

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 101

NUOVA SERIE - 15 GENNAIO 1952

LETTERE

ROMA, gennaio

Spettabile Direzione,

I miei attuali impegni cinematografici con la loro assolutezza ben poco tempo mi lasciano libero (tempo che generalmente preferisco dedicare alla visione di un film o ad una bella dormita; cose per quanto opposte, egualmente utili!). Questa volta però transigo e rispondo alla lettera apparsa nella Vostra Rivista (n. 98), e aggiungo che lo faccio con piacere.

Tempo fa inviai alla Vostra rivista un articolo sul Convegno di cinematografia didattica svoltosi a Salerno, e ricevetti la seguente risposta: «Pubblicheremo sul prossimo numero di Cinema la parte sostanziale del suo articolo sul Convegno di Salerno, tralasciando gli accenni polemici, che si riferiscono più alla forma delle procedure adottate che non alla sostanza delle deliberazioni approvate». Mi permetto di sottolineare a maggior risalto della mia buona fede quanto segue: «...pubblicheremo... la parte sostanziale del suo articolo... tralasciando gli accenni polemici...».

Ecco quindi che l'accusa lanciata dal signor... diciamo Pietro Petrovich, viene miseramente a cadere. Il sig. Petrovich (o chi per lui) ha il torto (malanno assai

diffuso, d'altra parte) di lanciare giudizi in pubblico senza conoscere il mio operato di giornalista nel campo del formato ridotto. Se le riviste «Ferrania» e «Cinema ridotto» gli fossero domestiche saprebbe che, benché presidente del Cine-Club Universitario di Padova e membro della Fedic, ho sempre assunto una posizione di indipendenza e soprattutto di lealtà verso i lettori.

Dire che gli appassionati di cinema; potranno trovare nei cine-club l'attrezzatura necessaria per girare... non equivale a dire i cine-club sono meravigliosamente attrezzati e sviluppati. Questo è un sovvertire il significato delle parole, mi sembra! A parte ciò quando un cine-club ha una cinepresa con tre obiettivi e il relativo corredo, un carrello, un parco lampade, una maniglia che dovrebbe avere di più? Un truck sonoro? Il teatro n. 5 di Cinecittà?

La cinematografia didattica in Italia è ancora ai primordi, penso che la via migliore per arrivare ad una produzione qualificata sia quella di mettersi al lavoro ed uscire al più presto dal vaniloquio pettegoleo e malizioso col quale tanti Petrovich gettano ombra su qualsiasi iniziativa tendente ad una soluzione del problema.

La mozione presentata a Salerno auspica che la scuola debba servirsi, per iniziare una produzione sperimentale, dei cine-club e degli associati; più atti a tale produzione. L'ordine del giorno poi invita a procedere allo sviluppo della cinematografia scientifica, tra l'altro, mediante l'esecuzione di film servendosi della attrezzatura dei cine-club e dei loro affiliati adeguatamente preparati.

Ora invito tutte le persone assennate a considerare se ciò possa nuocere alla cinematografia didattica o se piuttosto rappresenti una soluzione. Non è detto sia l'unica e la migliore ma è pur sempre un costruire e da cosa... nasce cosa.

RingraziandoVi per l'ospitalità con tutta stima Vi saluto.

Giorgio Trentin

ROMA, gennaio

La «Libertas Film», società concessionaria, tra l'altro, della distribuzione in Italia dei film sovietici, ungheresi, e polacchi, ritiene di dover portare a conoscenza dell'opinione pubblica l'insostenibile situazione determinata dal procedimento adottato dagli Uffici competenti per il rilascio dei visti di circolazione ai film da essa presentati alla revisione.

La procedura prevista dalle vigenti disposizioni di legge non comporta in linea di massima più di un mese o, al massimo, due di tempo per ottenere la concessione o il rifiuto del necessario nullaosta da parte della competente Commissione di revisione di prima istanza costituita presso la Presidenza del Consiglio - Direzione Generale dello Spettacolo.

La «Libertas Film» ha presentato alla Commissione di revisio-

ne i seguenti film, nella data a fianco di ciascuno indicata:

La grande svolta (sovietico) 19 aprile 1952; Primavera sul ghiaccio (austriaco) 20 marzo 1952; Il cavaliere della Stella d'Oro (sovietico) 10 marzo 1952; Le acque zampillano per tutti (polacco) 2 febbraio 1952; La caduta di Berlino (sovietico); Gioventù contadina (polacco); Stadio dinamo (sovietico); Kolkos moderno (sovietico); Madame Dery (ungherese); La giovinezza di Chopin (polacco); Cina liberata (sovietico); Il passo del diavolo (polacco), sono stati presentati il 16 ed il 22 ottobre 1952. Per i due film Vittoria del popolo cinese (sovietico) e Un palmo di terra (ungherese), respinti in prima istanza, pende domanda per la revisione di appello rispettivamente dall'11 maggio 1951 e dal 3 aprile 1952. Per nessuno dei sopraelencati film la «Libertas» ha avuto notizie, positive o negative che fossero, nonostante le continue sollecitazioni. Trattandosi di Società regolarmente costituita ed autorizzata all'attività di noleggio cinematografico, la «Libertas» ritiene di essere sensibilmente danneggiata dalla procedura, quanto meno inconsueta, adottata nei suoi confronti e che essa giudica inammissibile. In data odierna, mediante atto legale di protesta ed invito, la «Libertas Film», ha invitato l'on. Presidenza del Consiglio dei Ministri, in persona dell'attuale Presidente, a dar corso alle richieste di revisione già inoltrate, riservandosi ogni eventuale futura azione amministrativa e civile ai sensi dell'art. 28 della Costituzione della Repubblica Italiana.

«Libertas Film»

IL CONGRESSO DELLA FEDIC

HA AVUTO luogo a Roma l'annuale assemblea dei cine-club aderenti alla FEDIC. Il movimento dei cine-club sta assumendo un'importanza sempre più grande: 42 sino ad oggi i cine-club federati. La finalità poi della FEDIC: attrezzare i cineamatori al fine d'avviare una produzione sperimentale a formato ridotto, rappresenta uno dei fattori più interessanti nel campo della cultura cinematografica.

Gli argomenti all'ordine del giorno erano: relazione sull'attività passata, regolamento del Concorso di Montecatini, consegna di materiale cinematografico ai nuovi associati.

Il Congresso ha avuto la sua più felice espressione nell'animata discussione attorno al regolamento di Montecatini e specificatamente sul contrastato terreno della suddivisione dei cineamatori in senior e junior.

Questo problema della suddivisione è assai più delicato di quel che possa sembrare a chi, ignaro della storia della FEDIC, volesse proporsi la questione.

La FEDIC nacque dalla necessità di riprendere ciò che di attivo c'era stato nei cineguf e d'altra parte dal desiderio di alcuni "appassionati" di riunirsi in una "famiglia". Sia i primi però che i secondi non si potevano annoverare tra i ventenni: chi apparteneva ai cineguf come minimo ha superato i trent'anni, gli "appassionati" appartengono a quella categoria di signori ai quali una certa agiatezza, acquisita sia per eredità che per lavoro, permette l'onere di una attrezzatura per "girare".

Con il secondo Concorso del 1951 apparve evidente e soprattutto per opera dei giovani, che la Federazione non poteva considerarsi semplicemente come un'associazione ricreativa o enalistica ma

anche (e ci auguriamo soprattutto) come palestra formativa per chi intenda dedicarsi al cinema.

Sotto questa "pressione" si vennero così a costituire due categorie di cineamatori: senior e junior, tra le quali il 28° anno di età rappresentava un limite approssimativo di distinzione. Il '52 confermò queste esigenze e si palesò d'altra parte il concorso più efficiente.

Inopinatamente, alla discussione del regolamento del Festival di Montecatini, si ripresentò il problema delle categorie. I senior che rappresentano la maggioranza dei soci della FEDIC ed hanno, nella quasi totalità, la direzione dei cine-club, proposero l'abolizione delle categorie che in fondo davano maggiori vantaggi ai giovani che agli altri. La strenua difesa fattane dai Centri Cinematografici Universitari non valse a nulla, anche perché l'inserimento di ben sedici nuovi cine-club, all'oscuro dei precedenti della questione e disorientati dai molteplici interventi, diede forza alla richiesta dei senior.

Se l'unificazione delle classifiche rappresenta un più chiaro giudizio, un'analisi comparata dei valori, viene d'altra parte a confondere le finalità della FEDIC, considerata tanto palestra formativa che ricreativa; ma come trovare i limiti tra l'una e l'altra forma di attività?

La discussione rimane aperta, materia quindi di nuove discussioni al prossimo Congresso di Montecatini.

Il calendario della FEDIC per il '53 è il seguente: Giugno; Mostra di Salsomaggiore. Luglio; Concorso di Montecatini. Ottobre; Concorso internazionale di Salerno. In data da stabilirsi, Mostra a Lecce. Mostre segnalate quella di cinematografia sportiva a Cortina d'Ampezzo e del cinema di montagna a Trento.

Ai lettori interessati ricordiamo che esistono Centri Cinematografici Universitari a: Milano, Napoli, Padova, Roma, Trieste e Cine-club a: Ancona, Arezzo, Bari, Bologna, Bolzano, Bergamo, Cassino, Cremona, Cagliari, Firenze, Gorizia, Genova, Milano, Montecatini, Pavia, Palermo, Pesaro, Pisa, Piacenza, Roma, Reggio Emilia, Reggio Calabria, Salerno, Savona, La Spezia, Torino, Trento, Treviso, Trieste, Varese, Venezia, Verona, Vigevano. Per informazioni rivolgersi alla sede della FEDIC in via S. Susanna 17, Roma.

Le categorie di suddivisione dei film sono: film a soggetto, film di fantasia, film documentari, film scientifici, film didattici, film a pupazzi o cartoni animati, e questa multipla suddivisione non può tornare che utile a tutti coloro (soprattutto ai giovani) che si avvicinano al formato ridotto con l'intento di trovare in esso un campo d'azione ove poter saggiare le proprie aspirazioni.

GIORGIO TRENTIN

La XIV Mostra del Cinema a Venezia

La Biennale di Venezia ha ufficialmente annunciato e fissato le date della XIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la quale comprende la IV Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio e il V Festival Internazionale del Film per Ragazzi.

La XIV Mostra si terrà dal 20 agosto al 4 settembre, la IV Mostra del Film Documentario e del Cortometraggio avrà luogo dall'11 al 19 agosto contemporaneamente al V Festival del Film per Ragazzi.

Il Regolamento della XIV Mostra, la cui durata è stata ridotta a 16 giorni, dal 24 dell'anno scorso, discusso ed approvato dalla Sottocommissione per il Cinema della Biennale, ha subito varie modifiche delle quali daremo dettagliata notizia nel prossimo numero.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 101

Anno VI - 15-31
Gennaio 1953

Questo numero contiene:

*Lettere: Il Congresso della
FEDIC - La XIV Mostra
del Cinema a Venezia* Seconda di copertina

ERNEST LINDGREEN
Scopi veri e scopi supposti 2

ROGER MANVELL
Il cinema inaugura la terza dimensione 8

ERMANNIO COMUZIO
Lattuada e la critica 10

MEYER LEVIN
Retrospective: "Sotto i ponti di New York" 13

RENATO GIANI
Cinema, regione e cultura 16

EMILIO DE ROSSIGNOLI
Galleria: Danièle Delorme 18

FABRIZIO DENTICE
Incontri a Roma: John Ford 20

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 21

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 24

Attività della Cineteca Italiana: Un'interessante rassegna del cinema comico Terza di copertina

Questo numero contiene inoltre gli indici dell'VIII volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 90-100: 15 luglio-31 dicembre 1952).

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONE ★

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 - CORRISPONDENTE DA
LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy -
DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockefeller Plaza - DA PA-
RIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si
ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versa-
mento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI:
Per l'Italia, annuale L. 2200, semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Come i fotografi hollywoodiani vedono la "vamp" francese C. Calvet.



Un espressivo momento di Glynis Johns nel film Gigolo e Gigolette.



Helen Hayes, che aveva ottenuto buoni successi cinematografici una trentina d'anni fa (nel 1932 aveva anche avuto un Oscar per la sua interpretazione de Il peccato di Madelon Claudet) e che aveva poi abbandonato il cinema per il teatro, è tornata recentemente allo schermo come interprete d'un film prodotto e diretto da Leo McCarey: My Son John (L'amore più grande). Eccola mentre, durante una ripresa del film, nel quale ha una parte di donna cinquantenne, ascolta, insieme a Robert Walker, i suggerimenti di McCarey.

CINEMA GIÀ

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Ai margini della metropoli (Elios Film), di Carlo Lizzani; La signora senza camelia (D.F.D.), di Michelangelo Antonioni; La lupa (Ponti-De Laurentiis), di Alberto Lattuada; Una di quelle (Alfa Film-Rosa Film), di Aldo Fabrizi; Saluti e baci (Athena Cin.-C.L.M.), di Giorgio Simonelli; La voce del sangue (Romanella Film), di Pino Mercanti; Legione straniera (Titanus), di Basilio Franchina; Carmen proibita (Italo-Iberica Film), di G. M. Scotese; Il ritorno di Don Camillo (Rizzoli-Franco), di Julien Duvivier; Lulù (Gladia Film), di Fernando Cerchio; Il viale della speranza (Mambretti-ENIC),

di Dino Risi; Nessuno ha tradito (ex L'ultima missione; Daunia Film), di Roberto Montero; Prigioniera delle tenebre (ex La cieca di Sorrento; Bomba & C.), di Enrico Bomba; La cieca di Sorrento (Astoria Film), di Giacomo Gentilomo; Gioventù alla sbarra (Cefra-Orione Film), di Ferruccio Cerio.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La montagna tonante (lungometraggio di disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film), di Antonio Attanasio; Amanti del passato (Ro.Bi. Film), di Adelchi Bianchi; La brigata della speranza (Elpis Film), di Mario Pisu; Lasciamoli vivere (SECET), di Aldo Rubens; Agenzia matrimoniale (Di Paolo Film),

di Giorgio Pàstina; Oggi sposi (ex Walter rubacuori o Dinamite; Excelsa Film), di Metz-Machesi-Simonelli; Noi peccatori (o Peccatrice bianca; Titanus Film), di Guido Brignone; Il maestro di Don Giovanni (Vi. Va. Film-J. B. Mahon, in Eastman Color), di Milton Krims e Vittorio Vassarotti; Il giustiziere mascherato (Everest Film), di William French; Napoletani a Milano (Volontari-Virtus Film), di Eduardo De Filippo; Il Cavaliere di Maison Rouge (Venturini), di Vittorio Cottafavi; Aida (Oscar Film; in Ferraniacolor), di Clemente Fracassi; Missione ad Algeri (ex Incidente al Cairo; Italarde), di Edoardo Anton; Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (Felix-Nova Film), di Amendola e Maccari; Vecchio re-

gno (Vides Film), di Pietro Nelli.

Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: I vitelloni (Peg Film), regista Federico Fellini, operatore Otello Martelli, interpreti Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Carletto Romano, Lida Baarova, Leopoldo Trieste, Giovanni Grasso, Riccardo Fellini, Franco Fabrizi; Piovuto dal cielo (Record Film-Sigma-Vog), regista Leonardo De Mitri, operatore Vaclav Vich, interpreti Renato Rascel, Cécile Aubry, Guglielmo Carotenuto; Siamo tutti inquilini (Documento Film), regista Mario Mattoli, operatore Marco Scarpelli, interpreti Aldo Fabrizi, Anna Maria Ferrero, Tania Weber, Enrico Viariso, Nino Pavese, Peppino De Filippo; Siamo donne (ex Noi donne-3° episodio; Titanus-Filmcostellazione-Guarini), regista Luigi Zampa, protagonista Isa Miranda (sono già al montaggio i primi due episodi, diretti da Franciolini e Rossellini e interpretati rispettivamente da Alida Valli e da Ingrid Bergman, mentre è in preparazione il quarto, che dovrebbe essere diretto da Visconti con la Magnani); Un marito per Anna Zaccheo (D.F.D.), regista Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Andrea Checchi; La figlia del reggimento (Salkind-Posa Film), regista Geza von Bolvary e Tullio Kovacs con la supervisione di Goffredo Alessandrini, operatore Clemente Santoni, interpreti Isa Barzizza, Michel Auclair, Carlo Croccolo, Enrico Luzi, Theo Lingen, Hamelore Schroth; L'uomo, la bestia e la virtù (dalla commedia omonima di Pirandello; in Gevaert-color; Rosa Film), regista Steno, operatore Mario Damicelli, interpreti Totò, Viviane Romance, Orson Welles, Franca Faldini, Mario Castellani, Clelia Matania; Condannatelo! (Romana Film), regista Luigi Capuano, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Milly Vitale, Virgilio Riento, Ludmilla Dudarova, José Jaspe, Ave Ninchi, Octavio Senoret, Nerio Bernardi, Charles Rutherford, Turi Padolfini, Paola Borboni, Bella Starace Samati; Non è mai troppo tardi (o La meravigliosa notte: da «Christmas Carol» di Dickens; Olimpic Film), regista Piero Regnoli e Filippo Ratti, operatore Carlo Carlini, interpreti Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni,

Ann Blyth spiega al coreano Leslie Toma alcune scene di Operazione Z.

Un'inquadratura del film austriaco 1° aprile 2000 diretto da Liebeneiner.



Luigi Tosi, Isa Barzizza; Il bacio dell'aurora (dal romanzo omonimo di Luciana Peverelli; Marte Film), regista Gianfranco Parolini, operatore Giorgio Orsini, interpreti Doris Duranti, Luigi Tosi, Vira Silenti, Roberto Mauri, Paola Borboni, Peter Trent, Checco Durante, Roberto Riso; Una donna prega (dalla canzone omonima; Trionfalcine), regista Anton Giulio Majano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Lia Amanda, Alba Arnova, Franca May, Otello Toso, Nello Segurini, Vittorio Sampoli, Alberto Sorrentino, Lia Moreno; Anna perdonami (Videor Film), regista Tazio Boccia, operatore Carlo Bellerio, interpreti Aldo Fiorelli, Tamara Lees, Maria Frau, Bruna Corrà, Marisa Merlini, Silvana Iachino, Alberto Sorrentino, Vivi Castel, con la partecipazione di Nello Segurini, Flo Sardon's e Antonio Basurto; Lasciateci in pace (EPIC Film), regista Marino Girolami, operatore Gabor Pogany, interpreti Umberto Spadaro, Franca Marzj, Ave

dici anni sia il numero degli spettatori che gli incassi sono più che raddoppiati: mentre nel 1938 si ebbero 335 milioni di spettatori e venne registrato un incasso di 567 milioni, per il 1952 si prevede una frequenza di 740 milioni di spettatori e un incasso lordo di 80 miliardi.

Il favore del pubblico...

...nei confronti della produzione nazionale è confermato dall'ammontare degli incassi dei film italiani e dalle medie di rendimento che si mantengono ovunque nettamente superiori a quelle dei film stranieri. Va anche notato a tale proposito che l'incidenza dei film italiani nelle prime visioni di sedici « città chiave » mentre in settembre '52 arrivava al 18,85 per cento (rispetto al 67,84 per cento dei film americani e all'11,78 per cento dei film francesi), nel mese di ottobre ha in breve raggiunto il 34,49 per cento (rispetto al 56,30 per cento dei film americani e all'8,47 per cento dei film francesi).

girato in Italia e in Inghilterra. A tale produzione, che si annuncia particolarmente impegnativa, prenderanno parte Humphrey Bogart, Jennifer Jones e Gina Lollobrigida.

Un disegno di legge...

...in sostituzione della Legge 1949 verrà presentato entro l'anno dal Governo, con l'intenzione di proseguire — salvo diverso avviso del Parlamento — una politica in favore dell'industria cinematografica nazionale. E' quindi escluso che venga per ora accettata la proposta del Comitato parlamentare dei « Nove », di ridurre a due miliardi l'ammontare annuo dei premi governativi, dato che il Governo non ha il potere di diminuire stanziamenti stabiliti da una Legge che rimarrà in vigore fino a tutto il 1953.

Centocinquanta film...

...sono stati iniziati in Italia fra il 1° gennaio e il 31 dicembre 1952: una ventina di essi sono tuttora in

« Il Marchese di Roccaverdina »...

...verrà nuovamente ridotto per lo schermo da Pietro Germi, che sta attualmente lavorando alla sceneggiatura del film con Giuseppe Mangione e Giuseppe Berto, per la produzione Amato-Excelsa. Dal romanzo di Luigi Capuana venne tratto, nel 1942, il film del compianto F. M. Poggiali, Gelosia, che rimane uno dei più interessanti film italiani di quel periodo.

Una serie di documentari...

...a colori sul folklore, verrà realizzata con rigorosi criteri scientifici (e con la consulenza dei maggiori studiosi delle tradizioni popolari, come Giuseppe Cocchiara e Paolo Toschi), dalla Sperimental Film, sotto gli auspici del CIDALC. Il primo di essi, diretto da Mario Verdone e dedicato alle pitture ex-voto, si intitola Immagini popolari siciliane.

Al costante aumento...

...dell'esportazione del film italiano all'estero, fa riscontro una progressiva diminuzione dei film stranieri importati sul nostro mercato. Il fenomeno è particolarmente evidente nel quadriennio 1948-51: infatti mentre il numero di film italiani esportati è salito in tale periodo da 827 a 948, i film di produzione estera importati in Italia che nel 1948 erano 874, si sono ridotti nel 1951 a soli 342. Questi ed altri dati di grande interesse, riguardanti la produzione cinematografica, vengono pubblicati nel numero di gennaio-febbraio della rivista « Documenti di vita italiana » edita a cura del Centro di Documentazione.

FRANCIA

In un'intervista...

...concessa a « Paris-Presse », il Direttore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia ha dichiarato che la nuova legge per gli aiuti all'industria cinematografica nazionale dovrà essere votata prima del mese di maggio, per evitare che la attuale inquietudine negli ambienti interessati provochi ulteriori rallentamenti nella produzione di film. In ogni modo, a causa del ritardo nella discussione e nella votazione della nuova legge da parte delle Camere, si è dovuto ridurre la quota dell'aiuto concesso attualmente dallo Stato alle produzioni nazionali, allo scopo di ripartire le disponibilità dell'apposito fondo in un periodo di tempo più lungo del previsto. Come conseguenza immediata di tale stato di cose è prevedibile un quasi totale arresto della produzione.

Un Comitato internazionale...

...di « pre-selezione » verrà costituito per il prossimo Festival di Cannes che avrà luogo dal 15 al 29 aprile, allo scopo di scegliere fra i vari film presentati una quindicina al massimo di pellicole che entreranno in competizione, mentre le altre verranno ammesse solo fuori concorso e proiettate nel pomeriggio. Fra i componenti di tale Comitato saranno probabilmente Jean Cocteau e Cesare Zavattini.

« Indegna »...

...è stata giudicata da André Bazin sull'« Observateur » la campagna di



La Pierangeli nel suo recente film Devils Makes Three diretto da Andrew Marton in Germania per la M.G.M.

Ninchi, Nando Bruno, Luisa Rossi; C'era una volta Angelo Musco (parzialmente in Ferramacolor; Capitani-Edo Film), supervisione storico-teatrale di Silvio D'Amico, coordinazione e realizzazione tecnica di G. W. Chili, operatori Dino Masciocchi e Oberdan Troiani.

Al terzo posto...

...nel mondo, per volume d'incassi e per frequenza media per abitante agli spettacoli cinematografici, si trova oggi l'Italia, dopo gli Stati Uniti d'America e la Gran Bretagna, secondo i dati rilevati dalla Società Italiana Autori Editori. Infatti, anche prescindendo dall'aumento della popolazione e dalla svalutazione della lira, risulta che negli ultimi quin-

A fine mese...

...avrà inizio la lavorazione del nuovo film di Roberto Rossellini, Duo, da lui stesso sceneggiato assieme a Vitaliano Brancati. Il film, che narnerà la storia di una coppia di stranieri che vengono in Italia, sarà interpretato da Ingrid Bergman e da George Sanders, e prodotto dalla Svevia Film-Junior Film, recentemente costituitasi.

Una co-produzione...

...italo-anglo-americana sarà il prossimo film di John Huston, Beat the Devil (che nell'edizione italiana prenderà forse il titolo Il tesoro dell'Africa), un film d'avventure tratto da un romanzo di James Helvick, che verrà

lavorazione mentre undici risultano sospesi.

L'« Odissea » di Pabst..

...più volte annunciata e rimandata, pare che verrà realizzata sul serio, se si deve credere all'annuncio ufficiale emanato dalla Ponti-Le Laurentis che produrrà il film insieme alla Lux. Dopo i vari nomi precedentemente ventilati per il ruolo di Penelope (dalla Garbo alla Garson, dalla Magnani alla Valli, dalla Bergman alla Hepburn: per citare solo i più noti), si parla ora di Silvana Mangano quale protagonista femminile. I comunicati precisano inoltre che Aldo Toni sarà l'operatore e che la lavorazione avrà addirittura inizio ai primi di marzo.



Due momenti del cortometraggio *The Knife Thrower* diretto da Maxwell Weinberg e del quale è produttore e supervisore H. G. Weinberg. Il soggetto è stato tratto dal racconto «L'artista» di Maupassant.



stampa provocata in Francia dal film di Antonioni *I nostri figli* (o *Senza amore*), al quale come si sa il Ministro Louvel ha vietato il visto di esportazione. Dopo aver rilevato che Louvel ha ceduto alle minacce della stampa e degli interpellanti parlamentari, l'articolista afferma che «l'aver bloccato la copia di lavoro equivale ad una effettiva censura, fra la prescrizione facoltativa e la censura finale obbligatoria». Il Bazin sottolineando l'efficacia della lezione morale del film, appunto perché basato su fatti realmente accaduti, finisce per augurarsi che Antonioni conduca a termine in Francia il film, che egli giudica fin d'ora «meritevole di essere

difeso sul piano artistico».

Ancora un «Attila»...

...viene perentoriamente annunciato: si tratta questa volta di una co-produzione anglo-franco-spagnola, da un soggetto di Georges Compañez, per la cui realizzazione il produttore Borderie intende affidarsi al regista Ladislao Vajda e a Dio. Per quel che riguarda gli attori, si fanno per ora cautamente i nomi di Pedro Armendariz (che dovrebbe incarnare il «flagello») e di Gregory Peck. Cogliamo l'occasione per rammentare che fra i vari «Attila» annunciati in Italia, quello di Primo Zeglio appare per ora il più prossimo alla realizzazione, ad opera di Ponti e De Laurentiis.

GRAN BRETAGNA

Al primo posto...

...fra i film europei che hanno ottenuto i maggiori incassi nel corso del 1952, sono i film italiani, specialmente *Anna e Riso amaro*, seguiti dal francese *La ronde* e dal sovietico *La caduta di Berlino*. Fra la fine dell'anno scorso e l'inizio di quest'anno sono stati distribuiti in Inghilterra i seguenti film di produzione italiana: *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Gli uomini non guardano il cielo*, *Guardie e ladri*, *Bellissima*, *Roma ore 11*, *Il cappotto*, *La città si difende*, *Tre storie proibite*, *L'edera* e *Miracolo a Milano*. Il film di De Sica appare inoltre fra i dieci migliori film presentati al pubblico durante l'anno, secondo il parere concorde dei critici del «Daily Telegraph», del «News Chronicle», del «Daily Worker» e del «Sunday Times».

