVIII, 343.

Roma ore 11 (1952) - LXXXII, 146; LXXXVIII, cop. 3; F. LXXXII, 147; F. LXXXVIII, cop. 3.

Romantica avventura, Una (1940) - LXXIX, 42; F. LXXIX, 42.

Rosa del sud, La (*So Red the Rose*, 1935) - LXXXVII, 286; F. LXXXVII, 287.

Rotaie (1929) - LXXIX, 36; F. LXXIX, 36.

Rotaie insanguinate (*Santa Fe*, 1951) - F. LXXXI, 92.

## S

Saetta, principe per un giorno (1925) - LXXIX, 35.

Salaire de la peur, Le (1952) - F. LXXXVIII, 2; F. LXXXVII, 283.

Salerno ora X (*A Walk in the Sun*, 1946) - LXXXIX, 372; F. LXXXIX, 372.

Sangue blu (*Kind Hearts and Coronets*, 1949) - LXXX, 78; LXXXII, 126; F. LXXX, 79; F. LXXXII, 126.

Scandalo del vestito bianco, Lo (*The Man in the White Suit*, 1951) - LXXX, 78; LXXXII, 126-7.

Sceicco bianco, Lo (1951) - LXXXI, cop. 1; LXXXIX, 345.

Schwarze Augen (tr. lett. « Occhi neri », 1951) - F. LXXXIII, 17.

Sciucià (1946) - LXXX, 82; F. LXXXIV, 197.

\* Scuola di volo (1951) - LXXXV, 243.

Scocciatori, Gli (*Les casse-pieds*, 1950) - LXXXII, 126.

Segreto di Mayerling, Il (*Le secret de Mayerling*, 1949) - LXXXI, 144; F. LXXXII, 143.

## IL MIGLIORE DEL SEMESTRE

*Straniero: The Grapes of Wrath* ("Furore", 1940) di John Ford



Sette peccati capitali, I (1952) - LXXXVII, 307; LXXXVIII, 323; F. LXXX, 57; F. LXXXIV, 201; F. LXXXVII, 307.  
 Settima croce, La (*The Seventh Cross*, 1944) - LXXXVII, 302; F. LXXXVII, 303.  
 \* Sezione minorenni - F. LXXXVII, 284.  
 Sfida infernale (*My Darling Clementine*, 1948) - F. LXXXV, 246.  
 Shinel (tr. lett. « Il cappotto », 1926) - LXXXI, 112; F. LXXXI, 112.  
 Signor Max, II (1936) - LXXIX, 40; F. LXXIX, 40.  
 Silenzio è d'oro, II (*Le silence est d'or*, 1946) - F. LXXXVIII, 343.  
 Sinfonia pastorale, La (*La symphonie pastorale*, 1946) - LXXXII, 143; F. LXXXII, 142.  
 Sniper, The (1951) - LXXXVIII, 330; F. LXXXVIII, 330.  
 Solo Dio può giudicare (*Meurtres*, 1950) - LXXXIX, 373.  
 Something to Live for, (1951) - F. LXXXIV, 202.  
 Sommarlek (tr. lett. « Sinfonia estiva », 1951) - F. LXXXIX, 34.  
 \* Sorrida... prego (1951) - LXXXV, 243.  
 Sotto il sole di Roma (1948) - F. LXXXV, 231.  
 Spigolatrice di Sapri, La (1952) - LXXXVII, 295; F. LXXXVII, 297.  
 Stanotte sorgerà il sole (*We were Strangers*, 1949) - F. LXXXVII, 305.  
 Storia d'amore, Una (1942) - LXXIX, 42; F. LXXIX, 42.  
 Strano amore di Marta Ivers (*The strange Love of Martha Ivers*, 1946) - LXXXIX, 364.  
 Streetcar Named Desire, A (1950) - LXXIX, 31-2; LXXXV, 234; F. LXXIX, 31.  
 Subida al cielo (1951) - LXXXVI, 259; F. LXXXVI, 257.  
 Suo tipo di donna, II (*His Kind of Woman*, 1951) - LXXXI, 115; LXXXIII, 158; F. LXXXI, 115.  
 Surcos (tr. lett. « Gli sradicati », 1951) - LXXXVI, 259; F. LXXXVI, 258.

## T

Table-aux-crevés, La (1951) - F. LXXXVIII, 327.  
 T'amerò sempre (1933) - LXXIX, 37; F. LXXIX, 37.  
 T'amerò sempre (1943) - LXXIX, 43; F. LXXIX, 43.  
 Taverna dei quattro venti, La (*Two Smart People*, 1946) - LXXXI, 116.  
 Temno (tr. lett. « Le tenebre », 1951) - F. LXXXI, 91.  
 Teresa (*Teresa*, 1951) - LXXXVII, cop. 3; F. LXXXVII, 303.  
 Teresa Venerdi (1941) - F. LXXIX, 45.  
 Terra trema, La (1948) - LXXXVIII, 8, 17; LXXXV, 228; LXXXVII, 291; LXXXVIII, 340; F. LXXXV, 229.

# INDICE DEI REGISTI

## A

ALEKSANDROV G. V. - LXXXV, 244.  
 ALLEGRET Y. - LXXXVII, 307.  
 \* ANCILLOTTI A. - LXXXIII, 162.  
 ANTONIONI M. - LXXVIII, 5-6,14; LXXXII, 131.  
 ASQUITH A. - LXXXI, 115.  
 AUTANT-LARA C. - LXXXVII, 307.

## B

BECKER J. - LXXXVI, 268.  
 BENEDEK L. - LXXIX, 49; LXXXII, 135-6.  
 BLASETTI A. - LXXXVIII, 8,9-10; LXXIX, 50; LXXXII, 130.  
 BRAUN H. - LXXXVI, 259.  
 BROOKS R. - LXXIX, 53.  
 BUNUEL L. - LXXXV, 226, 236; LXXXVI, 259.

## C

CALLEGARI G.P. - LXXXVII, 295-6.  
 CAMERINI M. - LXXIX, 33-45.  
 CAPRA F. - LXXXV, 239,41.  
 CARNE' M. - LXXXVI, 268.  
 CASTELLANI R. - LXXXIV, 211-13; LXXXV, 231-3; LXXXVI, cop. 3, 260-1; LXXXVIII, 322.  
 CAVALCANTI A. - LXXXVI, 273.  
 CAYATTE A. - LXXXI, 110; LXXXVI, 258.  
 CHAPLIN C.S. - LXXXII, 127, 138-40.  
 CHRISTIAN-JAQUE - LXXXVI, 255, 258.  
 CLEMENT R. - LXXXII, 126.  
 COCTEAU J. - LXXXII, 142.  
 CROMWELL J. - LXXXI, 115.  
 CURTIZ M. - LXXXIII, 180.

Tesoro d'Arne, II (*Herr Harnes Pengar*, 1919) - LXXXII, 148; F. LXXXII, 148.  
 Tomahawk, scure di guerra (*Tomahawk*, 1951) - LXXXI, 116.  
 Totò a colori (1951) - LXXXIII, 180.  
 Traditore, II (*The Informer*, 1935) - F. LXXXIII, 183.  
 Tre corsari, I (1951) - LXXXIX, 358.  
 Tre storie proibite (1951) - LXXXI, 101-3; F. LXXXI, 101, 102, 103; F. LXXXVIII, 326.

## U

Ultima avventura, La (1931) - LXXIX, 37; F. LXXIX, 37.  
 Ultimo bacio (*Pontcarral, colonel d'Empire*, 1942) - LXXXII, 142.  
 Umberto D. (1951) - LXXIX, 48; LXXX, 82-4; LXXXI, 94, 95, 98, 99; LXXXII, 125-6; LXXXIV, cop. 2; LXXXVI, 253, 255, cop. 3; LXXXVII, 291; F. LXXXI, 98; F. LXXXII, 132, 133; F. LXXXVII, 291.  
 Uniti nella vendetta (*The Great Missouri Raid*, 1951) - LXXXIX, 372.  
 \* Uno e due il monumento (1951) - F. LXXVIII, 6.  
 Uomini (*The Men*, 1950) - LXXXVII, cop. 3; F. LXXXVII, 303.  
 Uomini, che mascalzoni!, Gli (1932) - LXXIX, 37; F. LXXIX, 37.  
 Uomo del sud, Lo (*The Southerner*, 1945) - F. LXXXVI, 278.  
 Uomo dell'est, Lo (*Rawhide*, 1951) - LXXXI, 116; F. LXXXVIII, 2.  
 \* Uomo non è un microbo, Lo (1951) LXXXIX, 373.

## V

Vacanze col gangster (1952) - LXXX, 69-70; F. LXXX, 69, 70.  
 Verlorene, Der (tr. lett. « Lo sperduto », 1950) - F. LXXXIII, 172; F. LXXXIX, 355.  
 Via col vento (*Gone with the Wind*, 1939) - LXXXVII, 286; F. LXXXVII, 287.  
 Via del tabacco, La (*Tobacco Road*, 1941) - LXXXVIII, 340.  
 Viale del tramonto (*Sunset Boulevard*, 1950) - LXXXVIII, 324-5; F. LXXXVIII, 325.  
 Viva Zapata! (1951) - LXXXI, 104-6; LXXXV, cop. 1; LXXXVI, 258, 266; LXXX, 75, 76; F. LXXXI, 104, 105, 106; F. LXXXVI, 254.  
 Voglio tradire mio marito (1925) - LXXIX, 35.  
 Vstrecia na Elbe (tr. lett. « Incontro sull'Elba », 1950) - LXXXV, 244; F. LXXXV, 244.

## W

Walk East on Beacon (1952) - F. LXXXIX, 362.  
 War Bride (1952) - LXXXII, cop. 3; F. LXXX, 76.  
 \* Winden och flonden (tr. lett. « Il vento e il rio », 1950) - LXXXI, 96.

GENINA A. - LXXXI, 101-3; LXXXVII, 293.  
 GERMI P. - LXXIX, cop. 3.  
 GRAS E. - LXXXIV, 205.  
 GRIFFITH D.W. - LXXXIV, 209-10; LXXXVII, 285.

## H

HATHAWAY H. - LXXXI, 116.  
 HUSTON J. - LXXXIII, 170.  
 HITCHCOCK A. - LXXIX, 53.

## K

KANE J. - LXXXIII, 171.  
 KAZAN E. - LXXXI, 104; LXXXV, 234; LXXXVI, 258, 266.  
 KELLINO R. - LXXXV, 242.  
 KOSINZEV G. - LXXXVIII, 21; LXXXI, 112.

## L

LA CAVA G. - LXXXII, 145; LXXXV, 237-8.  
 LACOMBE G. - LXXXVII, 307.  
 \* LAMPERTI P. - LXXXIII, 162; LXXXV, 230.  
 LANG F. - LXXXI, 106.  
 LATTUADA A. - LXXVIII, 14; LXXIX, 53; LXXX, 71-2; LXXXVI, 257, 259; LXXXVIII, 322.  
 LE CHANOIS J.P. - LXXXVIII, cop. 2.  
 LIEBENEINER W. - LXXXVI, 255.  
 LITVAK A. - LXXIX, 49.  
 LIZZANI C. - LXXIX, 51-3; LXXX, 67-8.

## M

MACH J. - LXXXVII, 308.  
 MACHATY G. - LXXXI, 94.  
 MANKIEWICZ J.L. - LXXXIII, 170.  
 MATTSSON A. - LXXXVI, 254.  
 McCAREY L. - LXXXV, 234.  
 MILESTONE R. - LXXXIII, 159-61; LXXXIX, 364, 373.

## N

\* NELLI P. - LXXXVIII, 341.

## O

OLIVIER L. - LXXXI, 94.  
 \* ORENZO V. - LXXXVIII, 341.