Attesissimo...

...è il film da poco condotto a termine dal regista teatrale Peter Brook, *The Beggars' Opera*, dal testo di John Gay ridotto per lo schermo da Christopher Fry e Dennis Cannan. Si tratta di un film in technicolor, di produzione Wilcox-Neagle, con costumi di Wakhevitch e arrangiamenti musicali di Arthur Bliss. Protagonista (anche in qualità di cantante) nel ruolo di «Macheath» è Sir Laurence Olivier, il quale si è proprio in questi giorni impegnato a «dire» il commento parlato dell'unico film a lungometraggio autorizzato sulla cerimonia dell'incoronazione della Regina Elisabetta che verrà girato in technicolor e diffuso in tutto il mondo nel più breve tempo possibile.

Fra i 90 film...

...in preparazione in questo periodo, sono da ricordare: *West of Zanzibar* di Harry Watt e *The World's Delight* da girarsi in India, entrambi in technicolor, e il film di Huston, *Beat the Devil*, prodotto in compartecipazione italo-anglo-americana. Durante il 1952 sono stati realizzati negli stabilimenti inglesi 110 film.

U. S. A.

Varie biografie...

...sono annunciate fra i film di prossima realizzazione: *Interrupted Melody*, nel quale Greer Garson sosterrà il ruolo della cantante australiana Marjorie Lawrence, la cui carriera fu stroncata dalla poliomielite; *The Glenn Miller Story*, che rievcherà la vita del celebre direttore d'orchestra, perito durante la guerra mentre si recava a dirigere un concerto di jazz per le forze armate, con James Stewart come protagonista; una vita di Joe Louis, interpretata dal giovane peso massimo Coley Wallace, di cui non si conosce ancora il titolo; e infine una biografia romanzata (secondo la tradizione hollywoodiana) di Benvenuto Cellini, con Burt Lancaster, dal titolo *The Firebrand*.

I critici di New York...

...hanno designato i migliori film e i migliori attori per il 1952 nella loro consueta riunione annuale. High Noon (*Mezzogiorno di fuoco*) di Fred Zinnemann è stato giudicato il miglior film di produzione nazionale, mentre per quel che si riferisce alla produzione estera, è stato scelto *Jeux interdits* (*Giocchi proibiti*) di

René Clément, seguito dal film di Luigi Zampa *Cuori senza frontiere* (*La linea bianca*). Il miglior attore è risultato Ralph Richardson per la interpretazione del britannico *The Sound Barrier*, seguito da Charles Chaplin per *Limelight*; e la migliore attrice Shirley Booth, un'attrice di teatro che debutta in *Come back, little Sheba*. Fra i migliori film segnalati sono inoltre: *The African Queen* e *Due soldi di speranza*, mentre fra gli attori più apprezzati sono Laurence Olivier, Alec Guinness e Barry Fitzgerald.

Alice Terry...

...una delle più celebri «stars» del muto, ha recentemente vinto la causa da lei intentata alla Columbia, produttrice del film *Valentino* secondo il quale l'attrice avrebbe avuto una relazione illecita con l'attore italiano. La Terry (la cui figura è vagamente identificabile con quella impersonata nel film da Eleanor Parker), era in realtà la moglie del regista Rex Ingram (a sua volta da identificarsi col ruolo sostenuto nel film da Richard Carlson), e stando a quanto appare nello sfortunatissimo film avrebbe tradito il consorte con Valentino. In risarcimento dei danni morali subiti a causa del film, Alice Terry aveva chiesto la bella somma di 750.000 dollari: non si sa quanto esattamente sia stato invece concesso all'attrice, ma la cifra pagata è stata giudicata comunque abbastanza cospicua.

CINA

Da statistiche ufficiali...

...risulta che alcuni film di produzione cinese o sovietica (grazie anche alla scarsa concorrenza di produzione di altri paesi) siano stati visti da dieci milioni di spettatori ciascuno, con una circolazione pur limitata a venti, cinque città. Viene inoltre comunicato che il numero dei frequentatori di cinematografi si aggira oggi sui 360 milioni.

POLONIA

«Soldato vittorioso»...

...è il primo film della produzione polacca di quest'anno, imperniato sulla figura del generale Karol Swierczewski, combattente nella guerra civile spagnola e ucciso nel 1949 da partigiani ucraini anti-comunisti. Secondo quanto annuncia Radio Varsavia, il programma di produzione cinematografica per il 1953 prevede un film a colori (il primo, della produzione nazionale) e tre film di guerra.

MESSICO

Da un soggetto di Sartre...

...sarà tratto il prossimo film di Yves Allégret, *Les orgueilleux*, nel quale si narra la storia di un uomo e di una donna che si incontrano e si amano durante una terribile epidemia in un paese selvaggio e primitivo. Il film sarà interpretato da Michèle Morgan, Gérard Philipe e Pedro Armendariz.

GRECIA

Billy Wildar...

...ha intenzione di girare in Grecia il suo prossimo film, *Edipo Re*: esso dovrebbe essere realizzato a colori e in gran parte in esterni. Per il ruolo del protagonista Wilder ha interpellato Charles Chaplin, il quale non ha finora dato alcuna risposta.

SCOPI REALI E SCOPI SUPPOSTI

ACCADE spesso di incontrare critici che attaccano artisti perché non sono riusciti a raggiungere determinati scopi, in realtà del tutto diversi da quelli che gli artisti stessi si erano proposti. Matisse o Cézanne o Paul Klee sono condannati per la loro "incapacità" a produrre opere che sembrano fotografie di gran classe; Schönberg è condannato per la sua "ignoranza" delle leggi dell'armonia. La colpa risiede nella incapacità del critico di accostarsi al soggetto con mente aperta e di chiedersi quale sia lo scopo dell'artista, prima di iniziarne la disamina sul valore e sul merito.

E' frequente imbattersi nello stesso ragionamento in sede di critica cinematografica. Personalmente rimasi molto impressionato quando vidi per la prima volta *Odd Man Out* di Carol Reed, e benché il film sia minato da una certa debolezza fondamentale (che mi apparve con maggiore evidenza nelle successive visioni) mi colpì immediatamente come uno dei pochi film inglesi — forse l'unico — che potesse aspirare seriamente a prendere posto fra i film "classici" del mondo. Rimasi quindi sbalordito nel constatare che molti miei colleghi lo condannavano come evasivo "escapist". Si ricorderà che il film racconta la storia del capo di un'organizzazione politica segreta, il quale progetta un furto in una banca onde procurare denaro per il partito; durante il furto rimane ferito e viene abbandonato dai suoi; nella lotta disperata per sfuggire alla polizia che lo perseguita, avvicina persone di diverse condizioni e mentalità, persone che tutte lo aiutano, ciascuna secondo le proprie possibilità; ma alla fine è preso in trappola e ammazzato. Questo è il nudo profilo dell'azione.

Ciò che i miei amici criticavano in questo film era il fatto che il regista non aveva tentato in alcun modo di indicare la natura della lotta politica nella quale era coinvolto il protagonista. L'azione si svolge in modo indubbio in Irlanda (il luogo doveva essere definito affinché il film avesse un suo carattere), ma poi gli scopi dei ribelli erano deliberatamente lasciati all'oscuro. Ciò fu criticato come un'evasione del regista dall'essenza intima del soggetto; la cosa importante era la lotta politica in se stessa, ed ignorarla equivaleva a dimostrare una deplorabile mancanza di senso sociale, col risultato di una trattazione superficiale, in cui il capo dei ribelli non si distingueva da un comune gangster.

Non ho mai avuto simpatia per tale genere di critica; infatti mi pare che trascuri completamente la sostanza del film,

condannandolo perché non raggiunge qualcosa che è fuori delle sue intenzioni. Ogni artista ha il diritto di decidere su ciò che deve includere entro la propria cornice; ogni critico ha poi il diritto di giudicare l'effetto di ciò che l'artista ha incluso, ma non di condannarlo per avere omesso qualcosa che sta del tutto al di fuori della cornice. Siamo certamente sulla strada sbagliata, come sarebbe erroneo condannare Picasso perché la sua ragazza col mandolino non è molto verosimile.

L'errore non è scusabile particolarmente nel caso di *Odd Man Out*, poiché Carol Reed ha fatto di tutto per stabilire gli scopi del film: in una specie di introduzione l'ha descritto come uno studio delle reazioni di persone comuni ad una situazione sociale nella quale ciascuna di esse non ha alcuna parte, ma che si trova a dover improvvisamente affrontarla.

In altre parole si tratta di reazioni ad una situazione umana assai più universale di tutto ciò che accadde in Irlanda in un particolare momento della sua storia: tale situazione potrebbe verificarsi allo stesso

di presentare in modo convincente con due o tre scene drammatiche una progressiva degradazione durata parecchi anni, è risolto con alcuni abili accenni nella prima parte del film, per preparare il pubblico a ciò che verrà in seguito. Il mezzo cinematografico in sé è pure adoperato con eccezionale maestria, attraverso un uso originale dei particolari visivi e (più notevole, data l'epoca) del suono. Infine, non soltanto i due ruoli principali, ma anche quelli secondari, sono sostenuti con grande abilità. Ciò nonostante, l'effetto complessivo del film mi è sempre parso di cattivo gusto, e tale impressione sembra essere condivisa dalla maggior parte delle persone che l'hanno visto. Scoprirne la ragione costituisce un interessante problema critico.

Da parte mia, credo che la soluzione si possa trovare soltanto ritornando all'idea contenuta nel tema del soggetto, in altre parole, allo scopo nascosto del film. E' uno spunto che troviamo anche in altri film dello stesso periodo, come *Der letzte Man* (« L'ultima risata ») e *The Way of*

Il critico deve accostarsi al film con mente aperta, chiedendosi quale era lo scopo dell'artista, e non pretendere di imporgli uno scopo diverso

modo in Palestina o in India, nel passato o nel futuro. Quindi Reed a buon diritto non dà peso alla natura della lotta politica, ritenendola trascurabile; approfondirla avrebbe significato creare confusione nel racconto o snaturare addirittura il soggetto.

Naturalmente, quando lo scopo del film è stato individuato, diventa non soltanto lecito ma essenziale determinare il valore. Il film di von Sternberg *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro »), per esempio, resiste a quasi tutte le prove della critica. Possiede un'ossatura chiaramente distinguibile, che si può esprimere così: un professore d'università, rispettato per la sua gentilezza ed erudizione, incontra una donna affascinante, ma indegna; ne diventa così schiavo da sacrificare la propria posizione per poter vivere con lei, e scende tanto in basso che impazzisce e può trovare finalmente pace soltanto nella morte.

L'azione centrale è sviluppata con la più grande economia di effetti; nessun particolare dell'intreccio è inconcludente o superfluo. Il problema più difficile, quello

All Flesh (« Nel gorgo del peccato »), cioè la degradazione di un brav'uomo che diventa vittima delle sue passioni ed infermità. E' una tragedia, ma non nel senso greco. Non esiste un conflitto reale. La vittima non lotta mai; colta, gentile e buona, viene trascinata in basso sia dalla crudeltà dei suoi disumani simili, sia dalla propria debolezza. In *Der blaue Engel*, il professor Unrath è l'unica figura umana e la sua degradazione appare altrettanto immerritata quanto essa è rapida e totale. Matthew Arnold descrisse una volta assai acutamente questo genere di tema, dove « la sofferenza non trova sfogo nell'azione; dove si prolunga un continuo stato di angoscia mentale, non alleviata da alcun incidente, da speranza o resistenza; dove c'è tutto da sopportare, nulla da fare. In tali situazioni esiste inevitabilmente qualcosa di morboso e nella descrizione di esse qualcosa di monotono. Allorché esse si verificano nella vita reale, sono penose, non tragiche; penosa è anche la rappresentazione di esse nella poesia ».



(Sopra e nella pagina seguente, in alto). Due momenti di *Odd Man Out* (Il fuggiasco), di Carol Reed, film che certi critici hanno definito « evasivo » supponendogli scopi che in realtà non aveva.

Naturalmente, quando qualcuno parla dello scopo di un film, pensa in modo specifico a "film con uno scopo", film che si preoccupano di presentare un particolare punto di vista, o di discutere un caso speciale. Un gran numero di documentari rientra in questa categoria. I miei amici, criticando *Odd Man Out*, senza dubbio erano convinti che il film fallisse il suo scopo in tal senso, e che da ciò uscisse indebolito. Ma, mentre la propaganda può essere efficacemente introdotta nei film (come in altri mezzi di espressione) e mentre i film di propaganda adempiono ad una valida ed importante funzione, essi non costituiscono in alcun modo l'unico genere di film, né sono necessariamente quelli di maggior valore. Un film può essere un'opera d'arte, e l'arte ha un suo scopo da raggiungere, che non è quello della propaganda. « L'arte ha valore », disse E. M. Forster in una conversazione radiofonica alcuni anni fa, « non perché sia educativa (benché possa

esserlo), non perché piaccia a tutti (infatti non è così) e nemmeno perché abbia a che fare con la bellezza. L'arte ha valore in quanto ha a che fare con l'ordine, e crea piccoli mondi suoi propri, mossi da una intima armonia, in seno a questo mondo senz'ordine... E' l'attività che ha permesso all'uomo di uscire dalle tenebre originarie e che lo differenzia dalle bestie; e noi dobbiamo continuare a praticarla e a rispettarla attraverso le tenebre del giorno d'oggi ». Forster avrebbe potuto aggiungere che l'importanza dell'ordine che l'arte è capace di presentarci si traduce in un aiuto a governarsi attraverso le nostre sensazioni. Detto con le parole di Shelley, « risveglia ed allarga la mente rendendola la sede di mille ignorate combinazioni di pensieri ».

La grande difficoltà nel determinare lo scopo di un film (per esempio un film a intreccio) che sia un'opera d'arte, sta nel

fatto che lo scopo è talmente parte integrante dell'opera che l'identificarlo è spesso una questione d'interpretazione, che può variare da individuo a individuo.

In *Brief Encounter* (« Breve incontro »), per esempio, dopo che l'innamorato ha lasciato Laura per l'ultima volta seduta nel bar di una stazione, la donna corre fuori sul marciapiede udendo il fragore di un treno che si avvicina; e mentre il treno passa a gran velocità attraverso la stazione, si vede un primo piano di lei, illuminato dalle luci del treno che corre. Roger Manvell trova in questa inquadratura una similitudine poetica, il suggerimento che Laura si rende conto all'improvviso di come l'espresso della vita le sia passato accanto. Come scrive a questo proposito nel suo libro « Film »: « Nell'immagine finale del treno, quando Celia Johnson... corre fuori per gettarsi sotto l'espresso, l'impeto del suono e l'intermittente bagliore sul suo viso angosciato le ricordano in modo terrificante che è troppo vecchia per accettare questa resa finale all'inconsiderato e folle viaggio d'amore ».

Il commento mi suggerisce un'interpretazione delle induzioni del film, assai diversa dalla mia. Laura non rinuncia alla avventura d'amore perché è troppo vecchia, ma volontariamente vi rinuncia per un bene più grande; è l'età che la induce a considerare il problema, ma essa non c'entra con la soluzione. Il risultato non meno interessante di tale differenza d'interpretazione è che le luci del treno che passano sul viso di Laura non hanno per me nulla di quel profondo significato che colpisce Manvell. Per ognuno di noi, il significato di un "set-up" è determinato da considerazioni che, in senso ristretto, non hanno nulla a che vedere con la tecnica; esse dipendono dall'interpretazione dello scopo.

Talvolta nemmeno l'artista stesso si rende pienamente conto di quale sia lo scopo che vuol raggiungere, almeno non ne è conscio. Tuttavia dovrebbero rendersene conto appieno il suo subcosciente e il suo intuito, altrimenti l'opera ne soffrirà. Ho sempre giudicato un punto debole dei film di Michael Powell e Emeric Pressburger il fatto che, nonostante la loro brillante tecnica e il loro impeto creativo, l'idea centrale è trascurabile oppure sembra che, ad un certo punto, addirittura scompaia. *I Know Where I'm Going*, per esempio, racconta la storia di una ragazza ostinata ed egocentrica la cui unica mira era il successo materiale, che essa sperava di raggiungere mediante un ricco matrimonio: d'improvviso la sua intera concezione di vita viene mutata da un soggiorno forzato su un'isola delle Ebridi, ove incontra un uomo di cui si innamora. Qui il problema, come in qualunque film in cui si tratti di qualche genere di conversione, consiste nel rendere credibile il cambiamento nel modo di pensare. L'accenno ad un conflitto preliminare, o perfino a timori e dubbi, avrebbe preparato il pubblico al cambiamento. Nulla di tutto questo; al contrario, all'inizio del film c'è una sequenza nella quale, attraverso un montaggio, la protagonista è mostrata come una donna che in tutti i momenti della sua vita, dall'infanzia in poi, sapeva esattamente ciò che voleva. Come inizio era ingegnoso, ma non vedo perché



I produttori del film avrebbero dovuto servirsene se avessero avuto chiaro nella mente lo scopo centrale. Per me, almeno, quell'introduzione tolse ogni verosimiglianza alla storia, per quanto essa fosse raccontata in modo incantevole. E ancora, nel film *A Matter of Life and Death* («Scala al Paradiso») ci fu un dispiego impressionante di idee d'ogni genere, dalla psicologia alle relazioni internazionali, dalla vita alla morte e all'universo, e non si può negare che il film sia riuscito a stimolare l'immaginazione e a suscitare interesse. Ma tutto ciò, alla fine, a che cosa si riduce se non al semplice racconto dell'amore romantico fra un giovanotto e una ragazza, che riesce a soggiogare le leggi dell'universo? Ed in qual modo si potrebbe definire felicemente l'intento di *The Life and Death of Colonel Blimp* («Duello a Berlino») o di *A Canterbury Tale*?

Quel che conta, nel definire lo scopo di un'opera, è che così si è in grado di giudicare se il mezzo per raggiungerlo sia stato usato efficacemente, o perfino se il mezzo sia stato il più adatto, perché non ogni mezzo si presta egualmente bene per ogni scopo: ciò dovrebbe essere ovvio, tuttavia è curioso constatare quante volte non se ne tien conto. Il lavoro teatrale di J. B. Priestley «*They Came to a City*» venne costruito interamente intorno ad un'unica idea: la concezione di una città ideale dove la vita potesse essere perfetta. Tale concezione è realizzabile nella sua essenza e non rappresentabile, perché ciascuno di noi ha la propria concezione della città dell'Utopia. Il mezzo d'espressione scelto da Priestley per il suo lavoro, cioè il dramma, era perfettamente adatto a simile tema, dato che era non soltanto inutile ma impossibile riprodurre la città ideale sulla scena; il pubblico vedeva soltanto un muro, die-

tro e sotto il quale si immaginava che ci fosse la città; i personaggi si affacciavano in cima al muro descrivendo ciò che vedevano e permettendo in tal modo ad ogni spettatore di conservare intatta la propria immagine.

In seguito, dal lavoro teatrale venne ricavato un film; la critica disse che, in sostanza, non era altro che la versione cinematografica del dramma, con lo stesso scenario e con i personaggi che descrivevano ciò che vedevano al di là del muro. Si sarebbe potuto chiudere gli occhi ed ascoltare, semplicemente, come per una commedia alla radio. Si potrebbe dir peggio, di un film? Ciò di cui pochi sembrano essersi resi conto, tuttavia, è che, avendo deciso di fare il film, non ci poteva essere altro modo per realizzarlo. Uno dei grandi vantaggi del cinema è che la macchina da presa (e con essa lo spettatore) può muo-

versi: quando un personaggio si affaccia ad un muro e parla, il pubblico pretende che anche la macchina da presa avanzi e mostri che cosa c'è oltre il muro. Ma quale scenografo avrebbe potuto creare e popolare, con tutto il realismo richiesto da un film, una città di Utopia che non deludesse immediatamente ogni spettatore? La verità è che un simile soggetto non è suscettibile di una versione cinematografica.

Non ho mai dimenticato un saggio consiglio impartitomi a scuola. Prima di giudicare, rivolgersi queste tre domande: quale era l'intenzione dell'artista, che valore ha, come l'ha espressa? In altre parole, come disse una volta Lascelles Abercrombie: «Scoprire lo scopo, giudicarne il valore, criticarne la tecnica». Di questi tre, il primo consiglio è forse il più importante, perché è la pietra basilare dell'analisi critica.

ERNEST LINDGREN

In The Way of All Flesh (Nel gorgo del peccato, 1927) di Victor Fleming, Emil Jannings rende con efficacia la degradazione di un brav'uomo che diventa vittima delle sue passioni ed infermità.



SIAMO lieti d'iniziare la pubblicazione delle corrispondenze da Londra di Roger Manvell — uno dei nomi più autorevoli fra gli studiosi inglesi di cinema — con una presentazione di quella che potrà essere, come egli stesso osserva, « la terza rivoluzione nella tecnica del film ». E pensiamo sia particolarmente significativo il fatto che all'origine e alla realizzazione pratica di questa possibile rivoluzione stia il nome di uno dei più validi ed apprezzati teorici della «settima arte»: Raymond Spottiswoode.

L'articolo di Manvell accenna a parecchie proiezioni dimostrative già avvenute in paesi europei ed extra-europei: non sarebbe opportuno che qualche distributore italiano s'interessasse per far conoscere il « Tri-opticon » anche al nostro pubblico?

NELLA storia del cinema c'è sempre stato qualcosa di sensazionale: il fatto che si potessero fare fotografie capaci di riprodurre il movimento fu e rimane la prima e più sensazionale scoperta. Per il pubblico, ciò accadde circa sessant'anni fa; e gli spettacoli di fotografie in movimento, dai paesi che furono i primi a produrle commercialmente, e cioè Francia, America e Inghilterra, raggiunsero ben presto ogni parte del mondo. Poi, una trentina d'anni più tardi, venne la seconda clamorosa invenzione: il film sonoro. Oggi, anno 1953, un procedimento tecnico inglese che introduce nei film la terza dimensione — vale a dire il film stereoscopico, ovvero fotografie che si muovono nello spazio — ha segnato un nuovo passo avanti; e sembra che con tutta probabilità tale procedimento sarà scelto da molti paesi, compresa l'America, per lanciare film tridimensionali sugli schermi di tutto il mondo.

È un fatto che il cinema, di fronte alla crescente concorrenza della televisione, ha bisogno di un'altra novità sensazionale che attiri l'attenzione e il consenso del pubblico. Il film ha dimostrato a se stesso di essere un mezzo di espressione artistica molto importante, con una tradizione sempre crescente di buoni lavori al suo attivo. Ma è



Un fotogramma d'uno dei cortometraggi in rilievo realizzati da McLaren per il « Telecinema ».



Norman McLaren al lavoro: per i suoi cortometraggi egli usa disegnare direttamente sulla pellicola sia le composizioni dei singoli fotogrammi, sia le « aree » della colonna sonora.

IL CINEMA INAUGURA

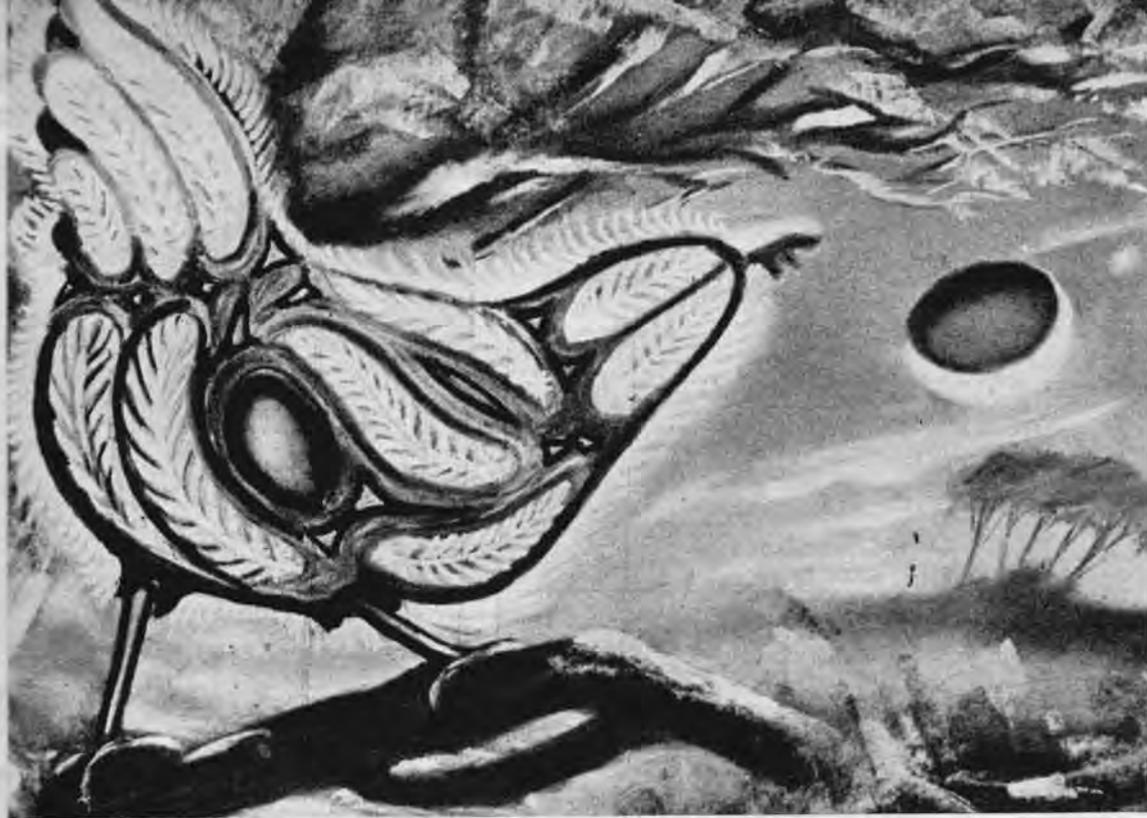
una forma d'arte assai costosa, che per prosperare, o semplicemente per vivere, deve attirare un pubblico vasto e costante. In America, più che dovunque, il cinema è in difficoltà a causa del rapido dilagare della televisione durante questi ultimi cinque anni. Produttori e distributori stanno perciò tentando, ancora una volta, di escogitare una novità tecnica capace di ricondurre il pubblico al cinema. A New York, per esempio, è stato presentato con gran successo un nuovo sistema di proiezione chiamato « cinerama ». Il « cinerama », tuttavia, non introduce la terza dimensione nei film; la novità consiste nella proiezione, a fianco a fianco, di tre pellicole bidimensionali, di formato inconsueto, che insieme producono una sola gigantesca immagine in movimento, su uno schermo largo qualcosa come diciannove metri e mezzo e alto il doppio di un normale schermo cinematografico. Così enorme e sovrastante è l'effetto di questa mostruosa immagine in movimento, che essa sembra avvolgere gli spettatori e dà loro l'illusione di essere coinvolti nell'azione. Tale effetto è accresciuto dal fatto che lo schermo si incurva un poco, ai margini, verso la platea.