## P

PABST G.W. - LXXX, 85; LXXXVIII, 335-7.  
 \* PAGOTTO N. - LXXXV, 243; LXXXIX, 374.

## Q

QUILICI F. - LXXXIII, 162.

## R

RENOIR J. - LXXXIII, 166-7, cop. 3.  
 \* RENZI R. - LXXXVII, 308.  
 RIM C. - LXXXVII, 307.  
 RISI D. - LXXX, 69-70.  
 RISKIN R. - LXXXV, 239-41.  
 ROSSELLINI R. - LXXIX, cop. 3; LXXXV, cop. 2; LXXXVII, 307; LXXXIX, 353.  
 ROSSEN R. - LXXIX, 73.

## S

SIOBERG A. - LXXXIX, 363.  
 SJOSTROM V. - LXXXII, 148.  
 SOLDATI M. - LXXVIII, 11-13; LXXXIX, 357-9.  
 SPIER V. - LXXXV, 242.  
 STEVENS G. - LXXIX, 53; LXXXV, 234.  
 STILLER M. - LXXXII, 148.  
 STONE A. - LXXIX, 53.

## T

THORPE R. - LXXXIX, 373.  
 TRAUBERG L. - LXXXI, 112.

## V

VERGANO A. - LXXXVII, 293.  
 VIDOR K. - LXXXVII, 286.  
 \* VIGO J. - LXXXVIII, 341.  
 VIOLA A.L. - LXXIX, 53.  
 VISCONTI L. - LXXVIII, 8, 17-20; LXXIX, 29; LXXXV, 228.

## W

WEGENER P. - LXXXVI, 263.  
 WELLES O. - LXXIX, cop. 2.  
 WERICH J. - LXXXVI, cop. 3.  
 WILDER W. - LXXXV, 242; LXXXVIII, 325.  
 WYLER W. - LXXXVI, 256.

## Y

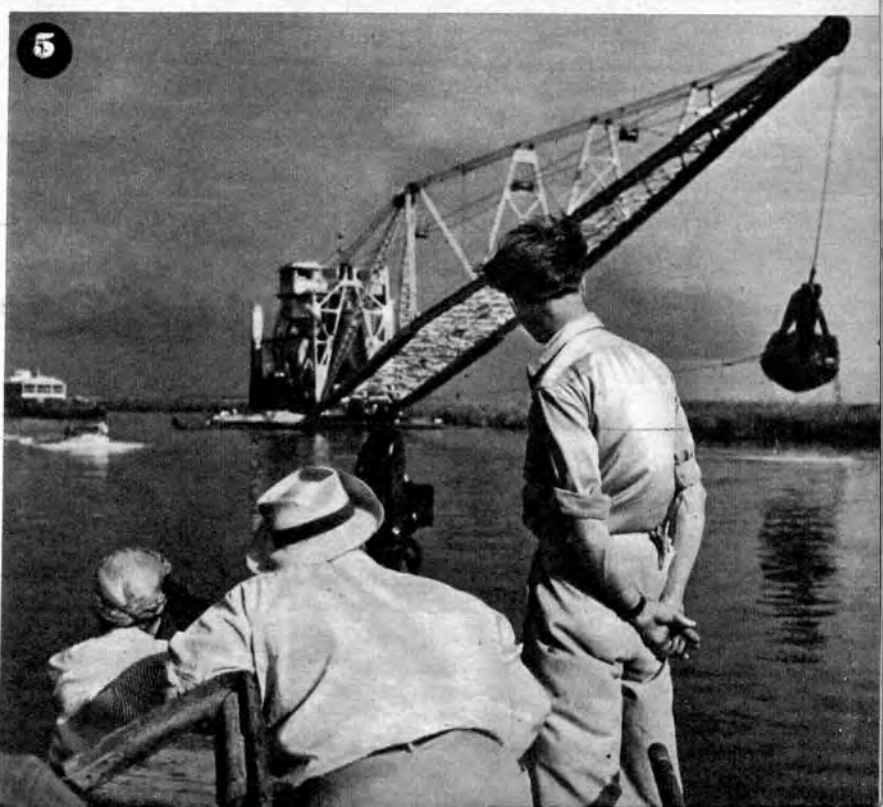
YOSHIMURA K. - LXXXVI, 255, 258.

## Z

ZAMPA L. - LXXXVII, 293.  
 ZINNEMANN F. - LXXXVII, 302.  
 \* ZURLINI W. - LXXXV, 243.



1) Robert Flaherty col piccolo interprete di Louisiana Story. - 2 e 3) Due inquadrature tratte dal "classico" Nanook of the North, che documenta in forma drammatica la lotta per l'esistenza degli esquimesi in una terra in cui procurarsi il cibo è il problema più importante. - 4) Flaherty con la moglie Frances, che fu sua fedele collaboratrice. 5) Robert Flaherty studia una inquadratura di Louisiana Story.



5



Sopra: Robert Flaherty durante una pausa di lavoro, nella Louisiana. Sotto: una delle ultime fotografie di Robert Flaherty, morto l'anno scorso.

(1928). Conteneva diverse notevoli sequenze splendidamente fotografate, che rivelano l'impronta della sensibilità di Flaherty, ma nell'insieme l'opera fu d'importanza limitata. Nel 1930, per la terza volta, Flaherty si recò nei Mari del Sud in compagnia del regista tedesco Murnau. Ma ancora una volta due opposte personalità vennero a conflitto, e sebbene il film che essi portarono a termine, *Tabu* (1931), possedesse alcune sequenze degne di nota e quel tono lirico, caratteristico dello stile di entrambi i registi, non può essere considerato rappresentativo di Flaherty. Dopo queste sfortunate esperienze con i produttori americani Flaherty si recò in Europa, dove poté finalmente realizzare quel genere di film che Hollywood non gli aveva permesso di dirigere. Pertanto egli non può più, e giustamente, esser fatto rientrare nell'orbita del cinema americano. Tuttavia, per quanto la sua influenza sia stata più estesa in Europa, specialmente in Inghilterra, hanno risentito notevolmente di essa alcuni film americani d'intonazione non commerciale, particolarmente, forse, le opere di Joris Ivens, Paul Strand e Pare Lorentz.

Flaherty ha portato nel cinema un interesse per il dramma dell'uomo in lotta con le forze della natura, gli ha dato il senso dell'importanza dei fatti, lo ha indotto a considerare la vita contemporanea con occhio obiettivo ed è stato l'iniziatore di un nuovo realismo. Contributi non indifferenti, il significato dei quali è stato messo sempre più in risalto dai profondi mutamenti sociali avvenuti in questi ultimi anni, e che sono entrati a far parte dei principi informativi sia del film a intreccio che di quello documentario. Se le opere di Flaherty non rappresentano in sé grandi conquiste del cinema, esse nondimeno ne hanno allargato il raggio d'interesse e aperto alla macchina da presa nuovi orizzonti.

LEWIS JACOBS





**QUESTO NOSTRO CINEMA**

# MICHELANGELO ANTONIONI

## GUARDA I NOSTRI FIGLI

*"Gioventù tradita", secondo lungometraggio a soggetto di Antonioni, è composto di tre episodi: quello inglese e francese riportano alla ribalta due fatti di cronaca nera; con l'episodio italiano entra in scena la politica*

CIRCA un mese fa Michelangelo Antonioni ha cominciato a girare a Roma, l'episodio italiano del suo secondo film, che ancora non ha titolo: *I nostri figli* suggerito in un primo momento, non ha incontrato molto favore, e *Vietato ai minori*, che al regista piaceva, non è andato a genio chissà perché ai funzionari della Presidenza del Consiglio. Da Roma Antonioni si trasferirà poi in Francia e infine in Inghilterra, sui luoghi dove l'anno passato si svolsero i fatti reali dai quali traggono lo spunto gli episodi del film: a Parigi e nel bosco di Meulun, a Londra e nel villaggio di Lottingham. Son così quattro, con questo di Antonioni, i film ad episodi prodotti dalla Film Costellazione, la nuova casa di produzione di ispirazione cattolica: *I sette peccati capitali*, *Marito e moglie* già programmati, e *Noi donne*, in preparazione, un film che narrerà cinque episodi salienti della vita di cinque attrici del cinema, la Valli, la Bergman, la Miranda, e forse la Magnani e la Mangano. Il quarto film, senza titolo, di Antonioni si può anzi considerare una figliatura del primo, poiché è nato da una idea suggerita dal regista per uno degli «sketches» dei *Sette peccati capitali*; idea che parve degna, invece, di una trattazione a sé. Al posto di uno solo, si decise così di mettere assieme tre episodi, tutti significativi di un tema comune, la crisi e il grave sbandamento morale della gioventù di questo dopoguerra. L'accordo iniziale tra produttori e regista non durò però a lungo. La Costellazione, coerente ai suoi presupposti, tendeva infatti a piegare i fatti a certe conclusioni morali, a renderli cioè significativi; Antonioni invece ambiva alla loro rappresentazione obbiettiva, bastandogli che fossero significativi. In particolare il dissidio si acui sul soggetto del terzo episodio, quello italiano, che alla fine è stato sostituito con uno ideato da Diego Fabbri, Vasile e altri: non rispondente, come i primi due, a un fatto vero, ma che unisce invenzione e spunti vari desunti dalla cronaca degli anni passati. Il principale di questi spunti, cui poi è stata data una interpretazione, è l'attentato a una polveriera, commesso con successo da un ragazzo, nei pressi di Napoli, per ragioni che sono rimaste sconosciute. Antonioni ha finito con l'accettare la sostituzione, ma confessa però di subirla.

L'episodio francese e quello inglese riportano alla ribalta due fatti di cronaca nera già chiusi per la giustizia dei tribunali ma nei moventi dei quali si sono ricercate giustamente più profonde e più vaste responsabilità. Si parlò molto di Sartre e di esistenzialismo a proposito della uccisione di Alain Guyadere, nel bosco di Maulun: era un modo per chiamare in causa la società. In breve, questo soggetto narra la storia di un gruppo di ragazzi che finiscono con l'uccidere un loro compagno di

scuola, vittime tutti quanti, attraverso diverse ed individuali interpretazioni, di un bisogno di libertà incondizionata, di un desiderio di evasione e di rapida affermazione personale. Uno di loro, a esempio, fa credere ai compagni di essere una spia, di trattare importanti e misteriosi affari: ed è oggetto della invidia di tutti e dell'ammirazione di una ragazza, la quale del resto ha anch'essa il suo problema centrale, che è quello di fuggire di casa. C'è, poi, un altro ragazzo, figlio di un poliziotto, la cui ambizione, assorbente e maniaca, è quella

del delitto perfetto. Per gioco, se così può dirsi, in questa società di giovani insoddisfatti, si organizza un delitto, la vittima è designata, e uno dei ragazzi, trovatosi impigliato nel meccanismo, non ha, nel momento decisivo, il coraggio di non uccidere. Delitto collettivo, in un certo senso; quello dell'episodio inglese è invece frutto di un dramma personale. Protagonista, qui, è un ragazzo che soffre del complesso di inferiorità della sua statura e della sua bruttezza. Giocatore nato, vuole aver successo subito, senza lavorare, e punta sui cavalli e sui ca-



Sopra e sotto: Gastone Renzelli (che ha debuttato in *Bellissima*) e Franco Interlenghi nell'episodio italiano di *Gioventù tradita*, già annunciato con i titoli *Vietato ai minori* e *I nostri figli*.



ni, però soltanto sui favoriti. E' un metodo di far fortuna che non porta lontano. Così un giorno telefona alla redazione di un giornale, annunciando di aver scoperto il cadavere di una donna. E' finalmente la notorietà: i giornali sono pieni di sue fotografie, di sue interviste. Ma è breve gloria. E per rinfrescarla egli consegna a un giornalista, che quasi gliela rifiuta credendola senza importanza, una nuova dichiarazione: si tratta della sua confessione. Secondo la legge inglese non basta però la confessione per condannare un imputato, e il ragazzo è certo che la polizia non riuscirà a trovare le prove: però le cose vanno diversamente e il ragazzo non sfugge alla forza. Con l'episodio italiano entra in scena la politica, se pur con questa parola possono definirsi i sentimenti anarchico-pacifisti e le azioni del personaggio principale. Si tratta di un ragazzo che ha avuto una educazione perfetta dal punto di vista borghese. Appassionato, fino al fanatismo, di problemi sociali e politici, egli viene in contatto con l'ambiente operaio di una fabbrica di prodotti chimici destinati alla produzione bellica. Decide di farla saltare con una bomba, ma il crollo provoca alcune vittime ed egli entra in crisi. Ferito egli stesso, se ne va in giro a trovare gli amici, gli operai, i suoi professori, cercando una giusti-

ficazione al suo atto. Tutti lo respingono. Allora si rifugia in casa, dal padre, il quale non riconosce più in lui la fisionomia che gli era nota e familiare: il figlio borghese. Qui muore, per emorragia.

Per giudicare delle intenzioni di Antonioni nell'affrontare questo soggetto piuttosto impegnativo bisogna tenere presenti soprattutto i primi due episodi. Sono due fatti veri, scelti da lui, ed egli intende rappresentarli nella loro obiettività, partendo senza alcuna preconcepita teoria e senza preciso « engagement », o con il semplice « engagement » dell'inviato speciale, con il quale del resto ha già affrontato il soggetto di *Cronaca di un amore*. Per quanto abbia dovuto fare alcune concessioni al finalino educatore della sua casa di produzione, egli cercherà di tenersi fedele a questa linea. Prima di stendere la sceneggiatura, Antonioni si è infatti recato, come un inviato speciale, in Francia e in Inghilterra, ha visitato i luoghi già esaltati dalle cronache dei giornali, ha parlato con esponenti della polizia e della magistratura, con scrittori, e soprattutto con molti giovani. Il Presidente del Tribunale minorile di Parigi gli ha fornito materiale e collaborazione. Lo scrittore francese Roger Minnier, vincitore del premio Goncourt di quest'anno, si è

offerto di rifargli i dialoghi italiani in lingua francese. Il vicecapo della polizia di Lottingham gli ha fornito, fra l'altro, un interessante saggio sulla tragica storia del giovane Hebert Mills, completo di particolari e perfino dialogato. I caffè di Saint Germain des Prés sono stati una delle mete dell'inchiesta di Antonioni: ma è stata una visita infruttuosa, istruttiva soltanto per rinnovare la constatazione che il fenomeno esistenzialista è finito. Ciò che sopravvive fa parte delle attrazioni turistiche di *Paris la nuit*. « I giovani studenti parigini », dice Antonioni, « evitano di proposito i Saint Germain e i luoghi dove si riuniscono sono da tutt'altra parte, in altri caffè. Questi giovani del resto non sono molto diversi dai loro coetanei italiani; soltanto, sono meno fanatici politicamente, e più liberi, più disincantati, meno provinciali ». Avvicinando questi ragazzi, e altri, delle accademie e dei conservatori, dove ha pescato alcuni interpreti del suo film, Antonioni ha tratto tuttavia la convinzione che gli episodi da lui scelti possono ancora considerarsi significativi ed esemplari della crisi spirituale del dopoguerra. Egli ha dovuto soltanto apportare qualche variante all'episodio francese, spostando l'angolatura per adattarlo alla mentalità dei giovani di oggi che ha subito nel frattempo qualche mutamento. « Fino a qualche anno fa », dice Antonioni, « la posizione dei giovani francesi di fronte alla società equivaleva veramente, "grosso modo", a quella dell'esistenzialismo. Volevano la libertà per la libertà. La vita andava vissuta, in qualsiasi modo. Con Sartre ripetevano "noi siamo i nostri atti": la responsabilità è limitata ai rapporti tra gli individui, senza alcuna necessità di rispettare canoni etici, eccetera. Oggi a questo bisogno generico — vivere la vita in un qualunque modo — si è sostituita una esigenza più positiva e precisa: crearsi una vita non mediocre. Sussiste sempre il desiderio di imporre alla società la propria individualità (sicché il fatto di Meulun è ancora rappresentativo), ma si è tramutato in quello più naturale e quasi fisiologico di farsi strada (genericamente) e nei giovani più seri, almeno quelli di cui ho avuto più diretta esperienza, di fare del teatro, del cinema. Con un impegno estremo, totale. Ho parlato con molti di loro, li ho visti recitare nei conservatori e a teatro. Il teatro è veramente il centro della loro vita: gli sacrificano gli studi, fanno la fame, pur di

**STELIO MARTINI**

(Continua in terza di copertina)



Sopra: Franco Interlenghi nell'episodio italiano di *Gioventù* tradita di Antonioni. Sotto: altre due inquadrature dello stesso film con Gastone Renzelli, Evi Maltagliati ed Eduardo Ciannelli.





John Wayne, Maureen O' Hara e Barry Fitzgerald in due inquadrature di *The Quiet Man*, tratto dal racconto di Maurice Walsh. Con questo film, che parteciperà alla Mostra di Venezia, Ford intende rendere omaggio alla natia Irlanda. Ford ora si appresta a realizzare un film in Africa.

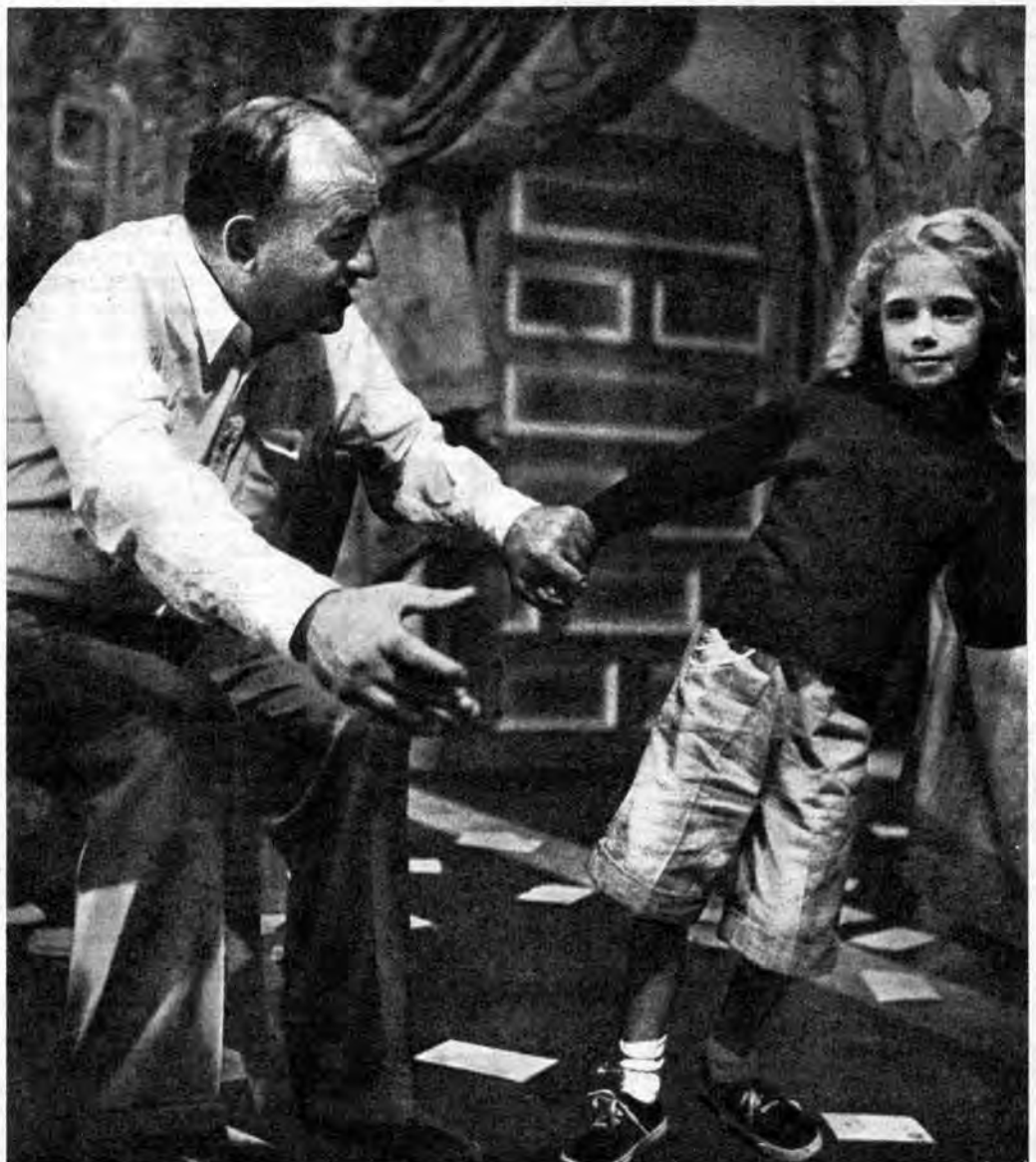
# ATTORI E PECCATI NELLA RIVOLUZIONE DI HECHT

*Il noto regista-sceneggiatore sostiene, in "Actors and Sin", che i produttori hollywoodiani sono dei pupazzi analfabeti. - L'omaggio di Ford alla natia Irlanda. - Chaplin a New York*

DA DIVERSI anni John Ford carezzava l'idea di rendere omaggio alla natia Irlanda portando sullo schermo un racconto di Maurice Walsh: *The Quiet Man*, apparso sulle colonne del settimanale *Saturday Evening Post*. Ottenuta l'approvazione di Herbert Yates, presidente della Republic Pictures, il regista affidò la riduzione del libro a Frank S. Nugent; poi inviò ottanta tecnici nella Contea di Mayo, in Irlanda, e nella cittadina di Cong reclutò duecento comparse. Il novanta per cento degli interpreti è composto da irlandesi e da irlandesi naturalizzati americani. John Wayne, numero uno del "box office", che con Ford ha lavorato tante volte in passato e anche recentemente, venne scelto per la parte principale di *The Quiet Man*. Questo "uomo tranquillo" è un ex-pugile irlandese di nome Sean Thornton, il quale, dopo aver conquistato titoli e vittorie in America, depono i guanti e ritorna nella sua terra, in cerca di riposo e di pace. Negli Stati Uniti, il "quiet man" aveva ucciso, involontariamente, un avversario; nell'an-

## LETTERA DAGLI STATI UNITI

sia disperata di dimenticare l'incidente, Sean decide di comprare la vecchia casa in cui è nato. Tale decisione porta a un immediato contrasto con un vicino (attore Victor Mc Laglen), di cui Thornton sposa la sorella. La vicenda si conchiude con una completa riconciliazione. La trama è dunque lineare, quasi elementare. Essa suggerisce in tutta la sua bellezza l'Irlanda verde e maestosa, autentica protagonista del film. Il technicolor contribuisce a rendere ancora più evidente l'apporto della natura. Ford ha girato la maggior parte delle scene in esterni; e in ogni inquadratura sono evidenti l'affetto e la cura con cui il regista ha ritratto la sua terra d'origine. Il "cast", come si è detto, è quasi interamente irlandese-americano.



Ben Hecht mentre dirige la figlia in una scena di *Actors and Sin*. Ben Hecht non ha mai condiviso i sistemi hollywoodiani e la figlia, in questo suo ultimo film, prende a calci i produttori.