Ma occorre rendersi conto che il « cinerama » è una stranezza. Non rappresenta un'evoluzione naturale del film in se stesso, così come l'abbiamo conosciuto fin dal principio del secolo. Se la terza dimensione deve diventare un normale attributo della cinematografia, è meglio che essa si sviluppi naturalmente in seno al tipo di film già esistente, con le sue regole fisse, tecniche ed artistiche, anziché creare una rivoluzione totale basata su un sistema completamente nuovo, con uno schermo ingombrante come quello del « cinerama » e con spese enormi sia per la produzione come per la proiezione.

Il nuovo procedimento inglese rappresenta un'evoluzione naturale dei film che abbiamo sempre visto; esso può far sì che l'immagine cinematografica sembri emergere dalla tela dello schermo verso lo spettatore, o allontanarsi da lui verso l'orizzonte. In altre parole, l'immagine si muove sia in profondità, nel senso della terza dimensione, sia sul piano dello schermo stesso, cioè col solito movimento bidimensionale. Il procedimento, brevettato, prende il nome di « British Tri-opticon System » ed è di proprietà di una società chiamata « Stereo-Techniques ».

La storia di questa società risale al Festival inglese svoltosi nel 1951. In quell'occasione, fra le varie esposizioni racchiuse nel recinto del Festival a Londra, vide la luce un cinematografo speciale, conosciuto come « Telecinema », in cui si alternavano proiezioni televisive su schermo grande e film tridimensionali. Incaricati di condurre gli esperimenti nel « Telecinema » furono due anglo-canadesi: Jack Ralph e Raymond Spottiswoode. Grazie ai loro esperimenti, finanziati con denaro procurato tramite un'organizzazione statale, il « British Film Institute », il sistema inglese di attuare la terza dimensione superò di gran lunga qualsiasi altro sistema studiato nel mondo, tranne forse quello usato dai russi a Mosca.

Per ottenere l'effetto della terza dimensione si è cominciato col proiettare due immagini sincronizzate sullo schermo, invece della normale unica immagine. Dobbiamo al fatto di avere due occhi se, entro certi limiti, possiamo « abbracciare » con lo sguardo un oggetto e se siamo in grado di individuarne la posizione nello spazio. Le due immagini riprese da una « camera » stereoscopica devono essere proiettate sullo



(Sopra). Un'inquadratura di una delle più curiose pellicole di McLaren La poulette grise. (Sotto). Dal cortometraggio Una fantasia, un altro film tipico di McLaren con effetti stereoscopici.

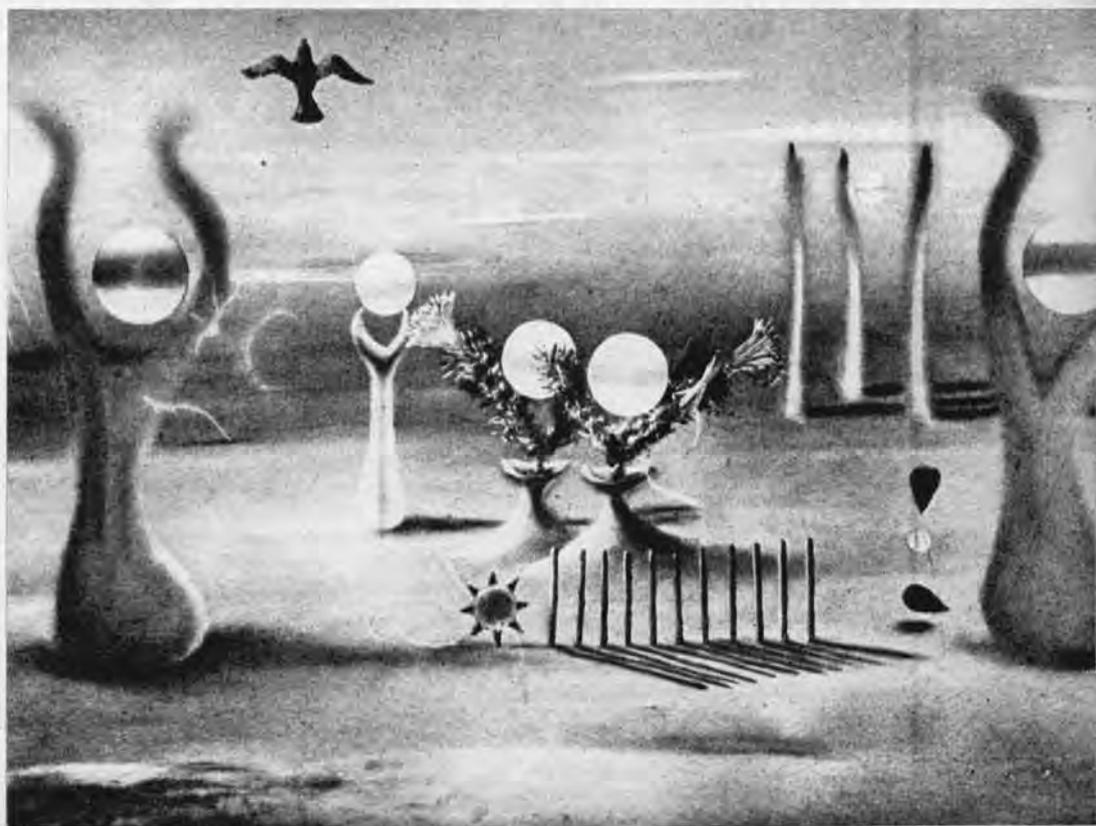
LA TERZA DIMENSIONE

schermo una di fianco all'altra, ma in modo tale che ciascuno spettatore, anche nella più ampia sala, veda con l'occhio sinistro soltanto l'immagine di sinistra e con l'occhio destro soltanto l'immagine di destra. Esistono molte soluzioni tecniche del problema. Un sistema, adottato in Russia, si serve di uno schermo speciale la cui superficie è comparsa di molte migliaia di minuscoli prismi. Il procedimento inglese usa il sistema della luce polarizzata. Ogni spettatore porta un paio di occhiali le cui lenti funzionano come una specie di filtro, escludendo l'immagine sinistra dall'occhio destro e l'immagine destra dall'occhio sinistro. Con questi "stereo-films" abbiamo effettivamente tutto lo spazio sotto il nostro controllo; per esempio, possiamo avere l'illusione di vedere in distanza, assai lontano, attraverso il solido muro del cinematografo, come possiamo credere che gli oggetti ci vengano incontro dallo schermo. Ricordo un delizioso disegno animato a colori di Norman McLaren, proiettato al "Telecinema" di Londra (film che, fra l'altro, sarà probabilmente presentato questa primavera a Tokyo), in cui un cappio fatto più o meno come un "lazo" avanzava strisciando alla maniera di un serpente nello spazio vuoto fra una serie di colonne; le colonne sembravano innalzarsi oltre lo schermo in due linee quasi parallele lungo i muri laterali della sala, mentre il cappio si avvicinava sempre più, finché ebbi l'impressione che andasse a posarsi come un'aureola sopra il capo di un signore seduto quattro file davanti a me.

Chiuso il Festival, Jack Ralph e Raymond Spottiswoode fondarono la loro società e iniziarono la difficile impresa di mettere a punto i dettagli tecnici del loro sistema e nello stesso tempo di farlo cono-

scere in Inghilterra e all'estero. Ebbero il vantaggio di essere aiutati dal famoso produttore di film astratti Norman McLaren, uno scozzese che lavora in Canada per la "National Film Board". Infatti, furono i primi esperimenti realizzati da McLaren alcuni anni fa disegnando film tridimensionali direttamente sulla pellicola che diedero l'ispirazione a Spottiswoode e lo spinsero a studiare un sistema stereoscopico tale che consentisse di produrre e di presentare film tridimensionali con un minimo di spese addizionali da parte dei produttori come dei proprietari di sale cinematografiche.

La "Stereo-Techniques" ha ormai al suo



attivo un cospicuo repertorio di film, sia a colori che in bianco e nero, comprendente notiziari di attualità e documentari nonché incantevoli cortometraggi astratti di Norman McLaren; produzioni che sono state presentate con grande successo in molti paesi d'Europa. Tale successo ha provocato, in queste ultime settimane, numerose offerte da parte di società americane allo scopo di poter usare il procedimento per la produzione di film a lungo metraggio. Alcuni distributori stanno trattando per poter usare l'impianto di proiezione e per presentare i film in Oriente durante il 1953. Accordi sono già stati raggiunti per spettacoli a Hong-Kong e a Singapore. La "prima" del "British Tri-opticon System" a Tokyo avrà luogo probabilmente in primavera.

Ciò che tutti ci domandiamo è quale effetto avrà la terza dimensione sull'arte e la tecnica del film. Mentre è del tutto evidente che il sistema che ho descritto rappresenta un'evoluzione naturale del film come noi lo conosciamo, appare già chiaro che un certo numero di modifiche sul piano artistico saranno necessarie per realizzare pellicole tridimensionali. È chiaro che gli stacchi, nonché il movimento da un'immagine all'altra, dovranno subire un rallentamento, dato che, cambiando l'immagine, gli occhi degli spettatori dovranno avere il tempo di mettersi "a fuoco". Per le scenografie e la posizione degli attori bisognerà tener conto della profondità, invece che della più semplice composizione in uso per i film bidimensionali, fatta per aderire al piano dello schermo. Il pubblico stesso dovrà abituarsi alle qualità spaziali dei nuovi film.

Un ulteriore vantaggio è rappresentato dalla nuova possibilità di apprezzare gli effetti della luce sulle superfici, si tratti della pelle umana come di una qualunque superficie ove esistano minuscole profondità.

Ma tutto ciò riguarda il futuro. Per il momento è sufficiente sapere con certezza che i prossimi anni vedranno la terza rivoluzione nella tecnica del film.

ROGER MANVELL

«I CRITICI sanno un centesimo dei nostri dolori, un decimo dei segreti della produzione e novanta di estetica» — così Lattuada, regista che prende in mano volentieri la penna, si lamentava della critica in un settimanale di cinema di alcuni anni fa ("Film d'Oggi" del 6 aprile 1946). Il lamento è motivato: i critici cinematografici (specie quelli italiani, quelli stranieri sono più favorevoli) non sono mai stati molto teneri con questo nostro regista, al quale tuttavia sono tutti d'accordo nel riconoscere doti di eccezionale gusto e intelligenza salvo poi a giudicare le sue opere con un metro stranamente severo, metro che non usano per altri registi (per un Blasetti, ad esempio). L'indulgenza con cui spesso i nostri critici si rivolgono ai nostri autori di cinema, di fronte a Lattuada si cambia in diffidenza; oltre a ciò c'è la tendenza a voler fare il processo alle intenzioni di questo regista, a forzare i suoi convincimenti, ad adattare la sua personalità al letto di Procuste delle proprie convinzioni. Non voglio certo affermare che il regista milanese abbia sempre fatto dei capolavori: i suoi film hanno



LATTUADA E LA CRITICA

molti difetti e tutti li possono rilevare, ma è indubbio che la personalità di Lattuada è sottovalutata e che il metodo di critica adottato nei suoi confronti è spesso viziato.

Il cappotto è l'ultima opera del nostro regista e viene concordemente considerato il suo film più riuscito. Gigi Cane in "La Rassegna del Film" sentenzia: «Ottimo film» e Guido Aristarco in "Cinema" riconosce che Lattuada ha «individuato la giusta prospettiva dello spirito gogoliano, nel seguire contemporaneamente le due direzioni» (realistica e fantastica) che Gogol aveva impresso al suo racconto.

Accanto a queste che sono le critiche più benevole, numerose sono quelle piene di riserve e quelle che danno l'impressione di riconoscere con sforzo che si tratta in definitiva di un film non disprezzabile, ma che il merito è del soggetto, o dell'interpretazione, o che so altro, non certo del regista. Nella sua recensione su "Bianco e Nero" G. F. Luzi dopo aver avanzato osservazioni molto acute (come quella sulla mancanza di un'unità ritmica del film, opinione che si basa su un indiscutibile fondamento di verità) conclude senza bene affermare se si tratti di un buon film o no (e pure aveva lasciato cadere affermazioni che ci sembrano definitive, come questa: «...il rapporto fra il dramma e la farsa, da cui germina la tragicommedia, è perfetto»). Questa raggiunta fusione di dramma e farsa è invece negata da G. L. Rondi che pure in "Bianco e Nero" afferma: «Il dramma si cambia così in grottesco, l'antagonista diventa un orco da fiaba e il protagonista, figura dimessa e bonaria di povero perseguitato, fa ridere come una maschera goffa posta al centro di una farsa sinistra». Dove il senso del film ci sembra travisato in una visuale piuttosto confusa. Più grave ancora l'affermazione: «Creato ad arte questo singolare rapporto umano:

impiegato timido e vessatissimo, sindaco crudelissimo e autoritario, essi ("gli scrittori che hanno ridotto per Lattuada il racconto di Gogol", dimenticando che anche Lattuada ha lavorato alla sceneggiatura) hanno lasciato che i gesti dell'uno e le reazioni dell'altro arrivassero, in quella cornice abbastanza precisata come italiana, a conclusioni solo motivabili in quei climi desolati e depressi propri a tanta parte della letteratura russa». Ciò che ci sembra una soluzione calata entro idee preconcepite quando, per usare le stesse parole di Lattuada, «il contrasto tra il personaggio considerevole, simbolo della tirannia e cecità burocratica, e il meschino e candido copista d'archivio, è di un realismo che esce dalla contingenza e muove i sentimenti della società di tutti i tempi» (e di tutte le latitudini, aggiungiamo).

F. Di Giammatteo, che con Lattuada non è mai stato benevolo, recensendo il cappotto per "La Rassegna del Film" esordisce in questa maniera: «Questo film nasce dall'incontro del pessimismo gogoliano con la fantasia autocompiaciuta di Zavattini». E continua: «Non importa eccessivamente che il cappotto (1952) sia stato diretto da Alberto Lattuada...» la cui opera avrebbe solo «...un valore secondario, di esecuzione pratica o di accompagnamento». Anzi, neppure questo: il suo solo merito sarebbe quello di aver scelto a protagonista del film l'attore Rascel (non, si noti, d'averlo diretto, solo d'averlo scelto). Negare a Lattuada la paternità dell'opera per darla tutta a Zavattini (il quale d'altronde avrebbe fatto meglio, secondo Di Giammatteo, a non intromettersi e a lasciar far tutto a Rascel: Rascel autore regista e attore avrebbe fatto di questo film un capolavoro. Zavattini l'ha sciupato e Lattuada non conta) ci sembra un po' eccessivo. Nessuno discute sul fatto che un critico rilevi nel film l'influenza di Zavattini, che è evidente (Aristarco parla

di un «apporto costruttivo di Zavattini»; altri trovi pure che l'influenza zavattiniana è pernicioso) ma affermare che il film è tutto di Zavattini, via! si esagera.

Queste sono alcune tra le critiche mosse all'opera riconosciuta come la più matura di Lattuada. Per la precedente produzione, non così felice, i giudizi severi si sprecano. In un certo senso Aristarco, in "Cinema" aveva messo in guardia i critici, affermando a più riprese la necessità di risottoporre l'opera di Lattuada ad un giudizio esatto, che finora evidentemente è mancato («...Il Mulino del Po: un film che merita, comunque, una rivalutazione; così come una revisione merita tutta l'opera di Lattuada», e ancora: «...Lattuada, la cui attività merita sempre più un attento riesame...». Ci sarebbe da chiedersi perché non l'abbia compiuto Aristarco stesso questo riesame invocato).

Ma i critici non rinunciano alle loro posizioni. Abbiamo parlato prima di "formalismo" e di "freddezza": sono queste, insieme al "dualismo" e al "rifiuto di scelta", le formule su cui i nostri critici basano le loro condanne, con l'occhio sempre fisso alla "partenza" di Lattuada. Di famiglia ed educazione borghesi, spirito razionale e positivo, laureato in architettura, uomo di interessi letterari, fotografo prezioso ed esatto, raccogliitore dei "classici" del cinema quando ancora nessuno ci pensava, Lattuada si porta dietro dalla giovinezza (ed ancor prima che nascesse, dal suo ambiente) una eredità di estetismo, di raffinatezza, di — in una parola — formalismo. Effettivamente le sue prime mosse nel cinema sono indirizzate verso ricerche formali e intellettualistiche (famosa è la sua soddisfazione nell'essere riuscito, in una inquadratura di Giacomo l'idealista [1942], ad inserire l'attrice Marina Berti fra cinque rettangoli) ma le sue idee si fanno subito più chiare e la calligrafia non gli servirà più che ad esporre in bella scrittura i propri concetti. Innamorato della bella forma, indubbiamente, ma con chiara in testa l'idea del suo uso migliore («...portare nel cinema un po' di verità, un poco di vita invece di cartapesta di paesaggi, cartapesta



di sentimenti falsissimi fatti vibrare sulla vecchia corda del vecchio violino italiano » — così sosteneva fin dal 1939 dalle colonne di "Domus"). E i suoi lavori maturano progressivamente, cercando di avvicinarsi sempre di più ai suoi assunti in una costante parabola ascendente: se *Il bandito* (1946) è ancora debole, specie nella seconda parte, *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), nonostante i difetti, non è affatto una caduta nel decadentismo dannunziano (niente di più lontano), e se *Senza pietà* (1948) accanto a pagine stupende presenta ritegni e squilibri, *Il Mulino del Po* (1948-49) e *Luci del varietà* (1950) sono due opere che a buon diritto si possono dire riuscite. Di *Anna* (1951), che è senza dubbio un brutto film, non parleremo, trattandosi per confessione dello stesso Lattuada di un film mosso esclusivamente da interessi commerciali (il successo finanziario di *Anna* gli permetterà di realizzare

Il cappotto). Del tutto inutili ci sembrano perciò le acute e copiose osservazioni che Luciano Guaraldo dedica a questo film in "La Rassegna del Film" dirette proprio a sfondare la classica porta spalancata (si parla dell'« apparente disinteresse che copre i calcoli sottili del suo — di Lattuada — conformismo. Un virtuoso, veramente; un virtuoso all'italiana. Il gran successo di pubblico gli è giusto riconoscimento ». Ironia sprecata: la situazione del nostro sistema di produzione è quella che tutti conosciamo ed impone a tutti, inesorabilmente, le sue forche caudine. Una delle vie per affrancarsene è proprio quella per cui Lattuada si batte generosamente ad ogni occasione: quella della "macchina da presa individuale", del cinema alla portata di

(Nella pagina precedente). La Berti e Serato in *Giacomo l'idealista*: film indirizzato verso ricerche formalistiche. (In alto e sotto). Nel *Mulino del Po* Lattuada parteggia per i braccianti, anche se è evidente, d'altra parte, la sua intenzione di tenersi « al di sopra della mischia ».

tutti).

Si può esser certi che per ciascuno dei film che hanno punteggiato la carriera di Lattuada i critici hanno parlato di "formalismo". È nostra impressione che in questa convinzione abbia più gioco l'idea ch'essi si sono foggiate del regista che non l'abbiano i singoli risultati: questa forma di critica — che il De Sanctis chiamerebbe "psicologica" — porta nell'esame delle opere, preponderante, il peso dell'autore, della sua formazione, della sua personalità e, pur legittima, da sola è del tutto insufficiente per un esatto giudizio. Per noi non è esatto parlare di "dualismo" per Lattuada: non è ch'egli salti da una produzione formalistica ad una realistica (« ... in generale si forma l'opinione che egli voglia alternare due stili, senza averne ancora trovato il punto d'incontro oppure avere avuto il coraggio di scegliere » — così la scheda di presentazione della Federazione Ital. dei Circoli del Cinema), egli, semplicemente, ha sempre espresso temi umani (d'ispirazione letteraria o "realistici" che siano) con l'accuratezza di forma che lo distingue. Qualcun altro è della nostra opinione: Lattuada — dice A. Pietrangeli in "Cinema italiano sonoro", numero unico della F.I.C.C. — « concilia la profonda conquista d'una realtà angosciosa e inquietante con gli apporti più squisiti della nostra corrente formalista ». Ma di questo la maggioranza dei nostri critici non riesce a capacitarsi, e ognuno pretende di indicare a Lattuada la strada giusta da seguire, lo vorrebbero obbligare a pronunciarsi, a "scegliere". Fanno il processo alle sue intenzioni, vogliono fargli prendere un atteggiamento preciso, chiaro, che essi possano facilmente definire, dimenticando che il primo precetto del critico è il rispetto per l'autore, al quale — pur non risparmiando, quando occorrono, le censure — essi devono adeguarsi, e non viceversa.





(Sopra e sotto). Da *Luci del varietà*, di Lattuada e Fellini, film riuscito su un piano di critica del costume, e che si può ritenere una delle opere di Lattuada più ricche di calore umano.

Accanto a parole acute come quelle di C. Cosulich in "Cinema": « Parlare quindi di dualismo nel caso di Lattuada, come di due tendenze, una attuale e una calligrafica, procedenti di pari passo, ci sembra avventato, specie se si pensa alle infinite possibilità del realismo, che sta sostanzialmente al di sopra dei "generi" », molte sono quelle dei critici che lo vorrebbero costringere alla scelta. Corrado Terzi in "Sequenze" tracciando un profilo del Nostro ne prende in esame tutta l'attività per darne un giudizio personale, definitivo. Lodevolmente Terzi rivede quel che la critica, troppo frettolosamente, ha detto di alcuni film di Lattuada, per concludere però dal canto suo che nel realizzare il *Giovanni Episcopo* il regista non è stato mosso da alcuna "necessità intima" né da "interesse culturale", e che *Il Mulino del Po* è un film "storicamente mancato", valevole solo "come ennesimo rifacimento di *Giulietta e Romeo*". Una "boutade" del tutto gratuita. Ma soprattutto, ed è questo il principale capo

d'accusa, in questo film non si capisce bene di chi sia la ragione e di chi il torto. È perciò che il critico conclude con l'invito perentorio: « Per gli uni o per gli altri, a scelta e secondo il gusto e il pensiero, ma per qualcuno l'Autore si deve pronunciare. Allora tutto diventa chiaro ». Dopo la pressione per una scelta tra formalismo e realismo, ecco quella per la scelta tra due parti in contrasto, anzi tra due concezioni opposte.

Questione delicata, quella dell'obiettività del Mulino del Po. A noi sembrano chiare le preferenze del regista, il quale tuttavia si sforza di abbracciare dall'alto la sua materia e di mostrarne, in un chiaroscuro ricco di pieghe, le luci e le ombre. Due parti in lotta: una è nel vero, l'altra no. Vorremmo forse, a maggior chiarezza (quella "chiarezza" che il critico invoca) che una parte fosse tutta dipinta di bianco e l'altra tutta di nero? « Un uomo è sempre una entità molto complicata » — è una dichiarazione di Lattuada. Col trascurare

le ombre della parte per cui si pronuncia e le ragioni (ci sono sempre) della parte avversa, Lattuada non avrebbe compiuto opera critica né storica, ciò che a noi sembra sia riuscito a fare. Forse che non si può essere artista "impegnato" senza essere ferocemente e unilateralmente partigiano? Riconoscere lati buoni ai cattivi e zone oscure nei buoni — direbbe Leopardi — vale a « dimostrare la debolezza dell'uomo, non a giustificare né i malvagi né il mondo ». Perché pensare subito ad una mancanza di coraggio, ad un timore di parlar chiaro e di scontentare qualcuno, e non considerare il film come uno sforzo onesto e cosciente non di conciliare due opposte fazioni e di contentarle ambedue, ma di trovare un dato umano, vero, anti-retorico, in ambedue le parti in lotta, quale che sia quella per cui parteggia? Noi non crediamo affatto che « il suo sforzo di obiettività, il suo desiderio, cioè, di tenersi ad ogni costo "al di sopra della mischia" » costituisca una limitazione allo « stato d'animo con cui il regista si accinse all'opera », come afferma Franco Valobra (sempre nella "Rassegna del Film"), il quale d'altronde riconosce che « Lattuada parteggia evidentemente per i braccianti, e ce lo testimonia, se non altro, la stupenda sequenza della lotta fra le donne e i soldati, che è senza dubbio una delle pagine migliori del film ». E può anche essere vero che « Lattuada ama quei braccianti, più che comprenderli »: egli è un uomo del nostro tempo, e tanti uomini, oggi, sono combattuti « fra ragione e sentimento ». La posizione ci sembra anzi fertilissima di lieviti e di interessi.

Lattuada non è affatto "assente": egli è anzi più impegnato degli altri, e più di molti altri soffre delle contraddizioni del nostro tempo. Una cosa non l'abbandona mai, il suo senso della misura, il suo equilibrio, la pacatezza dei suoi giudizi (il che non vuol dire affatto — lo ripetiamo perché questo ci sembra il punto nevralgico della questione — sforzarsi di accontentare tutti). Convinzioni ch'egli ribadisce pubblicamente in diverse occasioni, come al Congresso di Perugia del settembre 1950.

Questi nostri appunti, che tengono conto solo di alcune pubblicazioni specializzate, non hanno affatto la pretesa di fare un panorama completo dei giudizi della critica sulla personalità di Lattuada e non sono certo dettati dal gusto di gettar sassi nelle finestre dei critici italiani di cinema. Abbiamo semplicemente accostato i giudizi più significativi che abbiamo potuto trovare, per dedurne che nella maggioranza dei critici nostrani che si trovano di fronte alle opere del Nostro, la consueta "posizione di difesa" del giudizio critico sembra irrigidirsi in una corazza impermeabile che preclude ogni partecipazione genuina, affettiva se vogliamo, col mondo di questo regista. E non si creda che siano state scartate ad arte le opinioni positive o che le frasi riportate, staccate dal loro insieme, tradiscano il pensiero di coloro che le hanno scritte; i giudizi citati sono invece i concetti principali dei "pezzi" da cui sono tolti e costituiscono il nucleo del pensiero dei loro autori. I quali probabilmente sanno davvero un centesimo dei dolori di Lattuada e non si sforzano di saperne di più.

ERMANN0 COMUZIO



CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO V - VOLUME VIII
15 luglio - 31 dicembre 1952
FASCICOLI 90 - 100

CASA EDITRICE VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL VOLUME VIII (15 luglio - 31 dicembre 1952)

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

BIBLIOTECA

- Aristarco G. (v. GRIECO G.: G. Aristarco: *Storia delle teorie del film*) XCIV, 151
Auf Neuen Wegen (v. T. C.: Biblioteca) XCIII, 118
Bianco e Nero (v. ***: Biblioteca) XCVIII, cop. 3
Blakeston O. (v. GR.: O. Blakeston: *La composizione del film*) XCII, 86
Clouzot H. G. (v. T. C.: H. G. Clouzot: *Le Cheval des Dieux*) XCIII, 118
Rassegna del Film (v. ROCCO F.: Biblioteca) XCIV, cop. 3
Rivista del Cinema Italiano (v. GR.: Biblioteca) XC, 22
Rose T. (v. GR.: T. ROSE: *Realizzazione e regia del film*) XCII, 86
Storia del Cinema (v. GR.: Biblioteca) XC, 22
U.N.E.S.C.O. (v. T.C.: U.N.E.S.C.O.: *Films on Art; Le Film sur Art*) XCIV, cop. 3
Verdone M. (v. Bortone L.: M. Verdone: *Gli intellettuali e il cinema*) XCVII, 245
Wain G. (v. GR.: G. WAIN: *Vademecum del cinefilo*) XCII, 86

CINEMA GIRA

XC, 2; XCI, 26; XCII, 58; XCIII, 91; XCIV, 122; XCV, 154; XCVI, 186; XCVII, 218; XCVIII, 250; XCIX-C, 282.