Accanto a Wayne ci sono Barry Fitzgerald, Maurcen O'Hara, Ward Bond e i celebri attori dell'Abbey Theatre. Tra poco Ford si recherà in Africa per girare gli esterni di un film d'avventure interpretato dalla coppia Clark Gable-Ava Gardner: *Mogambo*.

Una vera e propria rivoluzione si è verificata a Broadway in seguito all'apparizione di un film di Ben Hecht (il noto sceneggiatore-regista-produttore di Hollywood): *Actors and Sin* («Gli attori e il peccato»). Hecht ha prodotto il film con la somma esigua di 105 mila dollari (si pensi che il costo medio di un film in bianco e nero si aggira sul mezzo milione). Hecht, che non ha mai amato i sistemi di Hollywood, nella sua recente opera sostiene che i produttori americani sono pupazzi enormi ed egoisti, con mentalità spesso inferiore a quella di un fanciullo. Nel secondo episodio del film il regista fustiga a esempio i vaneggiamenti di un produttore che crede di aver finalmente trovato un soggetto "capolavoro" e poi si

accorge essere tale soggetto il frutto delle sensazioni di una ragazza di nove anni. Hecht conclude affermando che il successo, nel campo della produzione, arriva solo quando si fanno film brutti. L'opera non è priva di difetti, ma rappresenta senza dubbio uno dei tentativi più coraggiosi di presentare criticamente l'ambiente del cinema. Anche il primo episodio, che sembra a prima vista giallo-psicologico, in realtà compie una precisa indagine: il vecchio attore che cerca di inventare un delitto rappresenta un caso limite di egoismo e di orgoglio. La United Artists ha intanto annunciato che Charles S. Chaplin arriverà fra poche settimane a New York per negoziare la distribuzione e preparare il lancio di *Limelight*. Da parecchi anni il grande regista e attore è assente da Broadway. La Italian Films Export (IFE) ha preso gli accordi per la costituzione di un' speciale comitato di personalità che dovrà presiedere la "Settimana del film italiano", che si terrà a New York in ottobre. Sempre a proposito di film italiani, la stampa locale ha messo molto in risalto la notizia dei suc-

cessi conseguiti dal nostro cinema a Cannes. Robert Hawkins, del *New York Times*, ha scritto che *Due soldi di speranza* è il miglior film italiano degli ultimi anni.

Ecco le notizie più significative riguardanti la produzione in corso. Joseph L. Mankiewicz ha scelto gli interpreti della versione cinematografica del *Giulio Cesare* shakespeariano. Calpurnia, moglie di Cesare, sarà Greer Garson; Cesare, Louis Calhern; Bruto, James Mason e Marc'Antonio Marlon Brando; Porzia, moglie di Bruto, Deborah Kerr. Humphrey Bogart e Burt Lancaster sono in trattative per ottenere i diritti di un soggetto sulla vita del noto produttore e romanziere Mark Hellinger. Sia Bogart che Lancaster sono a capo di società indipendenti di produzione; la Santana e la Norma Productions. George Pal continua a "pensare in termini stratosferici"; egli realizzerà infatti un nuovo film interplanetario, dal titolo *Conquest of Space*. Tay Garnett dirigerà un ennesimo film sulla guerra in Corea.

GIORGIO N. FENIN



Jiri Trnka mentre preparava una scena del suo recente film con pupazzi su vecchie leggende.

IL SUCCESSO dei film di marionette cecoslovacchi di Jiri Trnka ha suscitato dappertutto un grande interesse per il metodo di lavoro di questo artista il quale, fin dal tempo del suo debutto nel campo del cinema, ha seguito esemplarmente il suo cammino. L'accoglienza favorevole che il suo primo film a lungo metraggio, *Spalicek* ("L'annata ceca"), ebbe alla Mostra di Venezia del 1948, non ha significato infatti, per lui, che il primo passo. Vennero in seguito infatti *Cisaruv slavik* ("L'usignolo dell'imperatore") e *Bajaja* ("Il principe Bajaja"), e numerosi cortometraggi. Jiri Trnka ha trovato in molti paesi ferventi ammiratori ma pochi continuatori. La creazione di film di marionette richiede non solo abilità tecnica e notevoli capacità inventive, ma anche condizioni di lavoro eccezionali.

Jiri Trnka, di origine pittore, disegnatore e illustratore popolare di libri per l'infanzia, ha dimostrato più di una volta che

## Sul minuscolo palcoscenico vecchie leggende con pupazzi

egli non esita ad affrontare coraggiosamente qualunque problema che sorga durante la realizzazione di una qualsiasi delle sue opere. Egli si è dimostrato sempre padrone non solo dei sistemi concernenti la creazione e il modellamento delle marionette e il disegno delle scene, ma anche della tecnica dell'impiego delle luci e dei movimenti della macchina da presa. I suoi metodi intesi all'utilizzazione massima dei trucchi sulla minuscola scena delle marionette animate hanno raggiunto ormai risultati unici e del tutto inattesi. Il gusto di Jiri Trnka si rivela soprattutto nella personalissima stilizzazione del carattere di ciascuno dei suoi piccoli attori di legno e stoffa, e in una concezione ardita della messa in scena. Ma a parte questo, egli ha portato nel campo dei disegni animati un vivo "senso filmico" nell'inquadratura e nel taglio delle sue opere, accoppiato a un'abilità nella scelta e utilizzazione dei colori. I film di marionette di Jiri Trnka sono infatti profondamente legati al colore, perché è appunto il colore che determina il senso di ciascuna scena e l'inquadramento in essa delle immagini e in definitiva sostiene tutta l'azione drammatica. Nel suo nuovo lungometraggio, Jiri Trnka tratta un'epopea lirica ispirata al mondo leggendario dei tempi precedenti la civiltà cristiana. L'opera è un adattamento cinematografico delle *Staré novesti ceské* ("Vecchie leggende ceche") raccolte da Alois Jirasék. Questi racconti favolosi appartengono al tesoro più antico della letteratura nazionale cecoslovacca, e sono tuttora amorosamente custoditi nella memoria della maggior parte della popolazione. Tutti gli scolari prendono contatto sui banchi della scuola con questi eroi leggendari vis-

suti al tempo in cui le prime tribù colonizzarono la regione boema e il loro volto e le loro gesta non saranno più dimenticati per tutta la vita.

Jiri Trnka ha saputo trattare questa materia così vicina ai sentimenti genuini di tutta la nazione con la più grande responsabilità, senza tuttavia mai incatenare la sua fantasia. La natura artificiale, evocata nel suo studio sul minuscolo palcoscenico, sorprende lo spettatore mediante alcuni effetti di una forza senza precedenti in questo campo. Le foreste vergini di un paese che offre ai colonizzatori laboriosi una ricchezza abbagliante sono evocate nelle scene corali popolate di marionette che rappresentano ciascuna una personalità ben distinta e tipica. La verità storica dei costumi e degli usi dei colonizzatori slavi che sono stati predecessori dei cechi dei nostri giorni è fondata sullo studio minuzioso degli antichi testi. Il realismo della rappresentazione non impedisce però all'autore di spiegare appieno nell'opera quella esuberante fantasia che è propria della sua personalità artistica. La prima parte del nuovo film di marionette di Jiri Trnka racconta l'arrivo degli slavi in Boemia, al centro dell'Europa. Sotto la guida di un saggio vegliardo questi uomini laboriosi cominciano a coltivare la terra e a costruirsi i primi focolari. La lotta contro la natura ostile è stata la principale fonte di ispirazione dell'autore, il quale ha dimostrato ancora una volta che la fantasia creatrice, quando è veramente autentica, supera agevolmente tutte le limitazioni — vere o presunte — di un genere così "specializzato" qual'è il film di marionette.

JAROSLAV BROZ

PISA è una città quieta, ordinata e simpatica. Ne abbiamo avuto la recente riprova in occasione della prima Mostra nazionale del documentario e del convegno della critica cinematografica sul documentario, organizzati nel quadro del Giugno Pisano. Cominciamo, una volta tanto, il ragguaglio con le lodi dell'organizzazione. Solerte, premurosa, ospitale. Tutto previsto e tutto svolto con chiarezza e con consapevolezza dei fini da raggiungere. Non senza la modesta coscienza che quello era soltanto un primo esperimento e che in avvenire si potrà e dovrà fare di meglio. Poiché la manifestazione non si fermerà alla edizione del 1952. Prima di parlare della rassegna principale e del convegno, converrà avvertire che a esse è stata abbinata una rassegna del film umoristico, durata, come quella del documentario, una settimana. Il programma era alquanto eterogeneo: andava da Chaplin e Clair a *Marmittoni al fronte*. Nulla di nuovo o di inedito, ma più di un film da rivedere con immutato profitto, fosse pure *Il milione* con doppiato stile 1931.

Alla Mostra del documentario sono affluiti 37 film. Pochi e molti, che si è avuto il torto di dividere in due categorie, le quali si prestavano ad equivoci, che si sono poi verificati in sede di assegnazione dei premi: i documentari didattici e scientifici e i documentari a soggetto libero. La prima categoria era meglio delimitata, meno soggetta a equivoci, e la giuria (con Antonio Maccarone presidente, e, tra i membri, Vito Pandolfi) non ha avuto difficoltà ad assegnare il premio PISA (Coppa Pisa e lire 500 mila) ad *Anopheles*, un documentario sulla lotta contro la malaria, limpidamente divulgativo, dovuto a Giampiero Pucci, al quale è stata pure assegnata la medaglia d'oro per la migliore regia di categoria. Premi ben meritati, che *Anopheles* è un'opera degna e utile, che poggia su una fotografia dai suggestivi toni grigi e su una vigile comprensione umana. Si tratta di un documentario "ricostruito" (con qualche reminiscenza di *Cielo sulla palude*) e dagli evidenti fini propagandistici (che si manifestano con grafici e statistiche); ma tutto ciò non costituisce un limite, poiché l'opera risponde ai propri scopi, evitando lenocini fastidiosi. Gli altri premi di categoria sono stati assegnati a *Bambini difficili* (targa e lire 100 mila), a *Il colore*,

# MARMITTONI AL FRONTE PER IL MERCATO DELLE FACCE

questo sconosciuto (id.), ad Antonio Busia (medaglia d'oro per la migliore fotografia: *Cape Palmas*), a Fabrizio Dentice (per il miglior commento esplicativo: *Agricoltura in Alto Adige*), a Mario Nascimbene (per il miglior commento musicale: *Bambini difficili*), a Danilo Zingoni (per il miglior soggetto: *La verde muraglia*). Preso nota che, per mancanza di visto di censura, non hanno potuto venir presi in considerazione i film concorrenti al premio ENAL per la categoria a formato ridotto, il quale non è stato quindi assegnato, pas-

**Ricchi di equivoci la prima Mostra nazionale e il Convegno della critica cinematografica sul documentario. Nel quadro del Giugno Pisano si è anche tenuta una Rassegna del film umoristico**

siamo alla categoria a soggetto libero. Qui si sono trovati in strana competizione documentari sull'arte, a carattere illustrativo oppure critico-illustrativo, e documentari lirici o descrittivi o divagatori nel senso della curiosità, o addirittura con embrionali tendenze narrative. E' evidente che non esisteva una misura unica secondo cui giudicare un materiale tanto assortito. Fatalmente quindi il giudizio della giuria è apparso discutibile. Il premio Giugno Pisano consisteva in una coppa e in 500 mila lire. Esso è stato salomonicamente diviso tra due film, ambedue a colori e ambedue sull'arte. La coppa e metà importo sono andati a *I fiamminghi e l'Italia*, di Ubaldo Magnaghi, in Ferraniacolor; l'altra metà importo a *Codice 1474* di Michele Gandin, in Gevacolor. Ora, tra i due film mi pare evidente che il più meritevole era il se-

condo, sia per una sua maggiore unità, sia per le migliori risorse del delicatissimo Gevacolor, sia anche per l'originalità del soggetto. Come già per *Le Biccherne di Siena*, Gandin è andato a frugare, con l'ausilio di Enzo Carli e d'altri, in biblioteca. E ne ha estratto un curiosissimo codice miniato medioevale, illustrante i benefici delle terme di Pozzuoli per gli affetti dalle più svariate malattie. Sceneggiato con spirito pronto, girato con intelligenti accorgimenti tecnici, che consentono confronti utili in sede critica, isolamenti del particolare nel panoramico, etc.; sorretto da un acume esegetico che è in grado di additare sorprendenti coesistenze stilistiche nella rozza ma saporosa fatica dell'anonimo miniatore, *Codice 1474* è un lavoro nel suo genere esemplare, che si vale anche di una appropriata partitura musicale del maestro Lavagnino. *I fiamminghi e l'Italia* ha un carattere divulgativo più corrente; vuol chiarire i rapporti e gli influssi che il nostro paese ha esercitato sui maestri fiamminghi. Il documentario non manca di pulizia e di interesse, ma ha un carattere un po' frammentario e disordinato. Certo, comunque, l'aver diviso il premio maggiore tra due film di analoga impronta è stato un errore. Specie quando si pensi che erano in concorso film di assai diverso stampo e di ragguardevoli meriti. Come *Il mercato delle facce* di Valerio Zurlini, cui è stata assegnata la medaglia d'oro per la migliore regia. Il mercato delle facce sarebbe quello dei generici del cinema, la cui amara condizione di spostati della vita, di falliti che non vogliono confessarsi il fallimento, di eternamente illusi ed illudenti, lo Zurlini ha indagato attraverso una accorta sceneggiatura, che isola alcune figure-prototipo, suggerendone rapidamente la storia, con una

**GIULIO CESARE CASTELLO**  
(Continua in terza di copertina)

Pisa, Mostra del documentario. A sinistra e a destra: da *Il mercato delle facce* di Valerio Zurlini, cortometraggio che ha ottenuto la medaglia d'oro per la migliore regia. *Il mercato delle facce* sarebbe quello dei generici del cinema, i quali hanno paura di riconoscere il proprio fallimento.





Montecatini. Concorso nazionale del formato ridotto. Da *Ricordo di Aldo Nascimben*, premiato per il migliore documentario a soggetto. Aldo Nascimben appartiene al Cine Club Treviso.

## MORALISMO DI GIUDICE CONTRO IL GIRO DEL SOLE

LA FUNZIONE principale dei Concorsi nazionali del cinema a formato ridotto, che ogni anno si tengono a Montecatini, dovrebbe essere quella di mettere in luce gli elementi preparati, o in via di esserlo, a entrare professionalmente, oggi o domani, nel cinema. Con questo spirito, di scoprire cioè fra i settanta e più cineamatori concorrenti futuri registi o operatori o fotografi, ci siamo recati anche quest'anno al Concorso della F.E.D.I.C.; ed è stato proprio per tale metro di giudizio che poca importanza abbiamo dovuto dare al responso conclusivo della giuria. La quale, per avere tenuto l'occhio attento a ragioni che con il cinema hanno assai poco a che fare, non sempre c'è parsa equanime. E alludiamo da un lato al criterio casalingo e opportunistico di certe premiazioni ispirate al desiderio di accontentare cineamatori e Cine Club assai più ricchi di buona volontà che di meriti; dall'altro alla ben più preoccupante influenza che sembra abbia avuto il moralismo di un giudice — del resto incompetente di questioni cinematografiche — sugli altri membri della giuria. Basti qui citare il caso di *Giro di sole* del veneziano Piero Bergamo, relegato in ultima posizione della sua categoria (sogget-

to, junior), proprio perché — a quanto s'è potuto capire — raccontava la storia di un postino che tradisce la moglie. In realtà *Giro di sole* c'è parso senz'altro fra i più lodevoli lavori presentati, anche se esso manca nel finale e denuncia evidenti influenze. Infatti Piero Bergamo ha la capacità di suggerire un ambiente, di muovere i personaggi, di dar vita a una vicenda non nei suoi dati episodici, ma nella umanità delle figure e delle situazioni. E ciò proprio a differenza di pellicole come *Vacanze straordinarie dei romani Serio e Jasiello*, piacevole ma ancor ristretta nei canoni di un lavoro scolastico, o come *La voce serena di Guido Laura* (Cine Club Padova), che si cita soltanto per la presunzione del tema e degli intenti, e la mediocrità della realizzazione: pellicole ambedue, con tante altre, anteposte a *Giro di sole*. Interessante *Calze di seta* della cineamatrice Anna Gruber, che narra il racconto con efficacia, anche se non sa liberarsi dal cattivo gusto dell'allusione.

Indiscutibili i meriti, e quindi il riconoscimento, di *Ricordo di Aldo Nascimben*, (Cine Club Treviso; primo premio categoria soggetto, senior). *Ricordo* è la storia di

### CONCORSO DI MONTECATINI

un operaio vittima di un incidente sul lavoro. Il film, nel rievocare il fatto, si arricchisce di elementi umani e sentimentali. Il soggetto facilmente avrebbe potuto cadere nella retorica; invece si mantiene nell'ambito di un bello stile. Ci è costato piaciuto il modo di condurre gli attori e la narrazione; convince meno l'indulgere sulla preparazione ambientale della tragedia, e l'effluvio sonoro della Quinta Sinfonia di Dvorak. La categoria "fantasia" ha visto giustamente vincitore Birello con *Autunno*, pellicola in Kodakrom, nella quale più che altro è rilevabile la ricerca del colore. In questo senso Birello ha effettivamente realizzato un bel successo, salvandosi così dall'eccessiva episodicità di cui pecca il suo film, d'altra parte evidentemente concepito e pensato in funzione del problema coloristico. Nella categoria "documentario", è da segnalare *Forme nuove del ferro dei trevigiani Autera e Malaspina* sull'artigianato di un fabbro che dall'incudine, dal martello e dalla fiamma ossidrica, ricava forme e sculture. Autera e Malaspina hanno puntato non solo sul dato cronistico, ma sulla rielaborazione in chiave narrativa dell'episodio. Così che l'informazione si fa racconto, e senz'altro racconto piacevole. Altrettanto piacevole, *Penne e piombo di Giorgio Monti*, lui pure del Cine Club Treviso. La caccia delle pernici nelle Langhe, è il tema della pellicola. Monti ha saputo rendere la tensione del cacciatore sprofondato nelle macchie e nei canneti in attesa della preda, come la desolata e brumosa poesia di questa regione. Lavoro misurato e meditato; insomma riuscito. Nella categoria "scientifico-didattica" Mario Lamperetti, con *Quando l'uomo aiuta madre natura*, ha conquistato la palma: in realtà la sua esposizione a colori della riproduzione del pesce nel lago Viverone, ha una chiarezza che senz'altro ne giustifica il riconoscimento.

Si dirà che su settanta pellicole presentate la nostra attenzione è eccessivamente limitata. In realtà si è inteso, scegliendo con cautela, dimenticare tanti altri giovani e anziani che hanno dimostrato buone qualità. Abbiamo invece voluto soffermarci su coloro che, pur nei limiti dichiarati, hanno dimostrato di aver raggiunto in un senso o nell'altro una maturità: che necessariamente non è, si badi bene, perfezione. E tuttavia occorre aggiungere che il livello di quest'anno sembra senz'altro migliorato, nella media, rispetto a quello delle edizioni precedenti.

LUIGI PESTALOZZA

Montecatini. Concorso nazionale del formato ridotto. A sinistra: Ida Colussi e Luigi Zotto in *Giro di sole* del veneziano Piero Bergamo, film « penalizzato » in quanto ritenuto « immorale ». A destra: da *Forme nuove del ferro*, documentario diretto da L. Autera e C. Malaspina.



# CIRCOLI DEL CINEMA

## ★ ANCORA SULL'UNITÀ ★

SGOMBRATO il campo, almeno speriamo, dall'equivoco dell'autonomia organizzativa e culturale dei Circoli che nessuno ha mai minacciato, il punto più importante da chiarire per porre le basi di una riunificazione di tutti i Circoli del cinema che siano veramente tali sembra essere quello delle caratteristiche e delle attribuzioni dell'organismo federale. È stato infatti lanciato lo "slogan" del "dirigismo culturale" della FICC e, più recentemente, quello della "federazione fiscale". La discussione di questo argomento, per la sua ampiezza e per la complessità degli elementi coinvolti, non può certo esaurirsi su questa pagina ma richiede diretti scambi di vedute tra gli interessati, un esame approfondito dei problemi tecnici, tutta una serie di dibattiti e discussioni (che noi auspichiamo e sollecitiamo) tra i vari dirigenti di Circoli, tra soci e dirigenti. Solo popolarizzando problemi culturali e organizzativi dei Circoli e quindi della loro Federazione si potrà chiarire in modo lampante e valido per tutti (perché se contano molto i dirigenti di Circolo non bisogna per questo trascurare i soci che son poi quelli che pagano le quote e che vedono i film) quanto di errato vi sia in affermazioni come quelle del dirigismo e della fiscalità, ed eventualmente rilevare anche gli errori e i difetti che vi sono stati.

Sul dirigismo. Nessuno vorrà più sostenere oggi, come in passato è stato fatto, che si sia trattato di dirigismo organizzativo e tanto meno culturale

gliano fondamentalmente la loro politica) di confondere la cultura con l'erudizione, di imporre "dall'alto" programmi e criteri d'attività, dimenticando che la diffusione della cultura cinematografica non è né una manifestazione mondana né una proiezione agli studenti senza una parola di presentazione, ma qualcosa che trova nei film la base, la materia per discussioni, per la nascita e il fermento delle idee. Nel caso citato, quei Circoli, invece di anarchicamente disperdersi, avrebbero difeso la loro reale autonomia affermando all'interno della Federazione, per mezzo dei metodi democratici, le loro tesi, sostenendo — se realmente lo ritenevano — che la linea seguita dalla FICC era sbagliata e cercando quindi di sostituirla con i dirigenti. Forse, dopo aver sollevato la discussione, si sarebbero resi conto, senza aver bisogno di farne esperienza diretta, che la posizione della FICC era sostanzialmente giusta. Un discorso più complesso si può fare a proposito del cosiddetto "dirigismo culturale" intendendosi per tale non certo l'imposizione di determinati film (che non è mai esistita) quanto l'attività editoriale della FICC che, secondo alcuni, non dovrebbe esistere o consistere soltanto in materiale di pura informazione. In proposito, dopo esserci richiamati alle discussioni di Livorno, Perugia e Palermo, si può dire per chi vuol ancora parlare della famosa "obiettività" in campo culturale dimostra di non accorgersi o di non volersi accorgere di non essere più nel campo della cultura,

di un effettivo sviluppo della cultura e degli studi cinematografici». Evidentemente la responsabilità del giudizio critico risultante spetta in prima istanza personalmente all'autore dello specifico materiale culturale, lungi dall'essere imposto, è sempre elaborato in forma da aprire, da sollecitare la discussione e può volendo quindi anche diventare punto di partenza per una polemica. Solo può respingerlo, tra chi non condividesse il giudizio fornito dopo l'esame critico analitico, chi a priori rifiuta o teme la discussione e per questo respinge le posizioni e gli argomenti che non siano i suoi. Ma avendo un simile atteggiamento non ci sembra sia lecito accusare altri di dirigismo.