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI

- BIANCHI P. - Il « Goncourt del cinema » ad Alexandre Astruc XCIX-C, 325
BO C. - La letteratura non giova al cinema XCVIII, 253
CENTOFANTI A. - Teatro contro cinema per ragioni di cassetta XCV, 162
LA TROBE P. - Uno zoo che si chiama Tennessee XCV, 160
NASCIMBENE M. - La musica nasce dai personaggi del film XC, 23
PAOLELLA R. - La doppia uscita del sedicesimo piano. Storia del cinema e retrospettiva XCIX-C, 286
PAVESI E. - Hemingway con bitter XCVII, 237
ROTELLAR M. - Terrore sugli schermi XCIX-C, 296
TERZI C. - Paprika mediocre per il grande Stroheim XCIII, 103
TITTA ROSA G. - Cinema e narrativa, uno+uno = uno XC, 5

CIRCOLI DEL CINEMA

XC, 21; XCII, 85; XCIII, 117; XCIV, 150; XCVI, 211.

LA DILIGENZA

XC, 24; XCII, 88; XCIII, 120; XCV, 184; XCVI, 216; XCVII, 248; XCVIII, 280; XCIX-C, 344.

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, CENSURA

- AGNOLETTI B. - Anche i produttori hanno una testa (G. Ferranti) XCV, 173
GIANI R. - Signori in piedi: entra la legge XCVI, 189
GRIECO G. - Viaggio attraverso l'idiozia XCIII, 93
PAOLELLA R. - Questo film è dinamico, avventuroso romantico XCVI, 211
PERSICHINI P. R. - Messicani e filippini al lavoro XCV, 176
RENZI R. - Quando il Po è dolce XCII, 62

ESTETICA

- DREYER C. T. - Lo stile del film XCVII, 229

- PAOLELLA R. - La doppia uscita del sedicesimo piano XCI, 55
TITTA ROSA G. - Cinema e narrativa, uno + uno = uno XC, 5
TOFANI S. - Novità nel cinema brasiliano XCVII, 245
VOLLARO S. - Sulla revisione XCVIII, 117

FILM

Cortometraggi

XCII, 84; XCVII, 245.

Note critiche

- CASTELLO G. C. - Carrozza d'oro, La XCVIII, 275
- Europa '51 XCIX-C, 333
- Luci della ribalta (*Lime-light*) XCIX-C, 331
- Ora della vita, La XCIX-C, 337
- Sceicco Bianco, Lo XCIX-C, 335
VICE - Altri tempi (***) XCV, 182
- Asso pigliatutto (*The Card*) XCVII, 246
- Brigante di Tacca del Lupo, Il XCVII, 247
- E' arrivato lo sposo (*Here comes the Groom* (**)) XCV, 183
- Grande cielo, Il (*The Big Sky*) XCVII, 246
- « M » (« M ») (**) XCII, 84
- Mani sporche (*Les Mains Sale*) (**) XCV, 183
- Mezzogiorno di fuoco (*High Noon*) XCVI, 214
- Prova del fuoco, La (*The Red Badge of Courage* (**)) XCVI, 148
- Regina d'Africa, La (*The African Queen*) XCVII, 246
- So che m'ucciderai (*Sudden Fear*) XCVI, 215
- Tre storie proibite XCVI, 215
- Ultima tappa, La (*Ostatni etap* (***)) XCII, 83
- Urlo della follia, Lo (*Try and Get Me*) XCVI, 214

Miscellanea

- CASTELLO G. C. - Art 519 Codice Penale XCVIII, 279
- Cacciatori del Missouri, I (*Across the wide Missouri*) XCIX-C, 338
- Canzoni di mezzo secolo XCIX-C, 338
- Carica eroica XCVIII, 279
- Fiammata, La XCIX-C, 338
- Indiolata pistola, La (*The Beautiful from Bashful Bend*) XCIX-C, 338
- Kangaru (*Kangaroo*) XCVIII, 279
- Lui e Lei (*Pat and Mike*) XCIX-C, 338
- Stupenda conquista (*The Magic Box*) XCVIII, 279
- Totò e i re di Roma XCVIII, 279
- Totò e le donne XCIX-C, 338
- Trinidad (*Trinidad*) XCIX-C, 338

Retrospective

- City Streets* (1931, v. AURIOL J. G. - « Le vie della città ») XCVII, 242
Metropolis (1927, v. WERNER G. - « Metropolis ») XCVI, 208
Peccatrice, La (1940, v. TURRO. NI G. - « La peccatrice ») XCV, 178
TERZI C. - La lezione storica del vecchio cinema italiano XCVI, 141

FILM SCIENTIFICI E DIDATTICI DOCUMENTARI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI

- BROZ J. - Sul minuscolo palcoscenico vecchie leggende con pupazzi XC, 18
CASTELLO G. C. - Marmittoni al fronte per il mercato delle facce XC, 19
CORTI E. - Ricominciare da capo col formato ridotto XCV, 166
DE FRANCESCO G. M. - Cinema e università XCII, 61

- DEREN M. - I cineridottisti ed il montaggio creativo XCVIII, 269
GOBETTI P. - Una competizione senza vincitore XCVI, 235
PESTALOZZA L. - Moralismo di giudici contro il giro del sole XC, 20
RENZI R. - Quando il Po è dolce XCII, 62
VERDONE M. - Emmer col « Leonardo » primo della classe XCVI, 130
- Cristo non si è fermato a Eboli XCIX-C, 341

GENERALITA'

- B. - Non sappia la mano destra XCVII, 221
- Troppo bello per essere vero XCV, 157
- Bilancio XCIX-C, 285
CHIARINI L. - Pane al pane XC, 10
- Pane al pane XCII, 80
- Pane al pane XCVI, 147

INCHIESTE

- AGNOLETTI B. - Anche i produttori hanno una testa (G. Ferranti) XCV, 173
PERSICHINI P. R. - Che cosa pensano del pubblico (Buñuel e Fernandez) XCIII, 99
PITTA A. - CAPRIOLO E. - Il cinema e il pubblico (Risposte di esercenti: A. Araldi; E. Ferrando; G. Ferri; A. Marotta; I. Regazzini; T. Tamara; G. Vassarotti) XCIII, 100
TITTA ROSA G. - Cinema e narrativa, uno + uno = uno XC, 5

INTERVISTE

- DE FRANCESCO G. M. - Cinema e università XCII, 61
NIZZA A. - Quattro registi in tre risposte (Interviste con von Stroheim, R. Clément, M. Pagliero, R. Clair) XCVI, 133

MOSTRE, CONGRESSI, PREMI

- Concorso nazionale formato ridotto - PESTALOZZA L. - Moralismo di giudici contro il giro del sole XC, 20

Congresso critica cinematografica

- RENZI R. - Il Congresso non si diverte XCVI, 143

- VI Congresso Federazione Italiana Circoli Cinema *** - Il Congresso di Orvieto XCIX-C, cop. 3

- Convegno critica cinematografica sul documentario

- CASTELLO G. C. - Marmittoni al fronte per il mercato delle facce XC, 19

IV Festival del film per ragazzi

- GOBETTI P. - Una competizione senza vincitore XCVI, 135

Festival internazionale formato ridotto

- TRENTIN G. - Cinema e scuola al Convegno di Salerno XCVII, cop. 3

Festival di Locarno

- ARISTARCO G. - Casco d'oro in « The Quiet Festival » XC, 6

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

- ARISTARCO G. - Passato e presente XCI, 29
- Alla ricerca del tempo perduto XCIII, 94
- Tiranni e belle di notte XCVI, 125
BAZIN A. - La selezione francese vista da un francese XCVI, 129

BIAGI, CHIARINI, GROMO, SETTI. - La Mostra migliore	XCI, 38
BIANCHI, DE SANTIS, PALMIERI, VISCONTI, ZAVATTINI. - Giuria nazionale o internazionale?	XCI, 92
CASTELLO G. C. - Miserie e splendori di Venezia maggiore	XCI, 31
CASTELLO, DI GIAMMATTEO, LIZZANI, MONTESANTI, VIAZZI - I film più importanti	XCI, 46
DEL BUONO, KEZICH, LATTUADA, PANDOLFI, RENZI. - Il Regolamento	XCI, 52
NIZZA A. - Quattro registi in tre risposte (Interviste con von Stroheim, R. Clément, M. Pagliero, R. Clair)	XCIV, 133
TERZI C. - La lezione storica del vecchio cinema italiano	XCIV, 141
Mostra nazionale del documentario	
CASTELLO G. C. - Marmittoni al fronte per il mercato delle facce	XC, 19
Premio Louis-Delluc	
BIANCHI P. - Il « Goncourt del cinema » ad Alexandre Astruc	XCIX-C, 325
Rassegna del cinema surrealista	
LO DUCA. - Un'avanguardia che è retroguardia	XCIV, 139
NASTRI D'ARGENTO	
*** Assegnazione dei « Nastri d'argento »	XCIV, cop. 2
CONCORSO SOGGETTI	
*** Soggetti premiati al Concorso del Centro Sperimentale di Cinematografia	XCIV, cop. 3
PAGINONE	
La « vamp » americana	XCVI, 201-2
Quando dirigono	XCIV, 168-9
PRODUZIONE	
CHAPLIN C. - Tragedia e commedia davanti al pubblico	XCIX-C, 307
FENIN G. N. - Attori e peccati nella rivoluzione di Hecht	XC, 17
— Le ombre rosse di Ford sul mezzogiorno di Zinnemann	XCIII, 106
HOUSTON P. - Un produttore intraprendente: Kramer and Company	XCVI, 194
JACCHIA P. - Breve incontro col mondo del cinema inglese	XCIV, 180
LAPIERRE M. - Come sarà il cinema francese nel 1953?	XCIX-C, 339
LEMMI D. A. - Clouzot ha investito il salario della paura	XCIII, 110
LINDEN K. - Le buone compagne della signorina Giulia	XCIII, 107
MARTINI S. - Michelangelo Antonioni guarda ai nostri figli	XC, 15
N. G. - John Ford sperimenterà le possibilità del « cinerama »	XCIV, 240
TOFANI S. - Assente l'Italia dagli schermi brasiliani	XCIX-C, 327
RECITAZIONE E ATTORI	
CALENDOLI G. - Il linguaggio comico di Max Linder	XCIV, 234
DENTICE F. - Attori bambini in un cinema adulto	XCVI, 205
T. - Succinta cronistoria della « vamp » americana	XCVI, 199
VON STERNBERG J. - I protagonisti siamo noi	XCVIII, 256
Galleria	
Guinness A. (v. BERUTTI F.)	XCIX-C, 342
Ryan R. (v. COMUZIO E.)	XCIV, 176
Swanson G. (v. PAVESI E.)	XCVIII, 261
REGIA E REGISTI	
Chaplin C. (v. CHAPLIN C. - Tragedie e commedie davanti al pubblico)	XCIX-C, 308
Comway J. (v. *** - Un onesto artigiano)	XCIV, 177
Emmer L. (v. VERDONE M. - Emmer col « Leonardo » primo della classe)	XCIV, 130
Fellini F. (v. MIDA M. - Fellini « Diogene » del cinema)	XCIV, 163
Flaherty R. (v. JACOBS L. - Flaherty esploratore del dramma umano)	XC, 12

Ford J. (v. KEZICH T. - John Ford e la cronaca del West)	XCIV, 158
Renoir J. (v. VIAZZI G. - Parabola creativa di Jean Renoir)	XCIII, 112
Film Index	
Blasetti A. (v. VITTORINI G.: Alessandro Blasetti, 1929-1952)	XCII, 65
Blasetti A. (v. RENZI R.: Alessandro Blasetti)	XCII, 66
RIDER'S INDIGEST	
XC, 10; XCI, 56; XCII, 80; XCIII, 98; XCIV, 148.	
SCAFFALE DEL REGISTA	
GIANI R. - Il matrimonio di Adriano (Neri Pozza)	XCII, 79
MARSHALL B. - Candele gialle per Parigi (Longanesi)	XCII, 79
QUARETTI L. - Una donna sbagliata (Neri Pozza)	XCII, 79
SCENEGGIATURE E SOGGETTI	
FELLINI, FLAIANO, PINELLI - I vitelloni	XCIX-C, 289
HULFISH D. S. - Come si « giravano » i film quarant'anni fa	XCIX-C, 314
ROTELLAR M. - Terrore sugli schermi	XCIX-C, 296
TERZI C. - Paprika mediocre per il grande Stroheim	XCIII, 103
SEGNALIBRO	
FREDDI L. - Il caso Renoir («Cinema», L'Arnica, 1949)	XCIV, cop. 3
PATTI E. - Film a via Veneto «Il punto debole», Casini, 1952)	XCIII, 116
ROSSELLINI R. - Non sono stato l'Attila del cinema («L'anno», 1952, n. 2)	XCII, 82
SACCHI F. - Zone depresse («La Nuova Stampa», 31 agosto 1952)	XCIV, 146
STORIA E ASPETTI SOCIALI	
ARISTARCO G. - Casco d'oro in « The Quiet Festival (Cannes 1952)	XC, 7
— Alla ricerca del tempo perduto (Venezia, 1952)	XCIII, 94
— Tiranni e belle di notte (Venezia 1952)	XCIV, 125
BAZIN A. - La selezione francese vista da un francese (Venezia 1952)	XCIV, 129
BRAGAGLIA A. G. - Cinema astratto	XCIX-C, 292
CALENDOLI G. - Il linguaggio comico di Max Linder	XCIV, 234
CASTELLO G. C. - Miserie e splendori di Venezia maggiore	XCIV, 31
COLOMBO F. - I gangsters	XCVI, 192
FRANCIOSA M. - Il cinema italiano visto da un inglese	XCIX-C, 328
HULFISH D. S. - Come si « giravano » i film quarant'anni fa	XCIX-C, 314
JACOBS L. - Flaherty esploratore del dramma umano	XC, 12
KEZICH T. - John Ford e la cronaca del West	XCIV, 158
PAOLELLA R. - Storia del cinema e retrospettiva	XCIX-C, 288
RENZI R. - Quando il Po è dolce	XCII, 62
RICHTER H. - Funzioni del cinema sperimentale	XCIV, 222
ROTELLAR M. - Terrore sugli schermi	XCIX-C, 296
SJOSTROM V. - Il mio primo incontro col cinema	XCIV, 202
TITTA ROSA G. - Cinema e narrativa, uno + uno = uno	XC, 5
TECNICA	
BERTI G. - Anche l'operatore è un interprete	XCIV, 227
DEREN M. - I cineridottisti ed il montaggio creativo	XCVIII, 269
HULFISH D. S. - Come si « giravano » i film quarant'anni fa	XCIX-C, 314
VARIE	
Seconda Rassegna storica del cinema	XCIV, cop. 2
Un corso sulla produzione cinematografica in Gran Bretagna	XCVIII, cop. 3
Premi di studio della Mostra di Venezia	XCIX, cop. 2
LETTERE	
XC; XCI; XCII; XCIII; XCIV; XCV; XCVI; XCVII; XCVIII; XCIX.	

INDICE PER AUTORI

AGNOLETTI B. -	XCIV, 173.
ALADINO -	XCII, 79.
ARISTARCO G. -	XC, 6; XCI, 29; XCIII, 94; XCIV, 125.
AURIOL G. J. -	XCVII, 242.
B. -	XCIV, 157; XCVII, 221; XCIX-C, 285.
BAZIN A. -	XCIV, 129.
BERTI G. -	XCIV, 227.
BERUTTI F. -	XCIX-C, 342.
BIAGI E. -	XCI, 38.
BIANCHI P. -	XCI, 52; XCIX-C, 325.
BO C. -	XCVIII, 253.
BORTONE L. -	XCVII, 245.
BRAGAGLIA A. G. -	XCIX-C, 294.
BROZ J. -	XC, 18.
BUNUEL L. -	XCIII, 98.
CALENDOLI G. -	XCVII, 234.
CAPRIOLO E. -	XCIII, 100.
CASTELLO G. C. -	XC, 19; XCI, 31; XCVIII, 275; XCIX-C, 331.
CENTOFANTI A. -	XCIV, 162.
CHAPLIN C. -	XCIX-C, 308.
CHIARINI L. -	XC, 10; XCI, 38; XCII, 80; XCIV, 147.
COLOMBO E. -	XCVI, 192.
COMUZIO E. -	XCIV, 174.
DE FRANCESCO G. M. -	XCII, 84.
DE SANTIS G. -	XCI, 52.
DEL BUONO O. -	XCI, 52; XCII, 84.
DENTICE F. -	XCVI, 205.
DEREN M. -	XCVIII, 269.
DI GIAMMATTEO F. -	XCI, 46.
DREYER C. T. -	XCVII, 229.
FELLINI F. -	XCIX, 289.
FENIN G. N. -	XC, 17; XCIII, 106.
FERNANDEZ E. -	XCIII, 98.
FLAIANO E. -	XCIX, 289.
FRANCIOSA M. -	XCIX-C, 328.
G. N. -	XCVII, 240.
GIANI R. -	XC, 22; XCII, 86.
GOBETTI P. -	XCIV, 135.
G. R. -	XC, 22; XCII, 86.
GRIECO G. -	XCIII, 93; XCIV, 151.
GROMO M. -	XCI, 38.
GULLIVER -	XCI, cop. 3; XCII, 82; XCIII, 116; XCIV, 146.
HOUSTON P. -	XCVI, 194.
HULFISH D. S. -	XCIX-C, 314.
JACCHIA P. -	XCIV, 180.
JACOBS L. -	XC, 12.
KEZICH T. -	XCI, 52; XCV, 158.
LAPIERRE M. -	XCIX-C, 339.
LA TROBE P. -	XCIV, 170.
LATTUADA A. -	XCI, 52.
LEMMI D. A. -	XCIII, 110.
LINDER K. -	XCIII, 107.
LIZZANI C. -	XCI, 46.
LO DUCA -	XCIV, 139.
MARTINI S. -	XC, 15.
MIDA M. -	XCIV, 163.
MONTESANTI F. -	XCI, 46.
NASCIMBENE M. -	XC, 23.
NIZZA A. -	XCIV, 133.
O. D. F. -	XC, 10; XCI, 56; XCII, 80; XCIV, 148.
PALMIERI E. F. -	XCI, 52.
PANDOLFI V. -	XCI, 52.
PAOLELLA R. -	XCI, 55; XCVI, 211; XCIX-C, 286.
PAVESI E. -	XCVII, 237; XCVIII, 261.
PESTALOZZA L. -	XC, 20.
PINELLI T. -	XCIX, 289.
PITTA A. -	XCIII, 100.
POSTIGLIONE, IL -	XC, 24; XCII, 88; XCIII, 120; XCIV, 152; XCV, 184; XCVI, 216; XCVII, 248; XCVIII, 280; XCIX-C, 344.
RENZI R. -	XCI, 52; XCII, 62; XCIV, 143.
RICHTER H. -	XCVII, 222.
ROCCO F. -	XCIV, 151.
ROTELLAR M. -	XCIX-C, 296.
SETTI G. -	XCI, 38.
SJOSTROM V. -	XCVI, 202.
T. C. -	XCIII, 118; XCIV, 151.
T. V. -	XCIII, 117.
TERZI C. -	XCIII, 103; XCIV, 141.
TITTA ROSA G. -	XC, 5.
TOFANI S. -	XCVII, 245; XCIX-C, 327.
TOSI V. -	XC, 21; XCII, 85.
TURRONI G. -	XCIV, 179.
VERDONE M. -	XCIV, 130; XCVII, 244; XCVIII, 266; XCIX-C, 341.
VIAZZI G. -	XCI, 46; XCIII, 112.
VIDOR K. -	XCIV, 166.
VISCONTI L. -	XCI, 52.
VITTORINI G. -	XCII, 65.
VOLLARO S. -	XCIII, 117.
VON STERNBERG J. -	XCVIII, 256.
WERNER G. -	XCVI, 208.
ZAVATTINI C. -	XCI, 52.

INDICE DEI FILM

In questo indice, e in quello successivo dei registi, sono compresi tutti i nomi per i quali, nel VI volume, sia stato dato un giudizio critico o comunque un'informazione utile al lettore. Per indicare anche la fotografia, la lettera F. precede il numero romano del fascicolo. L'asterisco contraddistingue il cortometraggio ed il film documentario e, nell'indice dei registi, il documentarista.

A

- A me la libertà (*A nous la liberté*, 1931) - F. XCI, 32.
 A tempo di valzer (*Operette*, 1941) - XCI, 43.
Aandhiyan (1951) - F. XCIV, 128.
 Abuna Messias (1939 - XCI, 40).
 Accadde una notte (*It happened one Night*, 1933) - F. XCI, 33.
 Acciaio (*Stål*, 1940) - F. XCI, 42.
Accident d'automobile, Un (1907) F. XCIX, C, 322.
 Acque del Sud (*To have and have not*, 1948) - XCVII, 237.
Actors and Sin (1951) - XC, 18; F. XC, 17.
 * *Age d'or, La* (1930) - XCVII, 224; XCVII, 225.
 Ai margini della metropoli (1953) - F. XCIX - C, 282.
 Aida (1910) - F. XCIX - C, 316.
 Akce B (tr. lett. «Azione B», 1951) - F. XCII, 58.
 Alba tragica (*Le Jour se lève*, 1939) - XCI, 40; XCI, 41.
 Aldebaran (1935) - XCII, 71; F. XCII, 71.
 Alfa Tau (1942) - XCI, 44; F. XCI, 44.
 Alibi (*Alibi*, 1937) - F. XCIII, 103.
 Altri tempi! (1951) - XCII, 78; XCIII, 96; XCV, 182; F. XCI, 46; F. XCII, 77; F. XCIII, 96; F. XCV, 182; F. XCVI, 191.
Anathan (1953) - F. XCIX - C, 283.
Andrine og Kiell (tr. lett. «Andrine e Kiell», 1951) - XVIII, 96.
 Angeli del quartiere, Gli (1951) - XCIV, 138; F. XCIV, 135.
 Angeli sul marciapiede (1953) - F. XCIX - C, 283.
 Angelo azzurro, Lo (*Der Blaue Engel*, 1929) - F. XCVI, 201; F. XCVIII, 257.
 Angelo del male, Lo (*La Bête humaine*, 1939) - XCI, 40; XCVIII, 276; F. XCI, 40; F. XCIII, 112, 113-15.
 Anna Karenina (*Anna Karenina*, 1935) - XCI, 35; cop. 3.
 Annelie (*Annelie - Die Geschichte eines Lebens*, 1941) - XCI, 43.
 * Anopheles (1951) - XC, 19.
 Arena del circo, La (1951) - XC, 9; F. XC, 6.
 Art. 519 Codice Penale (1952) - XCVIII, 279.
 Assedio dell'Alcazar, Lo (1940) - XCI, 42.
 * Assisi (1932) - XCII, 70.
 Asso pigliatutto (*The Card*, 1951) - XC, 8; XCVII, 246; F. XC, 7; F. XCVII, 247.
 Assunta Spina (1915) - XCIII, 95; F. XCIII, 97; F. XCIV, 141.
 * *At Land* (1944) - F. XCVIII, 274.
Atalante, La (anche *Le Chaland qui passe*, 1934) - F. XCIII, 117.
 Atto di violenza (*Act of Violence*, 1949) - XCV, 174.
 Avventuriero di Macao, Lo (*Macao*, 1952) - F. XCVIII, 260.
 Avventura di Salvator Rosa, Una (1940) - XCII, 73; F. XCII, 73.

B

- Bandiera gialla (*Panic in the Streets*, 1950) - XCVI, 193; F. XCVI, 193.
Barabbas (tr. lett. «Barabba», 1952) - XCIII, 109; F. XCIII, 109.
 Becky Sharp (*Becky Sharp*, 1934) - F. XCI, 34.
Bedroom 'C. (1952) - F. XCIII, 108.
 Bella addormentata, La (1942) - XCI, 44.
 Belle di notte, Le (*Les Belles de Nuit*, 1952) - XCIV, 124, 127-8; F. XCI, 27; F. XCI, cop. 1; F. XCIV, 126.
 Bellezza del diavolo, La (1949) - XCIX-C, 331.
 Bellissima (1951) - XCII, 78; XCVI, 189; XCVI, 206; XCVI, 205.
 Bengasi (1942) - XCI, 44.
Bergère et le Ramoneur, La (1952) - XCIV, 125, 127; F. XCIV, cop. 4.
 Biancaneve e i sette nani (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1938) - F. XCI, 39.
 Bivio, Il (1951) - XCII, 84.
Blade av Satans Bog («I fogli del libro di Satana», 1920) - XCIX-C, 300.

- Blodets röst* (tr. lett. «La voce del sangue», 1913) - XCVI, 203.
 * *Bongolo* (1951) - F. XCIV, 128.
Boudou sauvé des eaux (1932) - XCIII, 113; F. XCIII, 113.
 Brigante di Tacca del Lupo, Il (1952) - XCVII, 247; F. XCVII, 247.
 Brigante Musolino, Il (1950) - XCVI, 207; F. XCVI, 206.
 Bufere (1952) - F. XCVII, 219.