In quanto si è detto sinora non si è tenuto conto di un elemento che pure ha la sua grande importanza nella valutazione dell'attività culturale centrale della FICC: il fatto che questa attività sia mezzo e strumento di una sempre maggiore affermazione e prestigio del movimento dei Circoli del cinema, sia alla periferia che al centro. Le pubblicazioni rappresentano e determinano le relazioni con il mondo cinematografico (le schede informative sui film), con le ambasciate (i quaderni sulle cinematografie nazionali) e, in generale, con l'opinione pubblica, con gli uomini di cultura, con le autorità, ecc. Le segnalazioni di film (recentemente riconosciute ufficialmente dall'ANICA come un importante e concreto mezzo di serio sostegno per la produzione cinematografica artisticamente e culturalmente più qualificata e, in modo particolare, per i migliori film italiani) diventano punto di partenza per migliori rapporti con i produttori, con i registi, con i distributori e — sul piano locale — con gli esercenti. Questa "funzione nazionale" dei Circoli del cinema (di cui ha acutamente parlato anche Chiarini nell'articolo recentemente ospitato in questa rubrica) è oggi divenuta, proprio per merito delle iniziative culturali centrali della FICC, particolarmente importante e tale da farsi sentire ed influenzare in concreto le vicende della cultura cinematografica nazionale. Questa attività è necessaria quasi quanto quella di base, l'attività dei Circoli, che resta l'ossatura — e non potrebbe essere altrimenti — di tutto il movimento. Non si dimentichi, ancora, la funzione d'orientamento che un'attività culturale centrale può esercitare nelle località dove Circoli ancora non ne esistono o dove ne esistono senza che però vi siano elementi particolarmente qualificati per dirigerli. (Si parlerà a questo punto di autoconfessione di dirigismo, ma allora veramente — se manca un minimo coefficiente di fiducia nella vitalità della cultura e delle idee — solo l'inazione, solo il "nulla" potrà soddisfare lo scontento). Infine, chi osa pronunciarsi contro quelle forme di iniziativa centrale che sono i convegni culturali, i dibattiti portati sul piano nazionale, le libere discussioni dove anche chi può essere stato oggetto di "malefiche" influenze ha la possibilità di liberarsene nel conflitto di tutte le tendenze?

Ecco, brevemente enunciati, alcuni punti che ci sembra non dovrebbero essere trascurati da chi avanza proposte di organismi con semplici scopi di collegamento e di consulenza tecnica, di federazione amministrativa, ecc. Veniamo ora alla questione della fiscalità e dell'organizzazione « che esiga il minimo di contributo dai circoli e della quale le cariche retribuite siano ridotte all'indispensabile ». D'accordo, perfettamente d'accordo. Se taluni dirigenti di Circolo, rendendosi conto dell'importanza che ormai questo tipo di associazione ha assunto in Italia, dirigessero il loro club in modo amministrativamente più serio, appoggiandosi magari dove è necessario a contributi degli Enti locali, e non lasciassero invece a fine d'anno decine e decine di migliaia di lire di debiti ciascuno con la Federazione (come hanno anche fatto alcuni Circoli scissionisti andandosene), allora certo la FICC potrebbe già ridurre la misura dei suoi contributi, potendo calcolare su un bilancio più preciso. In secondo luogo, bisogna tener presente che da quasi due anni l'on. Andreotti o i suoi uffici della Direzione Generale dello Spettacolo non sottopongono alla Commissione consultiva per la cinematografia le regolari richieste di sovvenzione presentate dalla FICC sul fondo dell'1% riservato, come è noto, alle



Gérard Philippe e Micheline Presle in *Le diable au corps*. Questo film, tratto da Raymond Radiguet e diretto da Claude Autant-Lara, è apparso sugli schermi del Cine Club torinese (UICC).

in occasione dell'esigenza posta dalla FICC ai Circoli (e tra l'altro dagli stessi Circoli votata a Venezia e a Livorno) di un atteggiamento unitario, disciplinato, nei confronti delle Cineteche e, in generale, del riformamento film. Chi ha ritenuto, in quei frangenti, di sciogliersi dal vincolo della solidarietà, base di ogni e qualsiasi associazione o federazione, per accettare o ricercare film offerti od ottenibili proprio a quella condizione, non si è reso conto non solo di aver danneggiato tutto il complesso dei Circoli, ma di aver rinunciato proprio alla sua autonomia culturale e organizzativa accettando la forma peggiore di dirigismo, quello di elementi estranei al Circolo, quello di organizzazioni come le Cineteche che possono aver tentato o tentano (e in questo sba-

ma in quello arido dell'erudizione filologica, incapace di essere e di produrre cultura. Bisogna qui richiamare il punto finale della mozione culturale di Palermo (votata all'unanimità da rappresentanti di tutte le tendenze) e che chiede « che le iniziative editoriali, nel loro complesso e, ove ciò sia possibile, anche nelle loro parti, contemplino 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 un giudizio, ad evitare che esse si riducano a meri esercizi filologici, e a far sì invece che contribuiscano ai più larghi dibattiti fra le varie tendenze, sola garanzia questa della libertà culturale della Federazione e condizione

iniziative culturali cinematografiche e che non sempre invece sembra essere stato utilizzato a tali fini. A queste domande (che ammontano ormai ad una somma superiore ai dieci milioni) non è mai stato risposto: eppure la FICC è senza dubbio in Italia, tra gli organismi di cultura cinematografica non statali, il più importante (insieme con la Cineteca Italiana che però è ora strettamente collegata con la Cineteca di Stato), il più diffuso capillarmente, quello che svolge, come numero di proiezioni, di dibattiti, conferenze, pubblicazioni, convegni, un'attività più intensa; e collegato e riconosciuto dalle associazioni della produzione cinematografica, conta tra i suoi sostenitori i migliori cineasti italiani. Certa del suo buon diritto, la FICC attende lo stanziamento del contributo governativo che, a termini di legge, ritiene possa esserle attribuito. E non dubita che le autorità e le commissioni preposte a tale incarico sappiano ben valutare la necessità di un simile riconoscimento. Evidentemente lo stanziamento di queste sovvenzioni (per il passato già concesse) permetterà non soltanto un migliore funzionamento burocratico, ma anche la diminuzione degli oneri per i Circoli. Quanto alle cariche retribuite, vorremmo sinceramente che tutti quelli che ritengono vi siano nella FICC possibilità di ridurre emolumenti o prebende si rendessero conto, *de visu* — esaminando i bilanci — di come lo scarso personale d'ordine (che un normale ufficio cinematografico troverebbe insufficiente per svolgere un lavoro limitato a quello di una piccola agenzia regionale!) sia pagato non regolarmente e con stipendi di fame, pur osservando orari d'ufficio pesantissimi e senza nessun calcolo di ore straordinarie. Quanto alle cariche sociali e alle irrisionarie indennità o rimborsi spese connessi, basti dire che non sono stati saldati che per una piccolissima parte e che nessun dirigente della FICC, anche quando dedica tutta la sua giornata di attività a questo lavoro, ha mai potuto ritrarne quanto necessario nemmeno per le spese vive sopportate per risiedere nella città sede del suo ufficio. Si può veramente dire che tutte le risorse della FICC (senza contare gli anticipi e i prestiti fatti o procurati direttamente o con la responsa-

bilità personale degli stessi dirigenti) sono state utilizzate nell'interesse immediato dei Circoli (stampa, copie di film, noleggi, pubblicazioni, eccetera).

Dopo tutto quanto abbiamo scritto in questo e nel precedente articolo, e assicurando che ogni ulteriore particolare richiesto non mancherà a chi vorrà seriamente intervenire o discutere nelle sedi competenti, ci sembra si possa chiaramente parlare delle basi tecniche di una possibile riunificazione. Il testo degli accordi di Messina, pubblicato nel numero scorso, è già chiaro in proposito. Il sincero spirito unitario dei dirigenti della FICC ha permesso di superare uno dei punti più acuti di dissenso: quello del sistema di rappresentanza dei circoli all'interno della federazione: se per numero di soci (col controllo delle tessere federali) o con un voto per circolo. Pur continuando a sostenere, in linea di principio, la maggior democraticità e rappresentatività del sistema attualmente in uso (per numero di soci, naturalmente con tutti i controlli del caso: vidimazione SIAE, ecc.), i rappresentanti della FICC si sono dichiarati disposti a proporre all'assemblea dei Circoli federati un sistema di votazione basato sul principio dell'attribuzione di un voto per Circolo, temperato però dalla possibilità di suddividere detto voto percentuale tra rappresentanze di varie correnti eventualmente esistenti in un Circolo, e ciò soprattutto al fine di tutelare le minoranze. Naturalmente, ciò potrebbe rappresentare un passo indietro generale del movimento dei Circoli del cinema in Italia, una tendenza al ritorno ai cineclub d'"élite". Bisogna però tener subito presente che detta proposta, accettata come sacrificio necessario per arrivare alla riunificazione (che resta l'obiettivo primo di tutti quelli che antepongono gli interessi della cultura cinematografica ad altri ad essa estranei), è strettamente collegata con quella — evidentemente fondamentale — che pone lo statuto-tipo come base prima ed essenziale di caratterizzazione per un cineclub. Oggi, dopo anni di esperienze diverse compiute, la stragrande maggioranza dei Circoli (sia federati che scissionisti) riconosce che lo statuto-tipo (insieme con la tessera federale) iden-

tifica una forma-tipo di circolo del cinema. A questa forma-tipo, a queste uniche caratteristiche di tipo giuridico, bisogna restare saldamente attaccati se si vuol salvaguardare il movimento italiano dei cineclub, così come si è venuto formando in questo dopoguerra, da quegli snaturamenti formali e sostanziali che ne minerebbero anzitutto l'essenza culturale, l'indipendenza, l'autonomia sotto il peso di pressioni e di interessi esterni. Si può senz'altro dire, attualmente, che chi ancora si oppone (e non si tratta ormai che di qualche sparuto caso) all'adozione di una forma di statuto-tipo lo fa per fazioso spirito antidemocratico ma soprattutto per un secondo fine: impedire ai Circoli di darsi una base strutturale comune che permetta di identificarli e distinguerli, cercare di mantenere la confusione nel campo della diffusione della cultura cinematografica impedendo l'affermazione dell'istituzione a ciò più qualificata, il Circolo del cinema nella sua forma-tipo, per favorire il ritorno — approfittando di tutta una situazione generale — di associazioni oligarchiche, dirette dall'alto, imbevute di posizioni estetizzanti e formalistiche, estranee a tutto il fermento culturale ed artistico del cinema italiano migliore. Quanto alla proposta avanzata da Luigi Chiarini su queste colonne di dare la possibilità ad un gruppo di soci (una minoranza) di un cineclub di chiedere e ottenere la proiezione e la discussione di alcuni film, ci sembra quasi superfluo dichiararci d'accordo. Una simile procedura è già in atto si può dire in tutti i circoli federati; in taluni vige l'ottima abitudine di un referendum mensile o trimestrale sui film proiettati e da proiettare. Niente vieta quindi, anzi tutto consiglia, di inserire una norma di questo genere nello statuto-tipo dei circoli del cinema italiani. Vorremmo inoltre osservare che il Chiarini, con la sua proposta, dà per accettata la democraticità interna dei cineclub; anzi la sua preoccupazione (ed è anche la nostra) è quella di tutelare i diritti di eventuali gruppi di minoranza, dopo che già la maggioranza dei soci vede realizzate dai dirigenti eletti le sue esigenze. Questo discorso vale per quei tali (e non vorremmo che ve ne fosse qualcuno nella stessa direzione dell'UICC)

## UNA STORIA DA TRENO

— È apparso un ambizioso documentario dal titolo Storia del cinema. Naturalmente ci siamo affrettati a comprarlo e, complice un noioso viaggio in ferrovia, ce lo siamo letto dalla prima all'ultima pagina. A dir la verità da leggere c'era ben poco, perché la pubblicazione consiste in una serie di fotografie commentate da più o meno lunghe didascalie. Niente di male, del resto. Anche una storia "a fumetti" può riuscire interessante e proficua se chi la compila ha idee chiare e conoscenza approfondita della materia. Purtroppo non possiamo affermare che questo sia il caso degli autori del documentario in questione. In esso la nota dominante è costituita da quel dilettantismo e da quella superficialità che sono tipici di certe zone oscure del nostro rotocalco.