C

- Cabiria (1912) - XCIII, 94.
 * *Caccia alla volpe nella campagna romana, La* (1938) - XCII, 72.
 Cacciatore del Missouri, Il (*Across the wide Missouri* 1951) - XCIX-C, 338.
 Caduta di Troia, La (1911) F. XCIX-C, 329.
 Campione, Il (*The Champion*, 1931) - F. XCI, 32.
 Canzoni di mezzo secolo (1952) - XCIX-C, 338.
 Cappotto, Il (1952) - XCVI, 207; XCVIII, 253; F. XCVI, 207; F. XCVIII, 253.
 Capriccio spagnolo (*The Devis is a Woman*, 1935) - F. XCVI, 201; F. XCVIII, 259.
Cardinal's Edict, The (1910) - F. XCIX-C, 316.
 Carica eroica (1952) - XCVIII, 279; F. XCVIII, 278.
 Carne e il diavolo, La (*The Flesh and the Devil*, 1927) - F. XCVI, 201.
 Carnet di ballo (*Un Carnet de Bal*, 1937) - XCI, 37.
 Carretta fantasma, La (*Körkarlen*, 1926) - XCIX-C, 299; F. XCVI, 202; F. XCIX-C, 297.
 Carrozza d'oro, La (1952) - XCVIII, 253, 255; F. XCVIII, 255, 275, 276, 277.
 Carovana dei mormoni, La (*Wagonmaster*, 1950) - XIV, 158-9; F. XCV, 160.
Casa chica, La (1952) - F. XCV, 156.
Case of Lena Smith, The (1929) - F. XCVIII, 256.
 Caso Haller, Il (1933) - XCII, 70; XCII, 69.
Casque d'or (1951) - XC, 8; XC, 7.
 * Castel Sant'Angelo (1947) - XCII, 96.
 Castelli in aria (1939) - XCI, 40.
Cat and the Canary, The (1927) - XCIX-C, 304-305.
 Cavalieri del Nord-Ovest, I (*She wore a Yellow Ribbon*, 1949) - XCV, 159; F. XCV, 171.
 Cavalleria (1936) - F. XCI, 36.
 Cena delle beffe, La (1941) - XCII, 74; XCII, 74.
 Che tipo di vedova! (*What a Widow!*, 1930) - XCVIII, 263; F. XCVIII, 264-5.
Chien Andalou, Le (1929) - XCVII, 224; F. XCVII, 224.
Chienne, La (1931) - XCIII, 114-15; F. XCIII, 112, 113.
Chute de la Maison Usher, La (1928) - XCIX-C, 303; F. XCIX-C, 302.
Ciapaiev (1946) - F. XCI, 44.
 Cielo sulla palude (1949) - XCII, 81; F. XCI, 51.
 Cirano di Bergerac (*Cyrano de Bergerac*, 1950) - XCVI, 195-6; F. XCVI, 196.
 Circo, Il (*The Circus*, 1928) - XCIX-C, 308.
Cleopatra (1917) - F. XCVI, 199.
 * Codice 1474 (1951) - XC, 19.
 Colpo di pistola, Un (1942) - XCI, 44; F. XCI, 43.
 Commedianti (*Komoedianten*, 1941) - XCI, 43; F. XCI, 43.
 * *Conquérants solitaires, Les* (1951) - XCIII, 96; XCIV, 129; F. XCII, 59; F. XCVIII, 96.
 * *Conquista pacifica* (di van der Horts, 1952) - XCVII, 244.
 Contessa di Parma, La (1937) - XCII, 71-2; F. XCII, 71.
 Corona di ferro, La (1941) - XCI, 43; XCII, 73; F. XCII, 73.
 Cosacchi del Kuban, I (di Piriev, 1949) - XCVI, 147; F. XCVI, 147.
 Cristo fra i muratori (*Give us this Day*, 1950) - F. XCI, 53.
 * *Cristo non si è fermato ad Eboli* (1952) - XCIX-C, 241.
 Cronaca di un amore (1950) - XC cop. 3.

Cronaca di un delitto (1952-3) - XCVIII, 266; F. XCVIII, 266, 267, 268.

D

- Dannati dell'Oceano, I (*Docks of New York*, 1928) - F. XCVIII, 256.
Debuts d'un Patineur (1905) - XCVII, 294.
Diable au corps, Le (1947) - F. XC, 20; F. XCI, 48.
 Diario d'un curato di campagna (*Le Journal d'un Curé de Campagne* 1950) - F. XCI, 54.
 Dio ha bisogno degli uomini (*Dieu a besoin des Hommes*, 1950) - F. XCI, 52.
 Dittatore, Il (*The Great Dictator*, 1940) - F. XCIX-C, 309.
 Don Camillo (1952) - XCV, 181; F. XCV, 181.
 Donna della spiaggia, La (*The Woman on the Beach*, 1947) - XCV, 174.
 Donna di Parigi, Una (*A Woman of Paris*, 1923) - F. XCIX-C, 308.
 Dottor Mabuse (*Doctor Mabuse the Spieler*, 1920) - F. XCIX-C, 300.
 Dr. Jekyll, Il (*Dr. Jekyll and Mr. Hide*, 1932) - XCIX-C, 303-4; F. XCIX-C, 303.
Dr. Jekyll and Mr. Hide, 1920 - F. XCIX-C, 303.
Dreams That Money Can Buy (1947) - XCIV, 142; XCVII, 225; F. XCIV, 142; F. XCVII, 226.
 Due soldi di speranza (1951) - F. XCVIII, 101.
 * *Duomo di Milano, Il* (1947) - XCII, 76.

E

- E' arrivato lo sposo (*Here comes the Groom*, 1950) - XCV, 183; F. XCV, 183.
 Ebreo Süs, Lo (*Jud Süs*, 1940) - XCI, 42; F. XCI, 42.
 Educazione dei sentimenti, La (*Selskaia ucitel'niza*, 1947) - XCIX-C, 288; F. XCIX-C, 288.
 * *Eldorado* (1950) - XCIV, 132; XCIV, 131.
 * *Elddonet* (tr. lett. «L'acciarino magico», 1951) - XCIV, 138; XCIV, 137.
Elle et Moi (1952) - XCIX-C, 340.
 * *Emak Bakia* (1926) - XCVII, 224; F. XCVII, 222.
Emberek a havason (tr. lett. «Uomini della montagna», 1942) - XCI, 44; F. XCI, 44.
 Enrico V (*Henry V*, 1946) - F. XCI, 46.
Entr'acte (1925) - XCIX-C, 288; F. XCIX-C, 286.
 Eravamo tanto felici (*Tender Comrade*, 1943) - XCV, 174.
 Età di amare, La (*Beyond the Rocks*, 1922) - XCVIII, 262.
 Ettore Fieramosca (1938) - XCII, 72; F. XCII, 72.
 Europa '51 (1952) - XCIV, 124; XCIX-C, 333; F. XC, 11; F. XCIX-C, 334, 335.
 Eva contro Eva (*All about Eve*, 1951) - F. XCIII, 102.

F

- Fabiola (1948) - XCII, 76; F. XCII, 76.
Faithful City (1951) - XCIII, 97; F. XCIII, 94.
 Falena, La (*Nokny motyi*, 1941) - XCI, 43; F. XCI, 43.
 Fanfan La Tulipe (*Fanfan-La-Tulipe*, 1951) - F. XCVI, 190, 191.
 Fantasma dell'Opera, Il (*The Phantom of the Opera*, 1925) - XCIX-C, 303; F. XCIX, C, 303.
 Fantasma di mezzanotte, Il (*The Cat and the Canary*, 1939) - XCIX-C, 304.
Fantomas (1913) - F. XCIX-C, 304.
Fantomas (*Fantomas*, 1932) - F. XCIX-C, 304.
Farewell to Arms, A (1932) - XCVII, 237.
 Faust (*Faust*, 1926) - F. XCII, 86.
 Febbre dell'oro, La (*The Gold Rush*, 1925) - XCIX-C, 308.
 Femmine folli (*Foolish Wives*, 1921) - F. XCIII, 103.
Fête à Henriette, La (1952) - XCIX-C, 339.
 Feudalesimo messicano (*Maclovita*, 1948) - XCI, 48.
 Fiammata, La (1952) - XCII, 78; XCIX-C, 338; F. XCII, 78.
 * *Fiamminghi e l'Italia, I* (1951) - XC, 19.
 Figlia del vento, La (*Jezebel*, 1938) - XCI, 39.
Fire! (1901-2) - XCIX-C, 286; F. XCIX-C, 286.
 Fiume, Il (*The River*, 1951) - XCVIII, 276; F. XCI, 54.
 * *Fiume nero, Il* (1951) - F. XCIV, 130.
 Follia del silenzio, La (*Pick-up*, 1951) - XC, 8; F. XC, 7.
Fool There Was, A (1915) - F. XCVI, 199.
 Foresta pietrificata, La (*The Petrified Forest*, 1936) - F. XCVI, 193.

* Forme nuove del ferro (1951) - XC, 20; F. XC, 20.
Fossa dei serpenti, La (*The Snake Pit*, 1948) - XCIV, 225.
Frankenstein (*Frankenstein*, 1931) - F. XCIX-C, 301, 302.
Franskild (trad. lett. «Divorziata», 1952) - XC, 9; XCIII, 109; F. XC, 6; F. XCIII, 109.
Fratelli Hordubal, I (*Hordubalove*, 1938) - F. XCI, 39.
Frutto proibito (*Fruit defendu*, 1952) - XCIX, C, 3-5; F. XCIX-C, 339, 340.
Fuggiasco, Il (*Odd Man Out*, 1947) - F. XCI, 47.

G

Gabinetto del dottor Caligari, Il (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) - XCIX-C, 300, 302, 304; F. XCIX-C, 298, 299.
Gabinetto delle figure di cera, Il (*Wachsfigurenkabinett*, 1924) - F. XCIX-C, 300.
Gang, La (*The Racket*, 1951) - XCV, 176.
Gangsters, I (*The Killers*, 1947) - XCVII, 237.
* Gemma orientale dei Papi, La (1947) - XCII, 76.
General Meade's Fighting Danys (1910) - F. XCIX-C, 319.
Genghis-Kan (1951) - XCII, 96; F. XCIII, 95.
Gerusalemme liberata, La (1911) - F. XCIX-C, 329.
Gilda (*Gilda*, 1946) - F. XCVI, 202.
Giorni perduti (*The Lost Week-end*, 1945) - XCVII, 225; XCVII, 228.
Giorno di festa (*Jour de fête*, 1949) - XCIV, 151.
Giorno nella mia vita. Un (1946) - XCII, 75; F. XCII, 75.
Gioventù tradita (già «I Nostri figli», 1952) - XC, 14; F. XC, 14-15.
Giungla d'asfalto (*The Asphalt Jungle*, 1950) - F. XCI, 52.
* Giro di sole (1951) - XC, 20; F. XC, 20.
Giochi proibiti (*Jeux interdits*, 1951) - XCIII, 97; XCIV, 124, 129; F. XCI, 27; F. XCIII, 94; F. XCIV, cop. 1, 129.
Glass Ménagerie, The (1949) - XCV, 170; F. XCV, 172.
Golem, Der (1920) - F. XCIX-C, 297.
Golem, Le (1936) - F. XCIX-C, 297.
Gran Gabbo (*The Great Gabbo*, 1929) - F. XCIII, 105.
Grande campione, Il (*Champion*, 1949) - XCVI, 194; F. XCVI, 194.
Grande cielo, Il (*The Big Sky*, 1952) - XCVII, 246.
Grande illusione, La (*La Grand Illusion*, 1937) - F. XCI, 37.
Grandi Magazzini (1939) - XCI, 40.
Grandi speranze (*Great Expectations*, 1946) - F. XCIX-C, 342.
Gubben Kommer, gläd dig i din ungdom (tr. lett. «Giovanotto godi la tua giovinezza», 1939) - XCI, 40.

H

Häxan («La Stregoneria attraverso i secoli, 1922») - XCIX-C, 298; F. XCIX-C, 296.
Hearts and Flags (1910) - F. XCIX-C, 319.
Herders, The (1910) - F. XCIX-C, 317.
Ho ucciso! (*Crime and Punishment*, 1935) - F. XCVIII, 259.
Höllische Liebe (1951) - F. XC, 9.
Hon dansade en sommar (tr. lett. «Ella danzò una sola estate», 1951) - XCIII, 108.
* Hoven Zo! («Ricostruzione di Rotterdam», 1952) - XCVII, 244.
Hunted (1951) - XC, 8; F. XC, 7.

I

Imbarco a mezzanotte (1952) - F. XC, 23.
Imperatore della California, L' (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936) - XCI, 36; F. XCI, 36.
Imperatrice rossa, La (*The Scarlett Empress*, 1934) - F. XCVIII, 259.
Orphee (1951) - F. XCII, 87.
Impiegata di papà, La (1934) - XCII, 70-1.
Importanza di chiamarsi Ernesto, La (*The Importance of being Earnest*, 1952) - XCIII, 96; XCIV, 124; F. XCII, cop. 4.
In nome di Dio (*Three Godfathers*, 1948) - XCV, 159; F. XCV, 159.
Indiavolata pistolera, La (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949) - XCIX-C, 338.
Ingeborg Holm (1914) - XCVI, 204; F. XCVI, 203.

Ingenua maliziosa, La (*Too Young to Kiss*, 1952) - F. XCVIII, 249.
* Ippodromi all'alba (1950) - XCII, 78.
Io ti salverò (*Spellbound*, 1945) - XCVII, 222.
Island of Lost Souls, 1932 - XCIX-C, 304.

J

Joao Gangorra (1952) - XCIX-C, 327; F. XCIX, C, 327.
John on the Fair (1951) - XCIV, 136, 137.

K

Kangaru (*Kangaroo*, 1951) - XCVIII, 279.
Kermesse eroica, La (*Kermesse Héroïque*, 1936) - CI, 36; F. XCI, 36.
Klala lebracha (1951) - F. XC, 6.
Kon-Tiki (*Kon-Tiki*, 1947) - XCIII, 108.
Kvinnors väntan (tr. lett. «L'attesa delle donne», 1951) - XCIII, 109; F. XCIII, 107.

L

Lady with a Lam, The (1952) - F. XCV, 156.
* Leonardo (1951) - XCIV, 130.
Little Caesar (1930) - F. XCVI, 192.
Louisiana Story (1948) - XCI, 50; F. XC, 12; F. XCI, 50.
Luci del varietà (1950) - XCV, 163; F. XCV, 163, 164.
Luci della città, La (*City Lights*, 1931) - XCIX-C, 309.
Luci della ribalta (*Limelight*, 1952) - XCIX-C, 331-333; F. XCVIII, 249, 310-13.
Luciano Serra pilota (1938) - XCI, 40.
Lui e lei (*Pat and Mike*, 1952) - XCIX-C, 338; F. XCVII, 219.

M

«M» (1931) - F. XCIX-C, 301.
«M» («M», 1951) - XCII, 84.
Madeline's Rebellion (1910) - F. XCIX-C, 321.
Malta Story, The (1953) - F. XCIX-C, 343.
* Man on Trial, A (1951) - XCIV, 132; F. XCIV, 132.
Manon (*Manon*, 1949) - F. XCI, 51.
Mandy, la piccola sordomuta (*Mandy*, 1951) - XCIV, 124; F. XCVI, 187.
Mani d'Orlac, Le (*Orlac's Hande*, 1925) - F. XCIX-C, 302.
Mani sporche, Le (*Les Mains Sales*, 1951) - XCV, 183; F. XCV, 183.
Mary's Stratagem (1910) - F. XCIX-C, 318.
Marocco (*Morocco*, 1930) - F. XCVIII, 257.
Maschio e femmina (*Male and-Female*, 1918) - XCVIII, 262; F. XCVIII, 264-5.
Massacro di Fort Apache (*Fort Apache*, 1947) - XCV, 158; F. XCV, 159.
Master and the Man, The (1910) - F. XCIX-C, 316.
Medico per forza (1930) - F. XCIII, 97.
* Meditation on Violence (1948) - F. XCVIII, 273.
* Mercato delle facce, Il (1952) - XC, 19; F. XC, 19.
* Meshes of the Afternoon (1943) - F. XCVIII, 273.
* Mestieri veneziani, I (1952) - F. XCIX-C, 284.
Metropolis (*Metropolis*, 1927) - XCVI, 208-10; F. XCVI, 208, 209, 210.
Mezzogiorno di fuoco (*High Noon*, 1952) - XCIII, 106; XCVI, 196, 214; XCIX-C, 326; F. XCIII, 106; F. XCVI, 196-8.
1860 (1934) - XCII, 70; F. XCII, 69.
Min far har penge (1951) - XCIV, 138.
My Six Convicts (1951) - XCVI, 197.
Monello, Il (*The Kid*, 1921) - F. XCIX-C, 308.
Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*, 1946) - XCVIII, 255; XCIX-C, 331; F. XCIX-C, 309.
Montevergine (1939) - XCI, 40.
* Monumento uno e due (1951) - XC, cop. 3.
Morte d'un commesso viaggiatore (*Death of a Salesman*, 1951) - XCIV, 124, 125-6; XCVI, 196-7; F. XCI, 30; F. XCIV, 127; F. XCVI, 197.
Moulin Rouge (1952) - XCV, 153; F. XCVII, cop. 1.
Mummia, La (*The Mummy*, 1932) - F. XCIX-C, 301.
* Museo teatrale alla Scala (1952) - F. XCII, 85.

N

Nachts auf den Strassen (1951) - F. XC, 9.
Nanà (*Nana*, 1926) - XCIII, 112; F. XCIII, 113, 119.

Nanuk, l'esquimese (*Nanook of the North*, 1926) - XC, 12; F. XC, 12.
Napoleon, The Man of Destiny (1909) - F. XCIX-C, 320.
Narciso nero (*The Black Narcissus*, 1947) - F. XCVII, 227.
Nascita di una nazione (*The Birth of a Nation*, 1914) - F. XCIX-C, 319.
Nave bianca, La (1941) - XCI, 43; F. XCI, 42.
Nerone (1930) - XCII, 67; F. XCI, 28; F. XCII, 67; F. XCIII, 95.
Nessuno torna indietro (1943) - XCII, 75; F. XCII, 75.
Neve rossa (*On Dangerous Ground*, 1951) - XCV, 176.
Nevi del Kilimangiaro, Le (*The Snows of Kilimanjaro*, 1952) - XCVII, 238-9; F. XCVII, 237-9.
* Nigh Mail (1936) - XCVII, 226; F. XCVII, 226.
Night Must Fall (1937) - XCIX-C, 304; F. XCIX-C, 305.
Non cambiate marito! (*Don't Change Your Husband*, 1919) - XCVIII, 262.
Nosferatu (1922) - XCIX-C, 300; F. XCIX-C, 299.
Notti di Chicago, Le (*Underworld*, 1927) - XCVI, 192; F. XCVI, 192; F. XCVIII, 256.
Notturno tragico (*Night must fall*, 1937) - F. XCIX-C, 305.

O

O-Haru (1951) - XCIII, 96; XCIV, 124; F. XCIII, cop. 4.
Occhi che non sorrisero, Gli (*Carrie*, 1951) - XCIII, 95; F. XCI, 26.
* Ocean Terminal (1951) - F. XCIV, 132.
Odio (*Home of the Brave*, 1949) - XCVI, 194; F. XCVI, 194.
Odio implacabile (*Crossfire*, 1947) - XCV, 174.
Oh You Teacher! (1910) - F. XCIX-C, 321.
Old Dark House, The (1932) - XCIX-C, 305.
On the Desert's Edge (1910) - F. XCIX-C, 317.
Ombre ammonitrici (*Schatten*, 1922) - XCIX-C, 300, 302, 304.
Ombre rosse (*Stagecoach*, 1939) - XCV, 158; F. XCV, 158.
Operazione Cicero (*Five Fingers*, 1951) - XC, 8.
Ora della verità, La (1952) - XCIX-C, 337; F. XCIX-C, 337.
Ora Pro Nobis - F. XCIX-C, 324.
Outlan and the Child, The (1910) - F. XCIX-C, 319.

P

Padre della sposa, Il (*Father of the Bride*, 1951) - F. XCIII, 100.
Paisà (1946) - F. XCI, 45.
Palio (1932) - XCII, 68; F. XCII, 69.
* Panta rei (1952) - XCVII, 244.
Passione di Giovanna D'Arco, La (*La Passion de Jean d'Arc*, 1926) - F. XCIV, 142.
Passione selvaggia (*The Macomber Affair*, 1948) - XCVII, 238.
Peccatrice, La (1940) - XCI, 42; XCV, 178-9; F. XCI, 42; F. XCV, 178, 179.
Pellegrino, Il (*The Pilgrim*, 1923) - F. XCIX, C, 308.
* Penne e piombo (1951) - XC, 20.
Per chi suona la campana (*Wor whom the Bell tolls*, 1943) - XCVII, 237.
Perdonami! (1952) - F. XCV, 155.
Perché cambiate moglie? (*Why Change Your Wife?*, 1920) - XCVII, 262; F. XCVIII, 264-5.
* Pescatori di laguna (1952) - F. XCIX - C, 284.
Piacere, Il (*Le Plaisir*, 1951) - XC, 7.
Porto delle nebbie, Il (*Le Quai des Brumes*, 1938) - XCI, 40.
Postiglione della steppa, Il (*Der Postmeister*, 1940) - XCI, 42.
Prästen (1913) - F. XCVI, 205.
Première Sortie d'un Collégien, La (1905) - F. XCVII, 234.
Prima comunione (1950) - XCII, 77; F. XCII, 76.
Processo, Il (*Der Prozess*, 1948) - F. XCI, 48.
Prova del fuoco, La (*The Red Badge of Courage*, 1951) - XCIV, 148; F. XCIV, 149.
Provinciale, La (1952-53) - F. XCIX-C, 281.
Pullman Bride, The (1917) - F. XCVIII, 264.
Puncher's New Love, The (1910) - F. XCIX-C, 319.
P... respecteuse, La (1951) - XCIII, cop. 1; XCIV, 124, 126, 129; F. XCI, 27; F. XCIV, 127.

Putevka v jasn (tr. lett. « Il cammino verso la vita », 1931) - F. XCI, 31.

Q

* Quando il Po è dolce (1952) - XCII, 62; F. XCII, 62-3.

Quattordicesima ora, *La* (*Fourteen Hour*, 1951) - XCI, 55; F. XCI, 55.

Quattro passi fra le nuvole (1942) - XCII, 74; F. XCII, 74.

Queen Kelly (1928) - F. XCVIII, 264.

* Quelli che soffrono per voi (1951) - XCII, 78.

Quelli della montagna (1942) - XCII, 75.

Quiet One, The (1949) - F. XCI, 50.

Quo Vadis? (1912) - F. XCIX-C, 329.

R

Ragazze in uniforme (*Mädchen in Uniform*, 1931) - XCI, 32.

Ragazzi allegri (*Vejolje Rebiata*, 1933) - F. XCI, 33.

Rasciomov (*Rasho Mon*, 1950) - F. XCI, 54.

Raskolinkoff (1923) - F. XCIX-C, 299.

Rebozo de Soledad (1951) - XCIV, 125; F. XCIV, 128.

Redemption of Rawhide, The (1910) - F. XCIX-C, 318.

Règle du Jeu, La (1939) - XCVIII, 276.

Regina d'Africa, *La* (*The African Queen*, 1951) - XC, 8; XCVII, 246; F. XC, cop. 1; F. XCVI, 185.

Reka (tr. lett. « Amor giovane », 1933) - XCI, 34; F. XCI, 34.

Resurrectio (1931) - XCII, 67-8; F. XCII, 68.

Retrosena (1939) - XCII, 72; F. XCII, 72.

* Ricordo (1951) - XC, 20; F. XC, 20.

Rideau Cramoisi, Le (1951) - XCIX-C, 325-6; F. XCIX-C, 325-6.

Rio Bravo (*Rio Grande*, 1950) - XCV, 159; F. XCV, 160.

* *Ritual in Transfigured Time* (1946) - XCVIII, 271; F. XCVIII, 270, 271, 273, 274.

Roma ore 11 (1952) - XCII, 81; XCVI, 209; F. XC, cop. 4; F. XCII, 81; F. XCVI, 207.

Roman Holiday (1952) - F. XCVI, 186.

Romanzo di un giovane povero, *Il* (1918-19) - F. XCIV, 141.

Ronde, La (1951) - XCV, 181; F. XCV, 181.

S

Salvation Hunters (1925) - F. XCVIII, 257.

* *Sang d'un Poète* (1931) - XCVII, 224; F. XCVII, 227.

Sangue viennese (*Wiener Blut*, 1942) - XCI, 44.

Scarpette rosse (*The Red Shoes*, 1947) - F. XCVII, 227.

Sciecchio bianco, *Lo* (1952) - XCV, 165; XCIX-C, 335; F. XCI, 38; F. XCV, 164-5; F. XCIX-C, 336, 337.

Schatten über den Inseln (1951) - F. XCII, 59.

Schiavo d'amore (*Of Human Bondage*, 1934) - F. XCVI, 201.

Sette anni di guai (*Sept ans de malheurs*, 1924) - XCVII, 236; F. XCVII, 235.

Sfida infernale (*Mu Darlina Clementine*, 1946) - XCV, 160; F. XCV, 159.

Shanghai Express (*Shanghai Express*, 1932) - F. XCVIII, 258.

Siamo tutti assassini (*Nous sommes tous des assassins*, 1951) - XCVIII, 254; F. XCVIII, 254.

Signora senza camelie, *La* (1953) - F. XCVIII, 251.

Silenzio è d'oro, *Il* (*Le Silence est d'Or*, 1946) - XCIX-C, 331.

Simao, o Caolho (1951) - XCIX-C, 327; F. XCIX-C, 327.

Sinfonia nuziale (*The Wedding March*, 1927) - F. XCIII, 104.

Sirène, La (1907) - F. XCIX-C, 323, 324.

* *Skeleton Dance, The* (1929) - F. XCIX-C, 302.

Sniper, The (1952) - XCVI, 198.

So che mi ucciderai (*Sudden Fear*, 1952) - XCVI, 215; F. XCVI, 215.

Sole (1929) - XCII, 67; F. XCII, 67.

Sommarlek (tr. lett. « Giuoco d'estate », 1951)

- XCIII, 96, 109; F. XCI, 25; F. XCIII, 94; F. XCIII, 106.

Sotto i ponti di New York (*Winterset*, 1937) - F. XCI, 37.

Spanish Love Song, The (1910) - F. XCIX-C, 318.

Sposa del Nilo, *La* (1911) - F. XCIX-C, 329.

* *Starè novésti české* (tr. lett. « Vecchie leggende ceche », 1951) - XC, 18; F. XC, 18.

State Line, The (1910) - F. XCIX-C, 317.

Stasera ho vinto anch'io (*The Set-Up*, 1949) - XCV, 174; XCVI, 194; XCIX-C, 326; F. XCV, 175; F. XCVI, 194.

Stolen Plans, The (1951) - XCIV, 136; F. XCIV, 138.

Streetcar Named Desire, A (1950) - XCV, 170; F. XCV, 171.

Strettamente confidenziale (*Broadway Bill*, 1934) - F. XCI, 35.

Studiante di Praga, *Lo* (*Der Student von Prag*, 1926) - F. XCIX-C, 296.

* *Study of Choreography for Camera, A* (1945) - XCVIII, 271; F. XCVIII, 269, 271.

Stupenda conquista (*The Magic Box*, 1951) - XCVIII, 279; F. XCVIII, 279.

Sua donna, *La* (*Under My Skin*, 1951) - XCVIII, 251.

Sündige Grenze (tr. lett. « Frontiere del peccato », 1951) - XCIII, 97.

Svarťa Maskerna, De (tr. lett. « La Maschera nera », 1912) - XCVI, 203; F. XCVI, 203.

T

Tale of Two Cities (1911) - F. XCIX-C, 320.

Tavola dei poveri, *La* (1932) - XCII, 69; F. XCII, 69.

Teatromania (*Stage Struck*, 1925) - F. XCVI, 201.

Telefonata a tre mogli (*Phone call from a Stranger*, 1951) - XCIV, 124.

Tempi moderni (*Modern Times*, 1936) - F. XCIX-C, 309.

Terra, *La* (di Uchida, 1939) - F. XCI, 41.

Terra madre (1931) - XCII, 68; F. XCII, 68.