Scrivono gli autori nella premessa: « Più che una storia del cinematografo, questo volume è perciò il romanzo storico del cinematografo, un romanzo che ha personaggi come Max Linder, Charlie Chaplin, René Clair, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Sergei M. Eisenstein, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Lyda Borelli, Carl Theodor Dreyer, Ingrid Bergman, Roberto Rossellini, e per sfondo non solo le masse del cinematografo, ma anche l'immenso pubblico che il cinematografo ha acquistato in mezzo secolo di vita e specialmente

negli ultimi, così drammatici, venti anni. Il volume è diviso in grandi sezioni, ciascuna delle quali si suddivide in sottosezioni, a volte numerose. I titoli delle sezioni e delle sottosezioni valgono a definire vivacemente i singoli periodi e i personaggi più rappresentativi della storia del cinematografo. Tale metodo non ha affatto un intento polemico, ma uno scopo mnemonico, simile in un certo senso a quello dell'antica tecnica di divulgazione. È metodo che a volte può sembrare un gioco. Ebbene, se per gioco s'intende una esposizione spregiudicata, gusto delle sintesi e degli scorcii, invito alla discussione, proposta di scambi di opinioni, la pubblicazione che L'Europeo dedica al cinematografo accetta di essere definita gioco ». Leggendo queste righe, ci è tornata alla memoria una poesia intitolata Sintesi che imparammo negli anni cosiddetti "belli". In essa un poeta, di cui purtroppo non ricordiamo il nome, dava questi consigli a un suo giovane collega: « Sintesi, figlio, sintesi, All'effetto - mira e bandisci ogni altra vanità... - Stupisci? Emetti un "Oh!"... Tentenni? un "Eh!" — Riprovi? A sufficienza un "Uh!" quel tuo disgusto esprimerà ».

Gli "scorcii" e le "sintesi" di questa Storia sono più o me-

no del medesimo tenore. Il realismo italiano del dopoguerra è liquidato con un titolo: L'Italia diventa più vera del vero; Zavattini è addirittura ignorato, Visconti trova la sua sistemazione in tre righe di didascalia sotto una fotografia di La terra trema, con lo stesso rilievo tipografico, cioè, di un Soldati e di uno Zampa. Quanto poi alla nascita della "scuola neorealista", la "sintesi" non poteva essere più efficace: « Spunta il neorealismo con De Robertis (Uomini sul fondo, Alfa Tau e Uomini e cieli), Rossellini (La nave bianca), Franciolini (Fari nella nebbia), Visconti (Osessione) ». Dopo esempi di questo genere, ci sembra perfettamente inutile prendere in esame le varie sezioni e sottosezioni (dove di tanto in tanto si avvertono, fra l'altro, le fonti cui hanno attinto, senza citarle, i compilatori). Come pure rilevare i numerosi errori d'informazione e perfino di trascrizione di nomi stranieri. In fondo la pubblicazione è tutta un "gioco" e i giochi non bisogna mai pigliarli troppo sul serio.

## RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO

— È uscito il primo fascicolo della Rivista del cinema italiano, la nuova pubblicazione diretta da Luigi Chiarini per i tipi

della casa editrice Fratelli Bocca di Milano.

Esso reca: una presentazione dello stesso Chiarini nella quale è esposto il programma della rivista che alternerà una serie critica e polemica con un'altra di studi e testi in cui saranno pubblicati volumi a carattere monografico, sceneggiature e traduzioni di opere straniere; un saluto alla rivista dei maggiori uomini di cinema italiani; un articolo di Galvano Della Volpe sul rapporto tra forma e contenuto nell'immagine filmica; un ampio saggio sull'opera di Rossellini dovuto a Fernaldo Di Giammatteo; note sul rapporto tra cultura e cinema di Luigi Russo e Ugo Spirito; un film americano visto da Thomas Mann; un'analisi critica di Guido Aristarco al libro di Carlo L. Ragghianti Cinema arte figurativa; una rassegna dei film di F. Di Giammatteo; nella rubrica "Lettere al direttore", aperta agli uomini di cinema su problemi attuali, uno scritto di Libero Solaroli a proposito della legge e delle discussioni svoltesi alla Camera e al Senato sul cinema in sede di bilancio; una rubrica "Il cinema e l'estetica", in cui si intendono analizzare le diverse posizioni filosofiche nei confronti della valutazione artistica del film, curata da Paolo Chiarini e, in fine, alcune notarelle polemiche del direttore.





Paul Muni in Imbarco a mezzanotte, diretto da Joseph Losey e presentato in anteprima dal Cine Club S. V. Albertini di Reggio Emilia, aderente alla Unione Italiana Circoli del Cinema.

che sostengono che la democraticità in un circolo non si può imporre, e che se una persona vuol farsi il "suo" circolo senza voler essere sindacata dai soci è padronissima di farlo perché chiunque ha il diritto di non iscriversi!

Se è possibile superare, sulla base delle proposte di Messina, sia la questione del voto federale che quella della struttura del Circolo, restano, come problemi superstiti, le misure organizzative con le quali arrivare, praticamente, ad un congresso di riunificazione. Anche di queste procedure si era parlato al convegno Messina e la proposta migliore era senz'altro quella che i due organismi (FICC e UICC) costituissero immediatamente una giunta paritetica con l'incarico, oltre che di regolare i rapporti provvisori, di definire nei particolari gli accordi e di proporre le modalità di convocazione (condizioni d'accettazione per i circoli, progetti di statuti, ecc.) del congresso di riunificazione, modalità che sarebbero poi state definitivamente approvate dai due Consigli direttivi o da assemblee generali straordinarie. Tutto poteva e può realizzarsi ancora per l'inizio del prossimo anno sociale. Purché naturalmente non si frappongano ostacoli artificiali e ritardi, per nascondere una deliberata volontà di non arrivare alla riunificazione. Quando effettivamente esiste, da entrambe le parti, il desiderio di un accordo, questo è senz'altro possibile. Un importante esempio di ciò si è avuto, nei mesi scorsi, in occasione della cosiddetta "crisi" del Circolo Romano del Cinema. Crisi organizzativa, dovuta a fattori interni ed esterni, ma anche crisi morale e culturale nella quale si innestava un tentativo, prima sottaciuto poi quasi apertamente sbandierato, di rompere l'unità del Circolo, anzi addirittura di trasformarlo in un tipo di associazione che con i Circoli del cinema non ha niente a che vedere. Non si dimentichi che il Circolo Romano uno dei primi d'Italia e tra i promotori della costituzione della FICC, ha un comitato di soci fondatori che comprende i più bei nomi del cine italiano, da Rossellini a Visconti, da Blasetti a De Sica e Zavattini. Ebbene, quando l'esistenza del Circolo è stata in gioco, quando è sembrato che fosse messa in discussione la possibilità stessa per uomini di cultura di varie tendenze di convivere in una associazione unitaria perseguendo un fine culturale, i cineasti che per i loro impegni di lavoro si erano negli anni scorsi quasi tutti estraniati dalla vita del Circolo, si sono ripresentati all'assemblea ed hanno solennemente riaffermato, sulla base di un documento preparato da rappresentanti delle più diverse correnti culturali (e principalmente da Alessandro Blasetti e Antonello Trombadori) che è possibile svolgere opera unitaria di cultura non rifuggendo la discussione e il dibattito ma anzi facendone uno dei centri dell'attività del circolo. Che è possibile mantenere una concreta apoliticità proiet-

tando film di qualsiasi origine e provenienza politica e nazionale senza distinzione alcuna. Che si possono mantenere, aderendo alla FICC, rapporti di collaborazione e cordialità con tutti gli enti cinematografici statali e privati che si dimostrino interessati alla vita dei Circoli e concretamente li aiutino. Infine, i soci fondatori del Circolo Romano, hanno rinunciato alle loro ultime prerogative che, in virtù di una situazione del tutto particolare e irripetibile, ancora conservavano in deroga allo statuto-tipo. Insieme con il rafforzamento della struttura democratica del Circolo è stato anche deciso che, per l'avvenire, la quota sociale del Circolo non superi quella degli altri Circoli della città.

Alla fine di questo lungo discorso, vogliamo ancora una volta richiamare l'attenzione di tutti i soci dei Circoli, dei dirigenti locali e nazionali, di tutti gli uomini di cultura e dei cineasti che si sentono legati o interessati al movimento dei cineclub, che la possibilità di ridare ai Circoli del cinema italiani l'unità organizzativa, unica loro grande forza, dipende in concreto dal loro prossimo operare in favore di questa unità. Siano vigili i soci di tutti i Circoli: pronti a smascherare qualsiasi tentativo dilatorio e antiunitario (soprattutto se mosso da interessi estranei alla cultura cinematografica), altrettanto pronti a sostenere tutte quelle iniziative che potranno essere prese per ricostituire l'organismo rappresentativo unitario e per definire e difendere, nel contempo, l'istituto del Circolo del cinema nelle sue caratteristiche di libera associazione democratica sorta per lo studio e la diffusione della cultura cinematografica, per l'affermazione del buon cinema italiano e straniero.

VIRGILIO TOSI

U. I. C. C.

ROMA, luglio

Riceviamo e pubblichiamo:  
Egregio Sig. Aristarco,

come da Sue istruzioni, Le accludo il notiziario aggiornato e steso nel modo richiesto. Da quanto mi scrive, mi pare di capire che il notiziario, spedito subito dopo l'uscita del n. 87, apparirà solo sul n. 90.

Non riesco a capire le cause di questo ritardo. Mancanza di spazio? In tal caso La pregherei di tener presente che per parecchi numeri non abbiamo inviato niente. Comunque, è curioso che per la FICC lo spazio non manchi mai. Per esempio, sul n. 86 apparve, nella rubrica dei circoli, uno scritto di Virgilio Tosi in cui si accennava al Congresso di Parigi, terminato pochissimi giorni prima dell'apparizione del numero. Come mai quello scritto di Tosi non fu considerato in ritardo ed è apparso subito, mentre il nostro notiziario dovrà attendere un mese e mezzo?

Scusi la mia franchezza, ma quest'episodio, unito ad altri precedenti (l'incidente col nostro

circolo di Lucca, i commenti redazionali alle lettere dei nostri circoli, la sistematica posposizione della nostra rubrica a quella della FICC), sembra confermare il dubbio, che non data da oggi, che Cinema abbia un pregiudizio sfavorevole verso l'UICC.

Mi duole di doverLa avvertire che, se questa situazione si protrarrà, l'Unione sarà costretta, suo malgrado, a trarne le debite conseguenze.