I MIGLIORI



"Il cappotto" di LATTUADA

Terra trema, La (1948) - XCII, 81; F. XCI, 49.
 Tesoro d'Arne, Il (*Herr Arns Pengar*, 1919) -
 XCIX-C, 288; F. XCIX-C, 287.
 Testamento del Dr. Mabuse, Il (*Das Testament
 des Dr. Mabuse*, 1934) - F. XCIX-C, 300.
 Testimone, Il (1946) - XCII, 76.
 * *Thème et variations* (1926) - F. XCVII, 222.
Thief, The (1951) - F. XCIV, 127.
Three of a Kind (1910) - F. XCIX-C, 321.
Tire au Flanc (1929) - XCIII, 113; F. XCIII, 115.
 Totò e le donne (1952) - XCIX-C, 338.
 Totò e i re di Roma (1952) - XCVIII, 279.
 Totò terzo uomo (1951) - F. XCIII, 101.
 Traditore, Il (*The Informer*, 1935) - F. XCI, 35.
 Tragedia americana, Una (*An American Tra-
 gedy*, 1931) - F. XCVIII, 258.
 Tre storie proibite (1951) - XC, 9; XCVI, 215.
 Trinidad (*Affair in Trinidad*, 1952) - XCIX-C,
 338.
 Tua bocca brucia, La (*Don't Bother to Knock*,
 1952) - F. XCVII, 217.

U

Ultima tappa, La (*Ostatni etap*, 1947-48) -
 XCII, 83; F. XCII, 83.
 Uomini (*The Men*, 1950) - XCVI, 195; F. XCVI,
 195.
 Uomini alla ventura (*What Price Glory*, 1952)
 - F. XCVIII, 252; cop. 4.
 Uomini che mascazzoni, Gli (1931) - XCI, 32.
 Uomo del Sud, Lo (*The Southerner*, 1946) -
 XCVIII, 276; F. XCI, 45.
 Uomo di Aran, Lo (*Man of Aran*, 1933) -
 XCI, 34; F. XCI, 33.
 Uomo tranquillo, Lo (*The Quiet Man*, 1951) -
 XC, 17; XCIV, 124, 125. F. XC, 17; F. XCI,
 cop. 1; F. XCIV, 126.
 Urlo della folla, Lo (*Try and Get Me*, 1950) -
 XCVI, 314.

V

Vacanze col gangster (1952) - XCII, 84.
 Vampyr, Le (1930) - XCIX-C, 298; F. XCIX-
 C, 298.

Vampyren (1912) - XCVI, 203; F. XCVI, 202.
Världens grymhet (tr. lett. «La crudeltà del
 mondo», 1912) - XCVI, 203.
 Vecchia guardia (1934) - XCII, 71; F. XCII, 71.
 Vent'anni prima (*Three must get Theres*, 1922)
 - F. XCVII, 236.
 * *Ventre della città, Il* (1951) - XCII, 84.
 Verginità (*Panenství*, 1938) - F. XCI, 40.
 * *Veslefrikk med Jela* (tr. lett. «Il piccolo
 Frikk», 1951) - XCIV, 138; F. XCIV, 136.
 Via col vento (*Gone with the Wind*, 1939) -
 F. XCIII, 102.
 Viale del tramonto (*Sunset Boulevard*, 1950)
 - F. XCVIII, 263, 265.
 Vie della città, Le (*City Streets*, 1931) - XCVII,
 242; F. XCVII, 242-3.
 Vita del dottor Kock (*Robert Koch*, 1939) -

XCI, 40.
 Vite vendute (*Le Salaire de la Peur*, 1952) -
 XCIII, 110; F. XCIII, 110-11.
 Vitelloni, I (1952) - XCIX-C, 289-93; F. XCIX-C,
 290, 292-3.
 Voce del silenzio, La (1952-3) - F. XCV, cop. 1.

W

Walking down Broadway (1933) - F. XCIII,
 105.
Well, The (1951) - XC, 8.
 * *Winden och flanden* (tr. lett. «Il vento e il
 fiume», 1950) - XCIV, 130; F. XCIV, 131.

Z

* *Zuiderzee* (1930) - XCVII, 294.

INDICE DEI REGISTI

A

* ALDI A. - XCII, 84.
 ALESSANDRINI G. - XCI, 40.
 ANTONIONI M. - XC, 14.
 ASQUITH A. - XCIII, 94.
 ASTRUC A. - XCIX-C, 325.

B

BECKER J. - XC, 7.
 BENEDEK L. - XCIV, 125; XCVI, 196.
 * BERGAMO P. - XC, 20.
 BERGMAN J. - XCIII, 109.
 BERSTROM K. - XCIII, 96.
 BLASETTI A. - XCII, 65-78; XCIII, 95; XCV,
 182; XCVI, 207; XCIX-C, 329, 338.
 BROWN C. - XCI, 56.
 * BORGHESIO - XCIV, 138.
 BUNUEL L. - XCIII, 98; XCVII, 224.

C

CAMERINI M. - XCI, 40; XCVI, 207.

CAP F. - XCI, 43.
 CAPRA F. - XCV, 83.
 CARNE' M. - XCI, 40; XCIX-C, 341.
 CASTELLANI R. - XCI, 44.
 CAVALCANTI A. - XCIX-C, 327.
 * CAVALLARO G. B. - XCII, 62.
 CAYATTE A. - XCVIII, 254.
 CERCHIO F. - XCII, 84.
 CHAPLIN C. - XCVII, 236; XCVIII, 255;
 XCIX-C, 308-13, 331-5.
 CHIARINI L. - XCI, 44.
 CLAIR R. - XCIV, 127-8, 134; XCIX-C, 331.
 CLEMENT R. - XCIII, 97; XCIV, 133.
 CLOUZOT H. G. - XCIII, 110.
 COCTEAU J. - XCVI, 211; XCVII, 224; XCIX-
 C, 288.
 CONWAY J. - XCV, 177.
 CORTESE L. - XCVIII, 279.
 CROMWELL J. - XCV, 176.

DEL SEMESTRE



"Luci della ribalta" di CHAPLIN

CUKOR G. - XCIX-C, 326, 338.
CURTIZ M. - XCVII, 238.

D

DE MILLE C. B. - XCVIII, 262.
DE ROBERTIS F. - XCVIII, 279; XCIX-C, 330.
DE SANTIS G. - XCII, 81.
DELANNOY J. - XCIX-C, 337.
DEREN M. - XCVIII, 269-74.
DONSKOJ M. - XCIX-C, 288.
DREYER C. T. - XCI, 48; XCVII, 229-33;
XCIX-C, 298.
DUVIVIER J. - XCI, 40; XCIX-C, 339-40.

E

EMMER L. - XCIV, 130.
ENFIELD C. - XCIV, 214.

F

FELLINI F. - XCV, 163-5; XCIX-C, 335.
FERNANDEZ E. - XCIII, 98.
FEYDER J. - XCI, 36.
FLAHERTY R. - XC, 12.
FORD J. - XC, 17; XCIV, 125; XCV, 158-61;
XCVII, 240.
FREGONESE H. - XCVI, 197.

G

* GANDIN M. - XC, 19; XCIX-C, 341.
GAVALDON R. - XCIV, 125.
GENINA A. - XC, 9; XCI, 36, 40, 42; XCVI,
215.
GERMI P. - XCVII, 247.
GORDON M. - XCVI, 195.
GRIMAULT P. - XCIV, 127.
GUAZZONI E. - XCIX-C, 329, 330.

H

* HAANSTRA B. - XCVII, 244.
HATHAWAY H. - XCI, 55.
HAWKS H. - XCVII, 237, 246.
HECHT B. - XC, 18.
HUSTON J. - XV, 8; XCIV, 198; XCVII, 246.

J

JAKUBOWSKA W. - XCII, 83.

K

KING H. - XCIX-C, 329.
KORDA Z. - XCVII, 238.

L

LANG F. - XCII, 84; XCVI, 208-10.
LATTUADA A. - XCVI, 207; XCVIII, 253.
LEAN D. - XCIX-C, 343.
LEFRANC G. - XCIX-C, 340.
LEYTES J. - XCIII, 96.
LINDBERG P. - XCI, 40.
LINDER M. - XCVII, 234-6.

M

* MAGNAGHI U. - XC, 19.
MAMOULIAN R. - XCVII, 242-3.
MANKIEWICZ J. L. - XC, 8.
MELIES G. - XCIX-C, 286, 302.
MILESTONE R. - XCVIII, 279.
MILLER D. - XCVI, 215.
MIZOGUCHI K. - XCIII, 96.

N

NASCIMBENE M. - XC, 20.
NEAME R. - XCVII, 246.

O

OPHULS M. - XC, 8.

P

PALERMI A. - XCI, 42; XCV, 178-9.
PAGLIERO M. - XCIV, 126, 134.
PIERALISI A. - XCIX-C, 327.
PIRIEV I. - XCIV, 146.
* PORTESANO D. - XC, cop. 3.
* PUCCI G. - XC, 19.

R

RAPPER J. - XCV, 172.

RAY N. - XCV, 176.
RENOIR J. - XCI, cop. 3; XCIII, 112; XCV,
174; XCVIII, 253, 275-8.
RICHTER H. - XCIV, 139; XCVII, 222-6.
RISI D. - XCII, 84.
RIVERS B. - XCV, 183.
ROSSELLINI R. - XCIX-C, 330, 333.

S

SALVADOR L. - XCIII, 96.
SEQUI M. - XCVIII, 263.
SJOBERG A. - XCIII, 109.
SJOSTROM V. - XCVI, 202-4.
SOLDATI M. - XCVII, 221.
STEMMLE R. A. - XCIII, 97.
STERNBERG J. - XCVI, 192; XCVIII, 256-60.
STILLER M. - XCVI, 202-4.
STROHEIM E. - XCIII, 103; XCIV, 133.
STURGESS P. - XCIX-C, 326, 338.

T

TRENKER L. - XCI, 36.

* TRNKA J. - XC, 18.

V

* VAN DER HORST - XCVII, 244.
VARLAMOV L. - XC, 7.
VERMOREL C. - XCIII, 96.
VIDOR K. - XCV, 166-7.
VISCONTI L. - XCVI, 189; XCVII, 221.
* VISENTINI G. - XCII, 84.

W

WELLMAN W. A. - XCVI, 338.
WHALE J. - XCIX-C, 305.
WISE R. - XCV, 174.
WOOD S. - XCVII, 237.
WYLER W. - XCI, 39; XCIII, 95.

Z

ZAMPA L. - XC, 9.
ZINNEMANN F. - XCIII, 106; XCVI, 195, 196,
214.
* ZURLINI V. - XC, 19.



ABBONATEVI A CINEMA

SOTTO I PONTI DI NEW YORK

(n.d.r.) - Proseguendo nella serie delle "doppie retrospettive", cioè delle retrospettive dei film e della critica, presentiamo stavolta una critica di Meyer Levin su Winterset. Nato a Chicago, e laureatosi presso quell'Università, Meyer Levin ha fatto per qualche tempo il giornalista, ed ha anche studiato a Parigi con Fernand Leger. Indi ha diretto teatri sperimentali di marionette e nel 1930 ha progettato la realizzazione di film di marionette, ma dovette abbandonare il progetto per mancanza di fondi. Dal 1933, stabilitosi a Chicago, è stato critico cinematografico di Esquire, del quale periodico fu anche vice-direttore. Nel 1947 è stato produttore, soggetto e sceneggiatore del film My Father's House, prodotto dal Jewish National Fund.

La critica che pubblichiamo è appunto apparsa su Esquire, nel 1937. Le analisi critiche di Meyer si rivelano di un tenore piuttosto insolito in rapporto allo "standard" di prevalente conformismo ideologico e di limitato rigore critico di gran parte dei resoconti cinematografici della stampa americana. Con una distinzione oggi di moda, si potrebbe dire che la sua è una critica nettamente contenutistica: nel suo esame di Annapolis Farewell ("La corazzata Congress", 1935) ad esempio, pubblicata nel 1935, egli stronca nettamente questo e gli altri film patriottardi del medesimo genere, deplorandone la propaganda indirettamente e volutamente guerrafondaia mascherata di patriottismo ed ammonisce che i realizzatori "dovrebbero vergognarsi di aver guadagnato alcune centinaia di dollari a spese della verità". E nella sua analisi di altri film è facile rilevare concise osservazioni e rapide notazioni sui loro riferimenti sociali. Per quanto riguarda Winterset, ad un'odierna revisione critica, l'appellativo di "classico" può risultare discutibile o perlomeno eccessivo, ma è comunque innegabile che il film rimane non solo la migliore realizzazione di Alfred Santell, ma anche uno dei più interessanti film americani dell'immediato anteguerra e uno dei più apprezzabili esempi di quel "realismo poetico" ad evidente substrato sociale cui è logico riallacciare il posteriore "neo-realismo" di certo cinema americano del dopoguerra.

SOLTANTO ora, dopo che si è placata l'eccitazione del primo entusiasmo, credo sia possibile giudicare Winterset. In genere, per equilibrare gli eccessi di una prima visione è necessaria una visione retrospettiva. Qualche mese dopo la comparsa del "miglior film di tutti i tempi" compare un altro "miglior film di tutti i tempi" e il primo decade automaticamente nella categoria dei film "discreti". In pratica, il termine "capolavoro" vale soltanto nel senso di "capolavoro del momento".

Ma in questo caso una critica ponderata deve servire a chiarire che i superlativi,

Titolo orig.: Winterset - Tit. ital.: Sotto i ponti di New York - Soggetto: dal dramma omonimo di Maxwell Anderson - Sceneggiatura: Anthony Weiler - Fotografia: Peverell Marley - Adattamento musicale: Maurice Du Pack - Interpreti: Burges Meredith (Mio), Margo (Miriamne), Eduardo Cianelli (Trock), John Carradine (Romagna), Edward Ellis (il giudice Grant), Paul Guilfoyle (Garth), Maurice Moscovitch (Esdras), Stanley Ridges (Shadow), Willard Robertson (il polliceman), Mischa Auer (il radicale), Myron McCormick (Carr), Helen Jerome Eddy (signora Romagna), Barbara Pepper (la ragazza), Alec Craig (Hobo), Fernanda Eliscu (Pimy), George Humbert (Lucia), Murray Alper (Louie), Paul Fix (Joe) - Pr.: Pandro S. Berman - Produz.: RKO 1936.

quando si riferiscono a Winterset, vanno intesi nel senso letterale e non nel loro effimero significato cinematografico.

Definire Winterset un classico non significa porlo nella categoria di Anthony Adverse, di The Charge of the Light Brigade e neppure di Mr. Deeds Goes to Town. Dobbiamo restituire al termine "classico" il suo significato reale, dimenticando il suo impiego convenzionale.

Un genio di Hollywood, quando Winterset fu terminato, scosse mestamente il capo e disse: «E' un film per la critica; potremo farlo accettare al pubblico soltanto attraverso i critici». Così si spese una cifra favolosa per invitare i mille critici più importanti d'America a trascorrere una giornata di baldoria a New York. Questi signori andarono all'ultima rivista musicale in poltrone da sei dollari, pranzarono nel miglior ristorante cittadino, parteciparono a diversi cocktails, fecero il giro dei locali notturni e in un intervallo di questa frenetica attività videro un film intitolato Winterset.

Poiché si era dichiarato fin da principio che era un film "per la critica" immagino che i Mille Migliori siano stati ben lieti di non dovere affrontare problemi di coscienza e di tornarsene a New Orleans o a Seattle liberi di dare al film quante stelle volevano, salvo dare lo stesso numero di stelle a Three Men on a Horse la settimana seguente.

Poiché non appartengo ai Primi Mille, posso affermare — libero e insospettato — che Winterset è a mio parere il primo clas-

sico cinematografico americano: e ognuna di queste tre parole si riferisce ad una valutabile peculiarità.

Dicendo americano non intendo dire soltanto fatto in America. Intendo un'opera il cui soggetto sia preso dall'autentica vita americana. In effetti, ciò si potrebbe dire di qualunque film, da Daniel Boone a Theodora Goes Wild. I film di gangsters e i film con il solito giornalista un po' matto sono tipicamente americani allo stesso modo dei drammi di Joan Crawford. I soggetti storici, da The Covered Wagon a The Plainsman avevano una certa autenticità, e così pure i film di gangsters, ma è soltanto recentemente che i film hanno cominciato ad ispirarsi alla vita intellettuale e sociale americana. Il contrasto tra lo "svedese" e il padrone della segheria in Come and Get It è un frammento di vita americana, come tutta la prima parte di Fury; Winterset è americano da cima a fondo.

E' un film che rappresenta con serietà il nostro modo di vivere, i nostri concetti della giustizia, della vita e della morte e dei valori umani. Queste cose sono esaminate in modo tipicamente americano. Il problema è trattato in modo così aderente alla nostra mentalità che ciò che il film dice non potrebbe essere detto attraverso la psicologia di un altro paese. Poche opere del cinema esprimono interamente come Winterset il nostro carattere.

Inoltre ho messo apposta l'accento sul termine cinematografico. Ho già osservato varie volte che gran parte dei film non si

Sotto e nelle due pagine successive: Alcune tipiche inquadrature di Winterset di Alfred Santell, film che è stato variamente giudicato, ma che resta comunque un'opera realmente interessante.



possono neppure considerare "cinema" in quanto non hanno un rapporto integrale con il linguaggio della macchina da presa. Alcuni, come *Anthony Adverse* e *Valiant is the Word for Carrie* sono episodi di romanzi raffazzonati insieme. Altri, come *Go West Young Man* sono deboli trasposizioni dal teatro. *Winterset* invece, pur essendo ricavato da un lavoro teatrale, è stato trasformato in un racconto cinematografico molto superiore al dramma originale. Ed ora vediamo che cosa intendiamo per "classico". Questa parola è la più inflazionata, nella nostra lingua, subito dopo la parola "amore". In senso stretto per "classico" si intende un certo periodo di stile artistico che è stato definito "classico"; in senso più ampio si intendono quelle opere d'arte che sono un'espressione così pura del loro tempo da divenire eterne. Abbiamo così i classici greci, i classici del rinascimento, i classici della letteratura inglese, e abbiamo anche qualche classico del cinema, come *Caligari* e *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ma finora non c'era stato un film americano che meritasse d'essere posto in questa nobile categoria. Può darsi che col tempo *The Informer* venga considerato un classico, ma questo film, pur essendo stato fatto in America, è un film di vita irlandese e non rientra nella nostra definizione.

Ho usato il termine "puro" per mettere in rilievo l'essenza del classico, definita a volte come una grande semplicità e a volte come un'elevatezza di visione.

Tecnicamente credo si possa dire che il classico presupponga un'unità ed un isolamento di concezione; ogni particolare di uno stile classico appartiene allo stesso tempo e allo stesso luogo. Non vi possono essere dipendenze né coscienti adozioni di elementi di altri stili od epoche, perché in questo caso si avrebbe l'opera di un bravo artigiano e non l'espressione spontanea di un artista.

Vi possono però essere radici autentiche, rapporti vitali, con l'intero patrimonio culturale dell'umanità, e credo sia legittimo che un drammaturgo americano — dato che la nostra lingua è l'inglese — riveli influenze shakespeariane.

Secondo me, la trasposizione di "Hamlet" in "Winterset" è l'istintiva e legittima continuazione di un tema popolare, in contrasto con l'esercizio puramente cerebrale di O'Neill di trasformare la tragedia di Elettra in un'analisi psicoanalitica moderna di una famiglia dell'epoca della guerra civile.

Ma queste distinzioni diventano difficili e in fondo possono interessare soltanto come discussione letteraria. Anderson è notoriamente imbevuto di Shakespeare, ed è forse l'unico fra i nostri drammaturghi più insigni ad usare ancora i versi giambici. La leggenda comune a "Winterset" e ad "Hamlet" è quella di un giovane tormentato dall'inquieto spirito del padre ucciso; ed in entrambi i casi l'assassinio era stata espressione della sete di potere dell'umanità. Amleto e Mio sono giovani ossessionati dal dubbio, condannati all'inazione dalla loro ipersensibilità e dall'ansia di certezza e di giustizia. Entrambi a un certo punto hanno in mano lo strumento della vendetta e si trovano di fronte al loro nemico con la spada o la pistola, ma non possono uccidere per l'impotenza che è propria del dubbio.

Si potrebbe anche dire che Mio, come Amleto, lotta contro l'istinto che lo porterebbe ad un amore romantico: l'intellettuale che si sforza di essere cinico verso il suo cuore.

E' curioso che esista una simiglianza fra Esdras e Polonio e perfino un intrigo fatale tra Mio e il fratello di Miriamne come fra Amleto e il fratello di Ofelia.

Ma queste due opere hanno in comune soltanto il racconto di una verità universale. Non voglio dire che Anderson sia sullo stesso piano di Shakespeare: il suo stile è inferiore, il suo dramma non ha quelle percezioni fulminanti che costantemente fanno esplodere il testo di Shakespeare in infiniti cerchi di suggestioni. Ma la sua storia è sentita con sincerità ed è socialmente vera quanto la storia di Amleto.

Ma qui finisce l'analogia: si taglia il cordone ombelicale e "Winterset" è valido per se stesso. Traendo il suo racconto dal caso Sacco-Vanzetti, Anderson ha legato totalmente il suo Amleto al mondo americano; ha raccontato la sua storia totalmente in termini della mentalità americana.

In Amleto il tema della giustizia era limitato a un intrigo di palazzo; da noi e nel nostro tempo c'è meno isolamento sociale. Il tema è portato alle sue estreme conseguenze in un intreccio che comprende un furto delle paghe, *gangsters*, la corruzione

nell'Amleto la pessimistica opinione di Shakespeare che il meglio che si possa sperare, nella lotta tra buoni e malvagi, è la morte dei malvagi insieme ai buoni. L'Amleto finisce in un lago di sangue. Usando lo stesso criterio si può dire che la versione teatrale di "Winterset" afferma che la giustizia non può trionfare nel mondo; infatti Mio viene ucciso e Trock il bandito vive, anche se porta nel sangue i germi di una malattia fatale. E con questo criterio qualcuno potrà stupirsi di vedere che la posizione dei personaggi viene invertita alla fine del film: Mio è vivo e salvo e il *gangster* muore. Ciò travisa forse il messaggio dell'artista?

Personalmente non ho mai dato molta importanza ai finali col morto. Ciò che l'artista deve dire viene detto interamente nel corso dell'opera e non può essere detto o modificato sostanzialmente nei pochi minuti d'azione prima del calare del sipario. Se la sua storia era la storia di una lunga e quasi pari lotta tra due forze, la scelta di un vincitore è in ogni caso arbitraria. In genere, quando si giudica un film dal punto di vista artistico, si ha un enorme rispetto per il "finale tragico" e si disprezza chi chiede di fare concessioni al pubblico che non ama "le storie che finiscono male". Io credo che questo atteggiamento da parte del grosso pubblico non sia dovuto a mancanza di gusto o a stupidità, ma sia in se stesso una



del tribunale da parte dei capitalisti reazionari e la condanna di un radicale — ottenuta con prove falsificate — per un delitto commesso da un *gangster*. All'epoca di Amleto, il problema era se mettere a capo del regno una persona onesta oppure un farabutto; oggi si tratta di vedere se il lato cattivo dell'umanità debba trionfare sul lato buono ostacolandone le riforme sociali che potrebbero portare a un progresso.

Se pensiamo che un'opera d'arte contenga le conclusioni personali dell'autore sul problema in esame, allora possiamo vedere

superba dimostrazione della gioia di vivere e dell'ottimismo dell'umanità. Penso che l'artista dovrebbe capire che, quando tutti gli impulsi del pubblico tendono all'affermazione della vita, ci deve essere qualcosa di sbagliato se egli può portargli soltanto un messaggio di morte.

Secondo me non c'è nulla di più insulso di una conclusione in cui i personaggi vengono fatti morire. La morte è l'evasione dell'artista che non sa trovare nulla di più significativo da dire.

Non affermo che la conclusione cinema-



tografica di *Winterset* sia superiore dal punto di vista artistico anche se può essere più soddisfacente dal punto di vista umano. Secondo me la storia si perde nell'intrigo, verso la fine, proprio come "Hamlet" esce di strada nell'ultimo atto.

Quando i personaggi si sono scambievolmente affrontati nell'azione, il dramma è completato. Quel che avviene dopo questo nell'ultimo atto di "Winterset", lavoro teatrale, consiste in una serie di inseguimenti, con pause studiate per dare agli attori la possibilità di recitare pompose tirate filosofiche. Ricordo che quando assistetti alla versione teatrale, giunto al terzo atto andai progressivamente irritandomi: non riuscivo a capacitarmi come uno scrittore potesse permettersi di rovinare un così bel lavoro. Il film è meno danneggiato per la semplice ragione che buona parte dei solenni discorsi è stata omessa; inoltre gli elementi dell'inseguimento sono una parte integrale del mezzo cinematografico e quindi non interferiscono con il tema, come nella versione teatrale.

Quanto alla conclusione del film ho già osservato che per me è preferibile. Dovrei aggiungere che in senso strettamente tecnico essa è valida dato che l'organino e la "cigarette-sniper" (macchina per tagliare le sigarette) sono utilizzati come parte dell'intreccio e quindi danno al film una conclusione completa e perfetta quale si può avere soltanto quando ogni accenno lasciato cadere nel corso della storia è stato raccolto ed incorporato nella vicenda. Questo è il principio dell'economia congiunto alla semplicità dell'arte classica: nessun movimento è sprecato, nessun particolare privo di significato.

C'è anche un altro fattore importante che bisogna riconoscere a questo classico: il fattore produzione. Dalla regia di Alfred

Santell alla interpretazione di ogni membro del cast, c'è un senso di infallibilità e di stabilità. L'atmosfera di paura e di fato viene stabilita in tutta la prima parte del film che racconta la storia dell'incriminazione di Romagna, e di cui si sente così forte la mancanza nel lavoro teatrale; questa atmosfera è sostenuta lungo tutto il film con un meraviglioso senso del tempo.

Le scene più banali sono trattate con fresca originalità. Per esempio, quando la folla si raduna attorno al suonatore d'organetto, c'è una sequenza di ballo in strada. I ballerini si muovono con una sgraziata monotonia che è al tempo stesso originale, realistica ed aderente all'atmosfera della scena. Un ragazzino balla e un gambale dei suoi pantaloni alla *knicker-bockers*, slacciato al ginocchio, ci ondola sciattamente. Questo particolare, semplice e realistico, è nondimeno un'acuta notazione coreografica perché dà a questo ballo improvvisato una specie di movimento pencolante, in carattere con l'involuto movente della storia. Questo è nella tradizione classica; nessun particolare è discordante; perfino il pezzo suonato dall'organetto ha un suo significato ironico perché la canzone di cui si sente soltanto la musica dice: « Sarò felice quando tu sarai morto, canaglia ».

E' stato osservato che l'impiego di attori poco noti al pubblico delle sale cinematografiche dà una più convincente realtà all'azione. C'è da notare un altro particolare circa la scelta degli attori: John Carradine, fino allora connesso con ruoli di sadico e di malvagio, impersona qui l'idealista Romagna. Egli sostiene la parte con estrema efficienza; la scelta di questo attore denota un sottile intuito, perché è l'aria di idealismo di Carradine, la sua proiezione di integrità e di rettitudine morale, che lo rendono convincente nei suoi ruoli di malvagio. Il personaggio di Esdras, inter-

pretato in teatro come un ebreo dalla lunga barba, borbottante versetti del Talmud, raffigurazione convenzionale e vieta, è migliorato nella versione cinematografica; il vecchio ebreo filosofeggiante di Maurice Moscovitch è più aderente alla realtà.