Distinti saluti

Il Segretario

Franco Venturini

Non siamo certo tenuti a rendere ragione del « ritardo » che il signor Venturini lamenta; se proprio desidera conoscerne le cause, esse sono di natura tecnica: in prossimità del Festival di Locarno, infatti, i nn. 78 e 79 vennero preparati contemporaneamente e Tosi, a conoscenza della cosa, mandò con considerevole anticipo i suoi pezzi. Quanto poi al « pregiudizio sfavorevole verso l'UICC », tale « pregiudizio » è se mai proprio di oggi, e non di ieri, come il Völlaro, ex segretario dell'Unione, può ampiamente testimoniare. E' bene che il nuovo segretario tenga ben presente un « piccolo » particolare: che Cinema è rivista libera e indipendente, e pertanto non ha obbligo alcuno — come invece egli sembra credere — di pubblicare i suoi notiziari (come non ha l'obbligo di pubblicare quelli di Tosi). La posizione che la nostra rivista ha assunto nei confronti dei circoli del cinema e della loro scissione — posizione che concorda con quella presa dal Chiarini proprio in questa rubrica — deriva da convinzioni discutibili se vogliamo, ma legittime. E poiché il signor Venturini ha il cattivo gusto di minacciare (« Mi duole doverLa avvertire che, se questa situazione si protrarrà, l'Unione sarà costretta, suo malgrado, a trarne le debite conseguenze »), e noi non sottostiamo a minacce di qualsiasi natura, rimandiamo la pubblicazione del suo notiziario a un prossimo numero. Non è proprio il caso di voler far da padrone in casa d'altri.

(g. a.)

## La musica nasce dai personaggi del film

— Ha una sua particolare teoria sulle funzioni e le caratteristiche della musica per film?

— No. Forse perché non credo alle teorie. La musica, secondo me, deve nascere dal film stesso. Nel film stesso l'ispirazione. Vacanze col gangster di Risi, a esempio, esigea, dato il soggetto e il modo con cui era stato trattato, un commento a larghe tinte, basato cioè su uno svolgimento sinfonico strumentato per grande orchestra. La musica in questo caso nasceva dal racconto, Roma, ore II, invece ha richiesto un commento di carattere psicologico e basato su strumenti a solo. La musica nasceva cioè dai personaggi. C'è tuttavia un criterio generale che credo valido: ed è che non bisogna rimanere attaccati alle formule compositive e strumentali tradizionali. Occorre invece sfruttare al massimo le nuove possibilità musicali timbriche e ritmiche, che offre il cinema. Sia in sede di composizione che di sincronizzazione.

— Quali sono stati i problemi che la visione di Roma, ore II le ha posto?

— Anzitutto l'esigenza di una musica scarna ed essenziale, assolutamente antiromantica, basata su timbri scuri. Ma soprattutto la necessità di una trovata musicale che riuscisse a rendere — da sola — il clima e il dramma del film.

(Continua in terza di copertina)



riuscire. In questa direzione, che è senza dubbio più positiva, sposterò quindi l'angolatura del film: e che si arrivi, malgrado ciò, al delitto, è spiegabile con il caos che è sempre dentro l'animo, non dei giovani soltanto ma di tutti. E' chiaro infatti che si tratta di una crisi generale e che, caso mai, i giovani ne sono giustificati ».

Secondo Antonioni lo sfasamento spirituale della gioventù inglese è ancora più grave e profondo. Egli si è recato fra l'altro nella famosa accademia di Oldwick, dalla quale è uscito Olivier, e vi ha trovato una atmosfera morta, polverosa. Un grave dissidio divideva i giovani dai vecchi; non è escluso che la scuola debba scomparire. « Ho avuto l'impressione », dice Antonioni, « che i ragazzi inglesi abbiano meno ideali dei loro coetanei continentali, non amino far sacrifici, abbiano poca voglia di lavorare. Man mano che decade il loro complesso di superiorità, anche l'orgoglio, anche la fiducia in se stessi degli inglesi vacillano. E' sempre una osservazione che vale per tutti, giovani e vecchi, e per ricercare le origini di questa crisi occorrerebbe risalire molto lontano ». Praticamente i « vecchi » sono la società, l'ambiente, nei quali crescono i giovani, e se c'è qualcuno che può essere giustificato, ricevere delle attenuanti, sono proprio quest'ultimi. Per questa ragione Antonioni si propone, nel suo film — più di quanto non abbia fatto in *Cronaca di un amore* — di descrivere l'ambiente in cui vivono i suoi personaggi e il legame che li unisce ad esso. Inoltre, mentre nel film precedente, ciò che lo interessava maggiormente erano le reazioni intime dei personaggi, questa volta egli cercherà di cogliere piuttosto le reazioni esteriori, i gesti, i sentimenti portati fuori — in modo che i personaggi si diringano da sé, — le voci. Il dialogo sarà crudo, spiccio, privo di ogni intenzione letteraria. È intonato al ritmo rotto e drammatico della vicenda, cioè più frammentato, il montaggio interno delle lunghe inquadrature già sperimentate in *Cronaca di un amore*. In questo senso egli si propone infatti di approfondire la sua esperienza tecnica, senza abbandonare le precedenti conquiste. Non è facile però scindere forma da contenuto: certe soluzioni formali nascono ovviamente meglio e con più disinvoltura su di una materia adatta. È proprio il soggetto di questo suo film, con il presupposto ortodossamente neorealista dei fatti veri, non soddisfa interamente Antonioni. « Quando il neorealismo diventa una formula », egli dice « è il momento di liberarsene. Bisogna che rimanga una tendenza. Ad esempio, il fatto che la formula neorealista obblighi a rispettare certe nozioni di spazio e di tempo fa a pugno con le disponibilità ben più vaste del cinema; è tempo di superare questi confini in qualche modo. Occorre, senza dubbio, assimilare il neorealismo — Zavattini del resto lo ha portato al punto limite — ma subito dopo cerca di fare di più ». Perciò se c'è un film con il quale Antonioni si sente di poter dire veramente qualcosa di nuovo non è tanto l'attuale, ma il prossimo: la storia di una ragazza cui fanno fare l'attrice. Ma è un discorso che si sente ripetere da molti.

STELIO MARTINI

tecnica che annuncia in lui qualità nascenti di risentimento narratore. Certo, non mancano, nel *Mercato delle facce*, indugi e compiacimenti letterari, reminiscenze che possono andare dall'*Antologia di Spoon River*, come qualcuno ha arrischiato, a Luchino Visconti; ma l'opera è di qualità evidente, pensata e realizzata con rigore e col sussidio di una eccellente fotografia (Pavoni) e di un azzeccato commento musicale composto da un ignaro di musica (Fineschi). Gli altri premi della categoria sono andati a *Passione a Isnello* (targa e 100 mila lire), a Fosco Maraini (medaglia d'oro per la migliore fotografia: *Terra di Pirandello*), a Giuliano Tomei (medaglia d'oro per il miglior commento musicale: *La città dei Martiri*) a Dino Portesano (medaglia d'oro per il miglior soggetto: *Il monumento: uno e due*). Quest'ultimo era partito da una trovatina non trascurabile, quella di illustrare la tradizionale confidenza dei romani verso i loro millenari monumenti, mettendo a confronto l'aspetto ufficiale e quello segreto dei monumenti stessi. Purtroppo l'avvia sciolto e le varie soluzioni notevoli del film, non ultima quella della colonna sonora plurilingue, con le voci dei ciceroni, sono neutralizzati da una eccessiva insistenza su certi particolari e da un montaggio troppo analitico, che consente quindi una scelta limitata e solo parzialmente rappresentativa di luoghi. Comunque, si può concludere che i risultati di questa prima Mostra non sono stati irrilevanti e hanno confermato l'esistenza di pattuglia agguerrita di documentaristi giovani o giovanissimi, i quali vanno aggiornandosi ad altre firme ben note anche in campo internazionale.

Ed ora qualche parola sul convegno, che ha avuto alla presidenza il dott. Danilo Zingoni, affiancato da Italo Drfagosei e dal sottosegretario. Non molto numerosi, purtroppo, sono stati i partecipanti, anche a causa della concomitanza col Festival di Locarno, comunque la discussione, specie il primo dei due giorni, è stata vivace e utile. Le ha dato spunto Mario Verdone, con una relazione sui problemi e la funzione del documentario didattico e divulgativo. All'"excursus" storico di Verdone hanno fatto seguito chiarimenti sia da parte di insegnanti, come il prof. Tongiorgi di Pisa, il quale ha fatto presenti esigenze della sua categoria, insistendo su una discutibile preferibilità della diapositiva rispetto al film come mezzo d'insegnamento; sia di tecnici come l'operatore Ventimiglia, che ha gli aspetti economici della produzione di film didattici, il cui onere non può essere assunto se non dallo Stato; sia di critici, come Marco Siniscalco e come il sottoscritto, il quale ha tenuto a chiarire la distinzione tra documentario didattico, documentario divulgativo, documentario critico, e documentario lirico in senso lato, notando come la produzione, citata da Verdone, di un Flaherty o anche di un Grierson andasse considerata entro l'ambito più vasto del film artistico tout court e non rientrasse se non marginalmente nel discorso proposto dai temi del Convegno.

L'ospitalissima Pisa ha dato ora appuntamento per l'estate prossima ai presenti e agli assenti di quest'anno. E ci auguriamo che l'invito sia accolto.

GIULIO CESARE CASTELLO

— Come è arrivato a questa trovata e come l'ha risolta?

— Il soggetto era basato sul dramma della disoccupazione delle dattilografe. Pensai quindi che la macchina da scrivere poteva in un certo senso considerarsi il personaggio principale. Ma usare il rumore della macchina pura e semplice non era soddisfacente. Pensai allora di affidare alla macchina da scrivere un ruolo di strumento solista nell'ambito dell'orchestra sfruttandone gli elementi sonori ritmici più caratteristici e cioè: percussione dei tasti e dello spaziatore, suono del campanello e effetto del carrello. Composi così un vero e proprio concerto per "quattro macchine da scrivere e orchestra", inserendo in partitura questo nuovissimo strumento. Naturalmente in fase di esecuzione il posto delle dattilografe fu occupato da quattro professori dell'orchestra di Santa Cecilia. Per far meglio risultare il suono dello strumento solista, l'orchestra era composta di strumenti a timbro scuro ed esattamente di cinque sassofoni, due pianoforti, quattro ottavini e dieci strumenti a percussione. Del resto non è la prima volta che mi sono servito di una soluzione del genere. Basti ricordare l'effetto dei tic-tac del cronometro nel film *Fantasma del mare di De Robertis*.

— Ci sono state proposte per un diverso commento?

— Sì. Gli sceneggiatori e particolarmente Zavattini avevano suggerito un commento basato sulle canzonette, appunto perché ritenevano che la canzonetta sintetizzasse il mondo delle dattilografe. Ma poi l'idea fu scartata per vari motivi. Comunque nel mio commento, per rispettare almeno in parte una proposta che ritenevo valida, mi sono servito, per sottolineare determinati personaggi, di temi musicali da me composti ma ispirati a motivi popolari. Ogni personaggio ha infatti un suo tema particolare affidato ad un solo strumento.

— Come si è svolta la sua collaborazione col regista?

— Subito De Santis si è trovato d'accordo con me sulla impostazione generale del commento, ed è rimasto entusiasta della trovata della macchina da scrivere. Ha molto insistito sul carattere popolare dei temi.

— Lei personalmente è soddisfatto della sua musica?

— Della musica in se stessa, almeno per ora, sì. L'effetto delle macchine da scrivere ha dato i risultati che prevedevo. Devo dire tuttavia che il mixage ha sacrificato la colonna musicale e ne ha ridotto in parte il senso e l'importanza.

— Le hanno fatto delle critiche? Cosa può rispondere?

— I critici cinematografici purtroppo raramente si interessano della musica dei film. Comunque per quanto mi consta, quelli che ne hanno parlato ne hanno parlato favorevolmente. Avrei preferito critiche meno favorevoli ma più approfondite: perché c'è sempre da imparare dagli altri, specie quando — come in questo caso — si tratta di esperimenti che hanno carattere di novità.

MARIO NASCIBENE

*Irene Galter, scoperta da Giuseppe De Santis in Roma ore 11, nel film Processo alla città presentato al VI Festival internazionale di Locarno. Processo alla città è forse la migliore opera di Luigi Zampa.*