La natura classica dell'opera cinematografica è accresciuta dal fatto che nei suoi elementi cinematografici essenziali *Winterset* non è altro che il tradizionale film di « gangster », approfondito da un significato filosofico e sociale. Il comune film di « gangster » è quello che più si avvicina ad essere una storia propria della gente americana, ed è quindi giusto che il primo film americano poeticamente espressivo faccia uso della leggenda « gangster ». In questo film si dimostra come perfino i più triti elementi dei film di « gangster » possano essere usati con effetti nuovi e freschi: le pistole col silenziatore ottengono un effetto sinistro singolarmente diverso, benché affine, da quello sfruttato in centinaia di film di sparatorie che abbiamo visto. Forse questo effetto attutito e controllato sta a simboleggiare la differenza fra l'arte ed il semplice divertimento.

Concludendo, l'arte classica tratta generalmente soggetti elevati, le verità, il fato. Il cinema non perde mai la visione dell'uomo come elemento che si dibatte nel complesso di forze esterne. Lo spettatore prova quasi un'emozione fisica per la perfetta arte con la quale la macchina da presa segue i vari personaggi, fa gradatamente convergere le loro strade fino a raccogliarli tutti intorno al malinconico suono dell'organetto, nella tetra piazza dove i bambini ballano. Anche in questo il film si dimostra un autentico veicolo delle arti maggiori.

MEYER LEVIN



(Sopra e sotto). Alcuni fotogrammi di uno dei cortometraggi di Aldo Franchi, *Il teatro d'Orlando*, che con altri due costituisce una trilogia su uno degli aspetti caratteristici propri alla Sicilia



CINEMA REGIONE E CULTURA

"IL CAPPOTTO" di Lattuada operava (traducendo dal russo) s'una regione nebbiosa e calma, invernale: Pavia, la bassa Padana anche. Un'altro precedente film di Lattuada aveva argomento intorno al Po. Germi ha scelto diverse volte la Sicilia, il Sud (la Calabria) in genere. Soldati per "La Provinciale" e Cortese per "Art. 519" hanno puntato su Lucca. Soldati aveva anche articolato film sui Laghi italiani, con la Miranda ("Malombra"). Rossellini con "Paisà" aveva dato una geografia italiana frammentata e ricca, variando di film in film in una riscoperta di cose che gli italiani poco conoscevano. Il dopoguerra in generale ha ricercato per la cinematografia nostra allora poverissima di attrezzature, "scenari" che non fossero quinte, e fondali che non fossero dipinti.

Certe regioni sono venute fuori come scoperte: si pensi in particolare alla (grosso modo) Emilia, alla zona Padana: "Riso amaro", "Il mulino del Po", "Don Camillo", parte del "Cammino della speranza", nonché altri minori. Napoli infine è stata tanto e poi tanto presa di mira, che Zampa ha dovuto davvero penare per cavarne fuori qualcosa di nuovo col "Processo alla città": — volta per volta dunque si tratta di interpretare una città, una regione, o sia pure un quartiere. Certi paesi si prestano meglio, altri meno. Lucca per esempio è l'ultima scoperta. La Milano di De Sica è improbabile mentre Roma di "Ladri di biciclette" è schietta e autentica.

Ma il paese che meglio ha goduto di nuove interpretazioni, che è stato seriamente la nostra "scoperta" d'oggi è la Sicilia. I cortometraggi di Fosco Maraini e di Francesco Alliata sulla pesca, "È primavera" di Castellani, "Il cammino della speranza", "In nome della legge", "Vulcano" e "Stromboli" i film curiosamente gemelli di Rossellini e Dieterle, di Anna Magnani e Ingrid Bergmann. Non è mancato un film sul bandito Giuliano interpretato dall'attore Gassman, si capisce, — e non sono mancati moltissimi documentari, numerosi cortometraggi anche a colori sulla regione e le sue cose.

Anni addietro la Sicilia era stata "scoperta" prima da Luigi Chiarini con un film da Rosso di San Secondo, "La bella addormentata"; da Poggioli con "Gelosia" da un popolare romanzo locale. Poi, sempre s'un filone letterario vennero "Anni difficili" di Zampa (da un racconto di Brancati) e "La terra trema" di Visconti, dal romanzo di Verga "I Malavoglia".

Finora ho citato solo, o quasi solo, cose

di carattere maggiore; ma, se non proprio come per Napoli, la Sicilia ha subito molto cinema, anche troppo. "Turi della tonnara" per esempio, valeva da solo tutto il brutto cinema dialettale italo-napoletano. Non è vero che ogni regione ha il cinema che si merita: certe scoperte — proprio così — del "Cristo proibito" di Malaparte, sono di un carattere cinematografico che la Toscana non direi proprio meriti. Il quadro d'insieme del cinema "siciliano" è però tutto o quasi tutto a favore della regione. L'essersi imposta quasi sempre attraverso "testi" letterari ha dato importanza alla sua cultura e al costume locale. C'è stato un incontro autentico d'interessi artistici in chiave cinematografica, articolati attraverso la "camera": "Vulcano" per suo conto, e "Stromboli" dall'altra, han brani di qualità superiore: la regione, certa società regionale, il paesaggio, e la gente: tutto è "scavato" bene, anche approfondito. Fra qualche anno i due film si apparenteranno in un ordinato ricordo che mescolerà i nomi dei registi, i nomi delle attrici e delle isole.

Un paesaggio, un mondo, possono essere giudicati anche attraverso i suggerimenti come dire? esterni, e poi per quanto si riflettono nel cinema che intende di tradurli in visione e racconto. Dove questo specchio della realtà e dove l'incontro e il culmine di più interessi si sommano, io ritrovo allora le ragioni d'un cinema che si pretenda colto.

Alcuni cortometraggi e documentari di Aldo Franchi formano ora un ritratto abbastanza compiuto della Sicilia. "Paladini per le vie", "I prodi cavalieri", "Il teatro d'Orlando" che completa egregiamente la trilogia, e ora "Rive bianche" sulle saline di Trapani; oltre a una serie di shorts a carattere pubblicitario dedicati tutti alla Sicilia, formano una quantità cinematografica che può servire di misura. Gli interessi folcloristici non servono qua per fare "color locale" — che è anzi respinto in tutto il suo eccesso di "pittorico" e di "pittresco" — ma affondano bene in uno studio di costume, né più né meno d'un saggio critico che ha i suoi riferimenti anche nella bibliografia da citarsi al momento voluto. Non è facile dar vita, "muovere" tanti personaggi ormai stabiliti in parti e in vicende come i Paladini di Francia, Orlando, Rinaldo, i Saraceni, Agramante, Angelica, — eppure la rotta di Roncisvalle, il tradimento di Gano, la forza e la nobiltà d'animo dei nipoti ed eletti di Carlomagno ritrovano una loro ragione non solo meccanica e figurativa — innestandosi sul vivo del loro continuo rapporto con l'oggettiva popolarità dell'Opra dei Pupi, sempre attuale a Palermo o a Catania, o con le tradizioni diremo classiche e romanze della nostra storia letteraria. Personaggi storia e commento si completano bene attorno all'idea che il "documento" cinematografico sia anche opera d'invenzione.

Impastare tanti elementi (che non sono però disparati) e poi distribuirli, concluderli in una sintesi che non intende distruggere, bruciare, ma piuttosto chiarire, fino a un innesto nell'attualità (come solo è possibile ritrovare in Sicilia), è opera di merito, non opera illustrativa facilitata dal paesaggio o dal macchinoso degli apparati per far la pasta all'uovo o per estrarre il metano. Mentre in film come "Metano" o "Cremini" si sente al fondo la pubblicità



Un altro aspetto della Sicilia: due tipi di lavoratori delle saline di Trapani nel documentario Rive bianche nel quale Aldo Franchi ha ripreso un altro « documento » tipico di vita siciliana.



per una impresa più o meno privata, il lavoro di Franchi intorno alla Sicilia è un po' come quello dei grandi documentaristi sulle Hawaii, sugli Eschimesi, o in tono minore, quello che fu il bel tentativo di Pasinetti attorno a Venezia.

Il mondo velocemente procede; lo spazzolino da denti, la bicicletta, la radio, le calze di nylon, il cinema, Coppi, la bomba atomica: tutti hanno ruote attorno alle quali anche le regioni considerate "arretrate" e che invece erano stabili s'un perno di saggezza e di silenzio, si muovono, corrono. Fra qualche anno se qualcuno non ci pensa prima, mancheremo di documentazione sui gusti, sui sapori, sui sentimenti popolari. È vero che a Palermo esiste un Museo Pitre tutto dedicato alle cose siciliane, al folclore; ma altra cosa è un museo e altra cosa un film dove le cose agiscono, vivono, sono autenticamente innestate sui rami vivi della città, della gente, della cronaca. Guar-

diamoci attorno: le piagnone sono scomparse, scompaiono gli spazzacamini, i ramai ambulanti, i funamboli da piazza, 'o pazzariello pubblicitario, il cavadenti e il fotografo ambulante anche loro han finito, son fuori corso. Le regioni cambiano, le città si sviluppano in diverso modo: gli "eroi popolari" han vita difficile, e le guerre dan sempre il via a nuovi processi che non sono di involuzione.

È opera di cultura avvicinarsi alle cose che ancora sussistono o anzi resistono, e che sono il fondo anche poetico delle varie popolazioni, e ricondurle sulla pagina, farle nuove, reinventarle acconciamente perché respirino nell'oggi. Franchi nel suo lavoro di ricercatore e di elzevirista è — come diceva sul "Mondo" Alfredo Mezio — arrivato al momento giusto per assicurarci che il cinema può essere una lingua non generica di insegnamento.

RENATO GIANI



Danièle Delorme nell'efficace interpretazione teatrale della commedia di Anouilh « Colombe ».

DANIÈLE DELORME

bocche imbronciate e sensuali.

C'è sentore di vizio in quei lineamenti capricciosi, in quegli sguardi spesso alterati dallo strabismo (notevole nella Delorme), nella sfrontatezza di certi sorrisi. C'è più che civetteria sfacciata, perfidia e compiacimento sottile di creare ombre vive in un mondo quasi putrido per la corruzione. Questa premessa non nega necessariamente l'arte; anzi, spesso il piacere del male è stimolo alla creazione in una sensibilità

cia, in un breve periodo di tempo, e alle due prime — per consiglio della stessa Colette, chiamata a collaborare in sede di sceneggiatura — è stata data quale protagonista la Delorme il cui fisico risponde con piena aderenza ai due personaggi. *Gigi* (portato sullo schermo dalla regista Audry) è un'adolescente educata dalla nonna e dalla zia e destinata nella loro mente a divenire come loro nel passato una mondana d'alto bordo. *Gigi* si presta al giuoco con una

FILMOGRAFIA

Danièle Delorme è nata a Lavallois-Perret, sobborgo parigino, nel 1926. Ha debuttato in teatro nel 1942, nella compagnia di Claude Dauphin, interpretando « Poil de Carote », e più tardi recitò per Jean Wall in « Le Diner de Famille » e in « La Famille Sheherazade » al teatro degli Champs-Élysées. Dopo qualche anno d'assenza dal teatro è ricomparsa sui palcoscenici parigini, al teatro dell'Oeuvre, in « Bonne chance Denis » e nell'estate del medesimo anno, col marito Daniel Gélin, ha interpretato di nuovo, in una tournée, il personaggio di « Poil de Carote » nel lavoro omonimo. Indi, sempre col marito, ha recitato in « Virage dangereux » al teatro Saint-Georges, e successivamente ha ottenuto un notevole successo nella parte di Christiane in « Mademoiselle » di Deval. Un altro ottimo successo teatrale è stata la sua interpretazione di « Colombe » di Jean Anouilh, dove, posta alle prese col personaggio d'una ragazza che ha tutte le caratteristiche d'un « piccolo animale egoista, fatto per la facilità di vivere, i piaceri, il lusso, gli omaggi », l'ha saputo rendere — come osservava Gabriel Marcel — « con una grazia, una specie d'ingenuità, dapprima nell'innocenza e successivamente nella perversità incosciente, che si è rivelata irresistibile ».

In cinema, nei primi due film è comparsa col suo nome autentico (Danièle Girard) e nei successivi con quello di Danièle Delorme.

1942: *Félice Nanteuil*, di Marc Allégret, con Claude Dauphin e Micheline Presle; *La belle Aventure*, di Marc Allégret, con Micheline Presle e Louis Jourdan. - 1943: *Les Petites du Quai aux Fleurs* (*Rondini al nido, o Tre sorelle da marito*) di Marc Allégret, con Adriana Benetti e Odette Joyeux. - 1947: *Les Jeux sont faits* (*Risorgere per amare*) di Jean Delannoy, con Micheline Presle e Marcel Pagliero. - 1948: *L'Impasse des deux Anges*, di Maurice Tourneur, con Paul Meurisse e Simone Signoret. - 1949: *Gigi*, di Jacqueline Audry, con Gaby Morlay e Frank Villard; *La Cage aux Filles* (*Le minorenni*), di Maurice Cloche, con Jacky Flint e J. M. Thibault. - 1950: *Agnès de rien*, di Pierre Billon, con Paul Meurisse e Ketty Gallian; *Rendez-vous avec la chance* (ex *Le Lit à deux Places*), di E. E. Reinert, con Henri Guisol e Suzanne Flon; *Miquette et sa Mère* (*Un marito per mia madre*) di Henri-George Clouzot, con Louis Jovet e Mireille Perrey; *Minne, ou L'ingénue Libertine*, di Jacqueline Audry, con Frank Villard e Jolande Raffon; *Souvenirs perdus* (*Ricordi perduti*) di Christian-Jaque, con Gérard Philipe e Suzy Delair. - 1951: *Sans laisser d'adresse* (*E mi lasciò senza indirizzo*) di J. P. Le Chanois, con Bernard Blier e Pierre Trabaud. - 1952: *La Jeune folle*, di Yves Allégret, con Henri Vidal e Mouloudji. - 1953: *Les Dents longues*, di Daniel Gélin, con Daniel Gélin e Louis Seigner.

QUALCUNO disse a Danièle Delorme, nell'anno di disgrazia 1939, allorché ella non era che una discreta allieva di un conservatorio musicale parigino, che sarebbe diventata una vedetta del cinema francese. Danièle aveva a quell'epoca tredici anni e, logicamente, il giudizio non si basava su palpabili dati di fatto, ma su un'« impressione » personale. In realtà, Danièle — a prescindere da ogni valore d'artista in lei non rivelato ancora — aveva e ha tuttora un « fisico cinematografico », secondo la comune concezione francese in tal senso. Come esiste, nella cinematografia d'oltre Atlantico, un caratteristico tipo femminile che riappare spesso con lievi varianti, così c'è un determinato « tipo francese » di cui Simone Simon può essere considerata il più illustre esponente. Il moltiplicarsi di volti che, se non sono simili, hanno espressioni e atteggiamenti comuni, è un aspetto — e non il meno importante — della formula cinematografica francese la quale, appunto perché formula, porta in sé i germi della decadenza.

Ci fu un tempo in cui la Francia aveva fra le sue attrici Viviane Romance e Edwige Feuillère, Yvonne Printemps e Arletty, Gaby Morlay e Mireille Balin, Jacqueline Dehübac e Madeleine Ozeray, tutte diverse di valore e di temperamento, in modo da offrire attraverso lo schermo un panorama vario e interessante del mondo femminile francese. Oggi, a Danièle Delorme, si affiancano Cécile Aubry, Simone Signoret, Dany Robin, Françoise Arnoul, Anouk Aimée, Claude Genia, Jacqueline Pierreux e cento altre che ripetono in una sequenza senza fantasia pregi e difetti comuni. Il dopoguerra ha accentuato questa crisi di personalità, portando alla ribalta volti nuovi solo di nome, ma già conosciuti e sfruttati nel tipo da anni di impiego. Quantunque i francesi amino applicare agli standardizzati prodotti della loro industria filmica l'aggettivo di "ingenua", non vi è assolutamente nulla di ingenuo nell'espressione torbida e leggermente ottusa di queste ragazze. Più che altro, esse sembrano esemplari tolti da un trattato di psicopatologia sessuale. Prevalgono i visi larghi e asimmetrici, gli occhi distanti e sfuggenti, le

morbosa. Che ci sia qualcosa di morboso in Danièle Delorme lo dimostrano, più ancora di un recente scandalo, i suoi personaggi cinematografici maggiormente riusciti, pervasi come sono di una febbre malsana che va oltre la bravura dell'artista e va in giuoco anche il suo vero carattere. « *Gigi* », una creatura di Colette che, come tutte le altre di questa scrittrice, è impregnata di una sensualità sconcertante, è stato il primo ruolo importante di Danièle Delorme e la sua rivelazione. Il tema dei sensi o, meglio, della carne è sempre presente nell'opera di Colette e non manca neppure nelle mitigate trasposizioni cinematografiche.

« *Gigi* » è il dramma del risveglio dei sensi, « *L'ingénue libertine* » quello della frigidità, « *Chéri* » quello della vecchiezza nel laccio degli ultimi spasimi d'un ardore morente, « *Julie de Carneilhan* » è la tormentosa storia della solitudine colma di desiderio. Non a caso abbiamo scelto queste quattro opere, tutte pervase di bruciante sensualità; esse sono state filmate in Fran-

innocenza che è già vizio perché manca di ogni ribellione, non solo, ma anche della giustificazione che può dare un'ingenua ignoranza.

Gigi sa che cosa si vuole da lei e apprende la lezione con gioia finché non si innamora veramente del ricco signore che nei calcoli delle parenti è destinato a diventare il pollo da spennare.

Quell'amore che, pur essendo sincero, è espresso da *Gigi* con atteggiamenti appresi fin troppo bene, porta la ragazza sulla strada di una dubbia redenzione, più auspicata che reale, se si tiene conto dell'entusiasmo con il quale *Gigi* si dedica all'arte amatoriale. Con morale arbitraria, si vuole affermare che il peccato non è tale se lo si commette per puro piacere e non a scopo di lucro. Danièle è un'ottima *Gigi*, disinvolta, fervida, fremente, curiosamente viva. E' facile osservare in lei un eccesso di zelo nell'assolvere il compito impostole dalla parte, eccesso che confina con l'eccitamento. *Ingénue libertine*, pure della Audry, è il risultato della mescolanza di due romanzi, l'u-



no di Colette, l'altro di Willy. Minne, la protagonista, si dona a uomini diversi, senza piacere, e la frigidità è il supremo alibi della sua corruzione. Ella è talmente indifferente all'amplesso da sembrare assente e questo, a riprese diverse, mortifica od esaspera gli uomini che l'avvicinano. Qualcuno crede di scoprire in quella indifferenza l'inesistente ingenuità che giustifica il titolo. Morale: « Una persona non può peccare se non partecipa con tutto il suo essere al peccato ». Il tema sessuale, così scabroso, trova nella disinvolta Delorme una centrata interprete. Non a caso, Minne perde alla fine del film la sua frigidità e si abbandona palpitante tra le braccia dell'ultimo amante: il giuoco di *Gigi* si ripete, ma la lunga attesa lo rende più eccitante. Fredda o ardente, sincera o mentitrice, perfida o spontanea, Minne ha in Danièle un'incarnazione coerente e acuta, un'interprete tanto duttile da adattarsi al ruolo con perfetta e spesso sgradevole verità.

Questo può essere più della bravura o meno di essa, ma non è bravura. Danièle non sa interpretare così tutti i personaggi che le sono affidati, ma soltanto quelli che stimolano gli aspetti morbosi del suo carattere.

E' agevole dimostrarlo, esaminando alcune interpretazioni della Delorme che si allontanano da schemi ambigui, come *Impasse de deux anges* o *La belle aventure*. L'attrice vi appare sfuocata, incerta, senza mordente, lontana, come può esserlo chi non sente la parte che gli è stata affidata e

non ha l'abilità necessaria per fingere un calore che internamente gli manca. Persino in *Sans laisser d'adress* di Le Chanois, film che valorizza l'umana solidarietà, definito onesto ed educativo da critica e pubblico, la partecipazione di Danièle è legata alla parte del film in cui la sua figura di protagonista è meno limpida, come nel mancato suicidio e in tutta la sequenza vincolata strettamente alla sua maternità colpevole. In definitiva un essere deviato che soltanto nell'ambito di tale deviazione trova, per merito della Delorme, accenti di straordinaria efficacia. In questo film, come del resto negli altri più importanti, il personaggio della protagonista è arricchito da un coefficiente di rassegnazione, di fatalismo passivo quasi urtante.

Pare che la Delorme subisca ottusamente gli avvenimenti, senza la partecipazione viva e intelligente che dovrebbe sfociare, inevitabilmente, nella ribellione. Questo atteggiamento è tipico di una classe inferiore la cui mentalità non riesce a elaborare nemmeno un concetto di morale elementare. Forse in tale attonita remissività sta la maggior bravura della giovane attrice, certamente intelligente nella realtà, che ha saputo uniformarsi al caso limite del suo personaggio, il peggiore, per attutire il contrasto che si formerebbe tra un personaggio torpido e un'interprete che non lo è affatto.

In *La cage aux filles*, l'ambiente bacato della casa di corruzione per minorenni facilita il compito un po' perverso di Danièle: all'immoralità, si aggiunge crudeltà, ab-

brutimento e discreti accenni ai sentimenti contorti, tanto frequenti nelle pellicole francesi. L'intermezzo di *Miquette et sa mère* non è probante; il sadismo intellettuale di Clouzot si accosta all'opera di De Flers e Caillavet con uno sforzo così evidente che annulla il "divertissement". Danièle Delorme è una interprete ideale per Clouzot, ma non certo in una "pochade"; siamo, in scala più vasta, sul piano della *Presidentessa* di Germi. Ma Germi non ha avuto il coraggio di affidare la parte principale a, poniamo, Ingrid Bergman. La Delorme se la cava, ma è fuori fase e, in definitiva, appare spreca e improbabile. Con *Agnès de rien*, Danièle ritorna ai ruoli favoriti e offre il viso spunto e desolato a una adolescente abbandonata, che entra a far parte di una famiglia sinistra, tarata dall'alcool e dalla follia.

E ancora il vizio, nelle sue forme più ributtanti che viene alla luce, ed ancora Danièle ha intorno a sé un'atmosfera cupa e ossessiva come soltanto un ambiente guasto alla radici può sprigionare: un ambiente di cui ella stessa è emanazione. Baudelaire, se potesse vedere quest'attrice, non resisterebbe alla tentazione di farne una delle protagoniste del decadente « Les fleurs du mal ». E fors'anche Zola, che ha saputo scavare nella miseria e nel putridume, ravviserebbe in lei il modello di qualche sua pagina di spietata denuncia. Un'attrice e una cinematografia possono trovare in queste affermazioni motivi di vanto, ma anche serie ragioni per pensare e tremare.

EMILIO DE' ROSSIGNOLI

INCONTRI A ROMA

JOHN FORD

ROMA è un inesorabile cimitero di miti; non ne lascia passare uno senza affossarlo, o, per lo meno, scrostarne un po' la vernice. Questa volta è toccato a John Ford, il grande epico del "west"; ed è probabile che egli stesso si sia divertito un poco a minare il proprio monumento, con la umoresca perversità di un folletto irlandese, alloggiato in qualche piega del suo spirito. Ford tornava dall'Africa, più precisamente dal Tanganika, dove aveva diretto in cinque settimane Mogambo per la Metro, con Clark Gable ed Ava Gardner; ed appariva ancora sotto il peso di quella che egli definisce "una orribile esperienza", con brutto tempo, brutto paese, Mau-Mau, ed ogni cosa a rovescio. Forse anche per questo alcune dichiarazioni del "Maestro" sono state tali da lasciare i giornalisti e gli ammiratori nella più profonda costernazione. A chi gli chiedeva il soggetto di Mogambo, Ford ha risposto con un candore per lo meno sospetto di non conoscerlo, dato che aveva cominciato a girare il film soltanto dalla inquadratura 75. A chi gli chiedeva del film italiano ha dichiarato di ammirarlo moltissimo, specie per la fotografia, il senso di umorismo, e la mancanza di ostentazione. Aveva visto Ladri di biciclette, Paisà, Riso amaro, ma il suo preferito era Peppino e Violetta (che fra l'altro è di un francese: Maurice Cloche). Fra i propri film detesta, e quasi rinnega My Darling Clementine (« Sfida infernale »), tollera The Informer (« Il traditore »), predilige The Fugitive (« La croce di fuoco »), (che gli è concordemente attribuito come un peccato) e The Sun Shines Bright (« Il sole splende alto ») che sarà presentato in Italia nel corso della stagione e che non piacerà, egli ha annunciato, alla stampa né al pubblico, almeno in America. E' una storia semplice, fatta di gente semplice, imperniata sui funerali di una prostituta e forse influenzata dal cinema italiano (non ha specificato se da quello di Peppino e Violetta): un film senza divi, in cui ha lavorato ogni attore che era disoccupato a Hollywood. Lui li ha tirati fuori dalle loro tombe e dai loro ospizi, vecchi oscuri o dimenticati attori meravigliosi! Un giornalista ameno gli ha chiesto

« La prima contravvenzione », gustosa inquadratura retrospettiva del documentario I nostri nonni di Guido Guerrasio sulla generazione della « fin de siècle » e la « scapigliatura » milanese.



John Ford a Roma mentre esamina una pergamena offertagli dalla Mostra del Cinema di Venezia.

se anche Clark Gable e Ava Gardner fossero disoccupati quando furono scelti per Mogambo, e Ford ha detto che no. « Ma — ha aggiunto — lo diventeranno quando il pubblico vedrà il film! ». Quanto ai progetti contempla di girare un film in Italia, per cui ha già messo gli occhi su un soggetto; e un altro questa estate in Irlanda: un film di quattro racconti che dovrebbe segnare l'inizio di una produzione nazionale irlandese. « Ho cominciato — egli ha detto — con l'interessarmi dal di fuori all'idea di questa produzione, e finirò, se non sto attento, con l'essere regista, attore, operatore, montatore, scenografo e finanziatore e il resto ».

Ford è alto, ruvido, forte, semplice ma non senza malizia: anche lui, tutto sommato "un uomo tranquillo". Porta gli occhiali neri per una debolezza alla vista contratta durante la guerra, e che gli ha impedito per qualche anno di lavorare in interni. Proprio quella mattina gli era stato annunciato privatamente dall'America che L'uomo tranquillo era tra i candidati all'"Oscar".

FABRIZIO DENTICE

CIRCOLI DEL CINEMA

TRENTO. - Il Centro Universitario Cinematografico Trentino ha iniziato con *Rashomon* il V anno sociale. Ha proseguito poi con *Roma città libera* di Pagliaro, *La Marsigliese* di Renoir e *La bataille du rail* di Clement, *Quatorze Juillet*, *Le Million* e *A' nous la liberté* di René Clair.

Il medesimo Centro ci prega anche di pubblicare la seguente deliberazione:

« Il Consiglio Direttivo del Centro Cinematografico Universitario Trentino e l'Assemblea Generale straordinaria dei Soci del Cine Club Chiari, sentite le relazioni dei rispettivi presidenti sul Congresso di Orvieto della Federazione Italiana Circoli del Cinema; dissentendo dalla linea di condotta sin qui tenuta dalla Federazione Italiana Circoli del Cinema;

non ravvedendo nelle risultanze del Congresso medesimo le garanzie per una chiarificazione di tale condotta e per una attuale riunificazione di tutti i circoli del cinema italiano; considerando inoltre che detta Federazione non è attualmente in grado di sopperire a un rifornimento sostanziale di film, indispensabile al funzionamento di questi circoli del cinema; riconoscendo tuttavia che la Federazione non ha mai interferito nelle direttive di questi circoli:

deliberano

le proprie dimissioni dalla Federazione Italiana Circoli del Cinema; e la richiesta di affiliazione all'Unione Italiana Circoli del Cinema; impegnando la propria azione a favore di una sostanziale riunificazione di tutti i Circoli del cinema italiani, sola garanzia per una libera cultura cinematografica in Italia.

F.I.C.C.

Il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema eletto dalla Assemblea Generale del Cinema tenutasi in Orvieto, nella sua prima riunione ha designato all'unanimità quale Presidente della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema il Consigliere Cesare Zavattini ed ha preso atto delle lettere di non accettazione della carica sociale inviate dai Consiglieri eletti Paolo di Valmarana e Mario Verdone.

Il Consiglio Direttivo ha rimandato l'eventuale cooptazione dei due consiglieri e la elezione formale delle cariche sociali ad una prossima riunione.

Ha costituito frattanto un Ufficio Provvisorio di Segreteria composto dai Consiglieri Ivano Cipriani, Callisto Cosulich, Lino del Frà e Sergio Milani.

FILM DI QUESTI GIORNI

LA GIOSTRA UMANA

(O. Henry's Full House)

Regia (in ordine di episodi): Henry Koster, Henry Hathaway, Jean Negulesco, Howard Hawks, Henry King - Soggetto: dai racconti di O. Henry (William Sidney Porter) - Sceneggiatura: Richard Breen, Walter Bullock, Ivan Goff, Ben Roberts, Lamar Trotti - Fotografia: Lloyd Ahern, Joe MacDonald, Milton Krasner, Lucien Ballard - Scenografie: Lyle Wheeler, Chester Gore, Joseph C. Wright, Richard Irvine, Addison Hehr - Musica: Alfred Newman - Produttore: Andre Hakim - Interpreti: « Il poliziotto e l'inno » (*The Cop and the Anthem*): Charles Laughton (*Soapy*), Marilyn Monroe (*la ragazza*), David Wayne (*Orazio*), Thomas Browne Henry (*il direttore del ristorante*), Richard Karlan (*il capo-cameriere*), Erno Verebes (*un cameriere*), Nico Lek (*il proprietario*), William Vedder (*il giudice*), Billy Wayne (*uno spettatore*); Episodio « L'avviso de "Il Clai"no » (*The Clarion Call*): Dale Robertson (*Barney Woods*), Richard Widmark (*Johnny Kernan*), Joyce MacKenzie (*Hazel*), Richard Rober (*il capo dei poliziotti*), Will Wright (*il manager*), House Peters Sr. (*Bascorn*), Tyler McVey (*O. Henry*), Phil Tully (*la guardia*), Frank Cusack (*il cameriere*), Stuart Randall (*un detective*), Abe Dinovitch (*il barista*); Episodio « L'ultima foglia » (*The Last Leaf*): Anne Baxter (*Joanna*), Jean Peters (*Susanna*), Gregory Ratoff (*Behrman*), Richard Garriak (*il dottore*), Steven Geray (*Rudolf*), Hal J. Smith (*il Dandy*), Martha Wentworth (*la signora O'Brien*), Bert Hicks (*Sheldon Sidney*), Ruth Warren (*la vicina di casa*); Episodio « Il riscatto di Capo Rosso » (*The Ransom of Red Chief*): Fred Allen (*Sam*), Oscar Levant (*Bill*), Lee Aaker (*Gibbo*), Irving Bacon (*signor Dorset*), Kathleen Freeman (*signora Dorset*), Alfred Mizner (*il padrone dello spaccio*); Episodio « Il dono dei Magi » (*The Gift of the Magi*): Jeanne Crain (*Deida*), Farley Granger (*Jim*), Fred Kelsey (*Babbo Natale*), Sig Ruman (*Mentkie*), Harry Hayden (*il signor Crump*), Frank Jaquet (*il macellaio*), Fritz Feld (*Maurice*); John Steinbeck (appare col proprio nome e presenta gli episodi) - Produzione: 20th-Fox, 1952.

GLI INGLESI hanno onorato Somerset Maugham, i francesi Maupassant, gli italiani il secondo ottocento minore. Adesso è la volta degli americani con O. Henry, alias William Sidney Porter. Il film novellistico ad episodi sta dilagando dovunque. Forse non si tratta che di un aspetto particolare della crisi di soggetti, che affligge l'industria cinematografica d'ogni paese e la induce a battere vie di ripiego, come quella del "re-make". O come questa. Il dilemma, in simili casi, è sempre lo stesso: se cucire o meno i racconti prescelti ed eventualmente in che modo. La Twentieth Century Fox ha scelto il sistema più spiccio: ha invitato John Steinbeck e l'ha fatto riprendere varie volte mentre, con aria invitante e soddisfatta, estrae dalla sua biblioteca un volume di O. Henry, al fine di proporlo un esempio allo spettatore. Probabilmente la garanzia di Steinbeck costituisce un valido stimolo per il pubblico americano. (Lo vedete il nostro pubblico affollare i cinema perché, poniamo, Emilio Cecchi o anche Alberto Moravia gli pre-

senta le novelle di Pirandello?). A parte ciò, ogni episodio sta per conto proprio ed è addirittura diretto da un regista diverso, come accadde in Inghilterra per Maugham. A prima vista, la "maniera" del racconto è talmente ovvia, lascia e anonima che ci si domanda che cosa distingua l'apporto di un regista da quello di un altro. Un trionfo dello standard, che potrebbe rendere problematica per qualcuno l'individuazione delle singole firme. In realtà ci si accorge poi che la scelta e l'assegnazione non sono state del tutto prive di senso. Scopo dell'antologista era quello di presentare i vari volti di O. Henry, il quale, nel dipingere la sua America principio di secolo (egli, nato nel 1862, morì nel 1910), ancora permeata di "pionierismo", palesò una duttilità e ricchezza di tavolozza, che, insieme alla rapidità concisa e pregnante del tocco, valsero a farlo accostare al maggior maestro della novellistica moderna: Guy de Maupassant. Il paragone è un po' greve per O. Henry, che, se talvolta assume ad una angosciata e concentrata drammaticità o a una graffiante forza di incisione, spesso rimane costretto entro i confini di un'osservazione precisa, caustica, brillante, ma non elaborata. Certo, egli ha lasciato un'immagine variegata e realisticamente attendibile tanto della metropoli agli albori dell'era capitalistica (*The Four Millions*) quanto del pittoresco West (*Heart of the West*). La virtù ed il limite, ad un tempo, di O. Henry risiedono nella misura breve, secca della sua ispirazione. Se talvolta tale misura consente una rappresentazione più densa, più ricca di sorpresa e più limitata all'essenziale, altre volte essa sembra precludere

la possibilità di un respiro più disteso, e il racconto risulta quasi scritto sotto forma di appunto, suscettibile di più rifinito sviluppo. Non sembri, questa, una divagazione letteraria. Si tratta di considerazioni che il film ha più o meno direttamente provocato. In fondo, la scelta dei racconti è stata avveduta, e non soltanto per la sua varietà di toni, ma perché ne sono rimasti esclusi capolavori sul genere del celebre *La camera ammobbiliata*. Qui la scrittura cinematografica, pur solo correttamente artigianale e sostanzialmente anonima, è riuscita talvolta ad arricchire una vena narrativa estrosa, ma un po' frettolosa. E' tale sopra tutto il caso del primo fra i cinque episodi, *Il poliziotto e l'inno*, diretto da Henry Koster e interpretato da Charles Laughton. Si tratta di un sussiegoso tipo di vagabondo, memore di tempi migliori, il quale invano escogita ogni trucco possibile per farsi mettere in galera, al fine di trascorrere al coperto i gelidi mesi invernali: nessuna delle sue infrazioni alla legge sortisce l'esito sperato. L'ironia della sorte vuole che egli venga arrestato solo quando una funzione religiosa aveva provocato in lui una benefica crisi di ravvedimento. Il racconto originale è seguito con sostanziale fedeltà, ma, grazie specialmente all'istrionismo ma saporosissimo contributo di Laughton (vedi il pasto in trattoria), certe indicazioni sommarie si trasformano qui in notazioni umoresche approfondite con un senso di disincantata umanità. Se per il tono umoristico è stato scelto Koster, per quello avventuroso si è ricorsi, spiegabilmente, a Hathaway, il quale ha esposto, poggiando sopra tutto su un vecchio cliché di Richard Widmark « villain », il caso di un poliziotto che si propone di as-

Nel primo episodio della Giostra umana è il saporosissimo apporto interpretativo di Laughton che contribuisce a trasformare certe indicazioni sommarie del testo originale in saporose notazioni.





L'episodio « Il dono dei Magi » della Giostra umana narra il reciproco sacrificio di due sposini poveri per farsi scambievolmente un dono, la cui utilità è proprio frustrata da tale sacrificio.

sicurare alla giustizia un criminale, ma deve prima scaricare la propria coscienza da un debito ch'egli ha col bandito, debito risalente all'epoca in cui era stato suo compagno di losche imprese (*L'avviso de « Il Clarino »*). Il gusto melodrammatico-lacrimogeno si addice a Jean Negulesco, il quale ha diretto con ovvia ricerca di effetti di commozione *L'ultima foglia*, che presenta una figura di vecchio pittore (variopintamente interpretato da Gregory Ratoff), il quale si sacrifica per far rinascere la volontà di vivere in una ragazza ammalata. Con *Il ratto di Toro Seduto* si salta alla vera e propria farsa, non inopportunamente affidata ad Howard Hawks, il quale ha ricavato qualche lepido effetto dalla storia di due lestofanti del west, i quali rapiscono un ragazzino con il proposito di ottenere dai genitori di lui un lauto riscatto. Ma il ragazzino è la pestilenza del paese, i due finiscono col trovarsi loro alla sua mercé e col dover a loro volta pagare per potersi allontanare in pace. La chiusura è in chiave patetica, e non c'era firma più indicata che quella di Henry King, da apporre a *Il dono dei Re Magi*, dolce-amara storiella natalizia di due sposini, poveri e teneri come Jeanne Crain e Farley Granger, i quali, pur di farsi reciprocamente

un regalo, sacrificano rispettivamente la bella chioma e l'orologio. Ma l'utilità del regalo che ciascuno d'essi acquista è stata ormai resa vana dal sacrificio sostenuto dall'altro coniuge. Anche qui la delicatezza del contributo interpretativo rappresenta il vero pregio dell'episodio. Ma tutto il film si vale, oltre che di eccellenti attori e della generica ma attenta regia a dieci mani che s'è detto, di una ambientazione non originale, ma calda e plausibile.

RAGAZZE DA MARITO

Regia: Eduardo De Filippo - Soggetto: Age e Scarpelli - Sceneggiatura: Age, Scarpelli, De Filippo - Fotografia: Leonida Barboni - Sceneggiatura: Piero Filippone - Interpreti: Eduardo De Filippo (*Oreste Mazziello*), Titina De Filippo (*Agnese, sua moglie*), Peppino De Filippo (*Giacomino*), Annamaria Ferrero (*Annamaria*), Delia Scala (*Gabriella*), Lianella Carell (*Gina*), Carlo Campanini (*Cipriano*), Carlo Croccolo (*Il bancarellaio*), Rosario Borelli (*Rosario*), Laura Gore, Lyla Rocco, Marco Vicario, Ivo Garrani, Franco Fabrizi - Produzione: Domenico Forges Davanzati, 1952.

QUELLO di Eduardo De Filippo va diventando un « caso » singolare. Già il dram-

maturo, in coincidenza con l'attuale estrema rarefazione di autori teatrali in lingua autenticamente rappresentativi dei nostri problemi e del nostro mondo, aveva subito, negli anni del dopoguerra, una valutazione discutibile ed equivoca. Si era cioè scoperto un nuovo Eduardo, in realtà già esistente da anni nelle sue più valide manifestazioni d'anteguerra. La fantasia prodiga e amara di *Napoli milionaria*, di *Questi fantasmi*, di *Filumena Marturano* aveva fatto dimenticare che, accanto all'autore di farse e di bozzetti paesani, la nostra scena aveva già da tempo acquisito il pudico psicologo di *Natale in casa Cupiello*, l'acere ritrattista di *Uno coi capelli bianchi* (dramma per cui un critico non certo corrivo come Alberto Savinio aveva arrischiato il nome di Molière). E, d'altro canto, nella euforia sopravvalutatrice, si era usata soverchia indulgenza verso gli scarti di una ispirazione spesso incapace di reggere la misura dei tre atti senza scendere nel patetismo convenzionale, si era presunto di poter attribuire validità assoluta ad un linguaggio prigioniero dei limiti dialettali. La riprova della mancanza di equilibrio, di distacco, in una simile valutazione, era giunta con altri, più recenti lavori di Eduardo, dove l'ambizione del tema veniva sopraffatta dal modesto respiro di una leza, malgrado tutto, ancora bozzettistica (vedi sopra tutto *La paura numero uno*). Ora, un equivoco analogo rischia di verificarsi anche in campo cinematografico. La fertile ricchezza di osservazione umana, la colorita penetrazione psicologica di Eduardo sono fuori discussione, anche sullo schermo. Ma nulla ci autorizza ad attribuirgli una consapevolezza di linguaggio, che evidentemente manca, come stanno a dimostrare certe sue generiche dichiarazioni, risalenti all'epoca in cui egli stava preparando il film di cui dobbiamo occuparci oggi (1). Gli stessi limiti di leza denunciati dalle sue commedie sono dunque riaffiorati nei film, con la seria aggravante di un'espressione cinematografica del tutto casuale. Se *Napoli milionaria* (1950) tentava — sia pure con solo parziale rispondenza di risultati — un allargamento del quadro corale suggerito dalla commedia, *Filumena Marturano* (1951), al di là del potere emotivo di interpreti come lo stesso Eduardo e Titina, denunciava eloquentemente i pericoli insiti nello « sradicamento » di un testo come quello dalla sua sede naturale: il teatro in dialetto. I protagonisti vi agivano senza il sostegno di un mondo accettabile intorno a loro. Se si eccettuò il personaggio della serva, l'ottima Tina Pica, tutto il resto scadeva al livello del più modesto bozzetto paesano: parlo dei figli, parlo di quell'incredibile ambiente altoborghese e cosmopolita, uscito dalla più risibile delle convenzioni. Non mancavano le cartoline illustrate di Napoli, il pasto sulla terrazza, con panorama dell'osteria, tutto tradotto in una vena corriva, che finiva con lo sminuire l'innegabile potenza d'urto psicologico che il dramma aveva sul palcoscenico. (Si noti che *Filumena Marturano* rimane forse il dramma di Eduardo più compatto, più universalmente valido). Le occasioni successive (i due episodi, l'uno abbastanza arguto e saporito, l'altro pietosamente falso di *Marito e moglie*, 1952; il breve racconto inserito ne *I sette peccati capitali*, 1952) non fecero se non confermare le caratteristiche di Eduardo re-

gista cinematografico: un bozzettista-moralista, acuto lettore di psicologie, ma soggetto a frequenti oscillazioni di gusto e di misura.

Ora è arrivato *Ragazze da marito*, e i fautori di Eduardo ne sono rimasti alquanto delusi, hanno cercato di minimizzarlo, archiviandolo in fretta fra le opere « minori ». Minori di che? A m.o. avviso, *Ragazze da marito* è, nei suoi stretti limiti, un film abbastanza riuscito. Tali limiti non sono altro che i limiti stessi di Eduardo, quelli cui son venuto facendo cenno. Non vorrei succedesse a lui uomo di cinema quello che è successo a lui uomo di teatro. Attribuito un significato sproporzionato a talune sue opere, lo si è condannato al capolavoro e non si è apprezzato il valore di commedie notevoli come *La grande maza*, estremamente coerente con il mondo dell'autore. Ostinandosi a considerarlo *Filumena Marturano* un film sulla linea del nostro più fecondo realismo, temo che ci si destini a ricevere da Eduardo scottanti delusioni, e ci si neghi il piacere di gustare per quello che vale il fine, umano bozzettismo di *Ragazze da marito*. E' un film, quest'ultimo, che fa un po' da pendant a *Totò e i Re di Roma*; illustra, con rassegnata e spesso sorridente amarezza, i guai di un povero impiegato statale, che ha moglie, e figlie da maritare. Là l'impiegato, in mancanza di altre soluzioni, sceglieva il suicidio, per poter beneficiare la famiglia dall'al di là; qui egli cede alla lusinga della disonestà, per poter fornire alle ragazze mezzi adeguati alla ricerca di un danaroso marito. La morale del raccontino è molto coerente con la primordiale schiettezza di Eduardo, rassomiglia a tante altre sue morali, ovvie, se vogliamo, ma enunciate, spesso (e questo è uno dei casi; penso a quell'ultimo dialogo notturno tra marito e moglie, sul balcone di casa), con estremo, castigato pudore. Nella dichiarazione della morale si compie e meglio si illumina il contrasto, ormai sanato dalla forza spietata delle circostanze, che divideva marito e moglie, circa i criteri con cui assicurare l'avvenire alle figliuole, quel contrasto che ha portato a conseguenze varie e ammonitrici: una ragazza si è, per così dire, « venduta » ad un milionario che le precluderà ogni futuro contatto con la modesta famiglia d'origine; un'altra, istigata dalla madre, leggera nel suo entusiasmo, si è lasciata ingannare e ingravidare da un uomo sposato (in questa rivelazione affiora, inevitabilmente, la scoria della convenzione, ma, nell'ambito della parabola, essa non urta troppo) e finirà con l'accettare la proposta di un pretendente sciocco, vanesio, disonesto, che già aveva più volte respinto; solo la terza, la minore, ha coerentemente seguito le ragioni del cuore e sposa un buon ragazzo, di condizione non sproporzionata alla sua. Ovvio, la lezioncina, che combatte le manie di grandezza, i fumi della vanità, che difende la sana autenticità dei sentimenti; ma impartita con un fresco, trepidante garbo. E con quel tanto di sapore amaro-gnolo, che deriva dal lasciare, in fondo, quel povero padre su un marciapiede, senza altra prospettiva che di continuare a seguire il neo-genero in altre imprese, se

non truffaldine, sballate o di andare, lui dignitoso impiegato, alla ricerca di un lavoro umiliante. La relativa felicità di *Ragazze da marito* deriva proprio dal fatto che il film, diversamente dagli altri di Eduardo, dà l'impressione di esser stato pensato genuinamente per questa forma di svelta aneddotica, e non volenterosamente « adattato » senza una reale coscienza dei problemi inerenti all'operazione. Vi è una certa copia di osservazioni esatte, pungenti, sia pur nei limiti, appunto, dell'aneddoto. Perfino la spinosa pittura di Capri, del mondo borghese, è qui accennata con tocchi più sicuri, che non trasudano la maniera. Anche qui troviamo il pranzo sulla terrazza, con panorama, dell'osteria, ma è il tono che è un altro, di una dimessità pudica e immediata. E il linguaggio, in genere, è spedito, chiaro, con un'esatta intuizione dell'equilibrio tra descrizione e racconto, tra racconto e ritratto. Giova dire che sostanziosa porzione di merito va attribuita (con qualche singola riserva per certe parti di contorno), agli interpreti, non solo a Titina e a Eduardo, di una squisita essenzialità umana, a Peppino, alacramente buffonesco, ma anche al trio delle ragazze, la Carell, la Ferrero, la Scala, così agilmente differenziate nelle psicologie. Intendiamoci, non vorrei aver suscitato nel lettore un'impressione erronea: le dimensioni e le pretese della favoletta sono quelle che sono. Ma un po' di polemica mi è sembrato non guastasse, per cercar di rimettere le cose in chiaro. E di restituire a Eduardo De Filippo uomo di cinema i contorni della sua fisionomia reale.

MISCELLANEA

Perfido invito (*Invitation*, 1952) è il primo film diretto da Gottfried Reinhardt, figlio del grande Max e già produttore [per esempio, di *The Red Badge of Courage*, (*La prova del fuoco*, 1951) di John Huston], e non ci autorizza per ora a formulare previsioni entusiastiche sul conto del neo-regista. Racconta una storia che potrebbe essere facilmente straziante, ed è invece in maniera abbastanza prevedibile av-

viata verso un comodo lieto fine: un padre, la cui figlia, già vittima di un melanconico complesso di inferiorità, è colpita da un male che non le concede più di un anno di esistenza, « compera » per lei un marito, un piacevole giovanotto « spostato » nella vita, al fine di assicurare alla giovane donna l'appagamento del suo segreto e ardente desiderio: quello di costruirsi una casa ed una famiglia. Il giovane scioperato finisce con l'innamorarsi davvero, ma il perfido intervento di una insoddisfatta spasimante del marito pone brutalmente la fragile creatura di fronte ad una realtà troppo amara per lei. Una esauriente spiegazione (il film è costruito secondo la solita tecnica retrospettiva) ed una provvidenziale operazione *in extremis* consentono di salvare la capra e i cavoli. Il soggetto, se pur un po' scopertamente vellicatorio delle glandole lagrimali, ci sarebbe stato. Ma lo scenario lo ha tradito con una corrività estrema di processi psicologici. Intorno alla protagonista non si muovono così che pupazzi: quel padre di una tenerezza più supposta che tangibile, quel marito di una totale vuotaggine ed inconsistenza, quella rivale di una malvagità troppo programmatica per esser attendibile. Gli attori cui queste parti sono rispettivamente affidate non possono che risultar implausibili e assenti: il Calhern e il Johnson ancor più che la Roman. La giustificazione del film è tutta nella fragrante verità, nella somnessa umanità, nella luminosa mestizia emanante dal volto di Dorothy McGuire, che sa trascorrere dalla mortificata umiliazione alla raggiante speranza con una dignità lieve e soave che è sempre un incanto ritrovare.

Il temerario (*The Lusty Men*, 1952) di Nicholas Ray ha i suoi bravi motivi di interesse, perché sfrutta, in maniera esauriente (ed insistente, a dir vero) un ambiente finora retaggio di certe « attualità »: quello dei « rodei », quei fantastici e crudeli caroselli d'uomini e d'animali che, nella provincia americana, tengono un po-

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)



→
I tre De Filippo, Eduardo, Titina e Peppino in *Ragazze da marito*, film permeato d'un fine umano bozzettismo che nei limiti d'una forma di svelta aneddotica può dirsi ben riuscito.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Ricevo finalmente la risposta ad una mia domanda formulata tra parentesi, durante una chiacchierata con un lettore. Destinatario della domanda era Cinema; e Cinema risponde per mano del redattore Davide Turconi al quale cedo la parola. Il tema è «abolizione delle stellette».

Egli scrive: «Caro Postiglione, Ho congedato le "stellette" perché non soddisfatto del loro rendimento. Il sistema delle stellette era un espediente per realizzare un giudizio grafico sintetico, che restava però troppo frequentemente approssimativo. Infatti, dai "brutto" (1 stelletta) al "medio" (2 stellette) e dal "medio" al "buono" (3 stellette) c'è una zona intermedia abbastanza vasta nella quale parecchi film trovano la loro esatta collocazione. Era facile imbattersi in film che, in punteggio "stellare", avrebbero dovuto esser classificati con due stellette e un quarto o due stellette e mezza, ecc.: ma le immagini la faccia del prologo alla proposta di sezionare le stellette in quarti o in metà? Si sarebbe anche potuto aumentare il numero delle stellette in modo da avere una possibilità di classifica più "nuancé", ma era, in definitiva, una cosa complicata e superflua. Ho troppa fiducia nell'intelligenza dei lettori di Cinema per supporre che potessero limitarsi a guardare il numero delle stellette senza leggere la critica: e una volta letta la critica a che servivano le stellette? Il sistema delle stellette — o altro equivalente — è logico qualora venga usato in sostituzione dell'esame propriamente critico, come nelle tavole «panoramiche» di alcune pubblicazioni che vogliono dare un quadro diagrammatico delle quotazioni — estetiche o commerciali — dei vari film, mentre invece nel caso di Cinema costituiscono una cecografia, simpatica se vuoi, ma «sabotatrice» (perché potevano indurre il lettore pigro nella tentazione d'un giudizio sommario e approssimativo) e «deviazionista» (perché nel loro sintetismo convenzionale potevano far deviare in inesatte valutazioni chi si fosse fermato alla loro indicazione grafica); perciò le ho liquidate. Comunque, se ti fa piacere, porrò un fiore sulla loro tomba e verserò una lacrima "in memoriam", ma non più di una. Cordialmente tuo

TURCONI ».

Sì, Turconi, mi fa piacere. Alle stellette — che vuoi? sarò un frivolo — mi ci ero affezionato.

L'UMILE CRONISTA (Milano). - Alla redazione di Cinema sono già avvertiti: puoi andarci tranquillamente nel tuo pomeriggio e chiedere di me.

VITTORIO NASTRI (Salerno). - In «Sotto il cielo di Parigi», la peccatrice dei guiti è realmente l'attrice Sylvie, come tu dici nella tua lettera. La ragazza che tu indichi come «la fidanzata dei dottori», e che vediamo in alcune sequenze come indossatrice, è Chri-

stiane Lenter, un'attrice professionista, già sperimentata da Duvivier, se non sbaglia, nel film «Nel reno dei cieli». Gli altri interpreti erano: Brigitte Auder (Denise), Raymond Hermantier (Mathias), Jean Brochard (l'operato).

ANNA MARIA NEGRI (Milano). - Devo ammettere che la tua lettera mi ha fatto davvero piacere. Una dichiarazione di amicizia, specie se non richiesta, suona come un premio per me; per me, voglio dire, che sono preposto a questo non brillante incarico di informatore, di freddo e scrupoloso (faccio del mio meglio) funzionario addetto agli schiarimenti e che di colpo scopro di avere molti, moltissimi amici. Cada pure la modestia: dal n. 2 di Cinema ad oggi, solo un insegnante di materie cinematografiche e tre lettori si sono dimostrati ostili verso il Postiglione. Il «professore» perché prese cappello a causa di uno sfronto (egli abita a Roma e mi capirà) scambiando per una ingiuria quella che voleva essere soltanto una battuta; i tre lettori, perché attribuivano a me, certo in seguito ad una frettolosa lettura, inclinazioni politiche che davvero non ho. Tu ora, con frasi nette e per nulla smancerose, mi confermi l'amicizia (un'amicizia, s'intende, tutta epistolare, ristretta nei limiti di questa pagina, tra una lettrice fedele e un guidatore di cavalli che ama il cinema di un amore non ricambiato). Te ne sono grato.

BENIAMINO (Ferrara). - Non posso contravvenire alle regole cui s'informa questa corrispondenza: perciò uso per te una sorta di pseudonimo, e ti rispondo da queste colonne. Per ottenere un posto nelle organizzazioni di distribuzione e noleggio i requisiti che tu vanti sono indubbiamente ottimi; occorrerebbe ora un'infirmità di quella materia che grosso modo chiamerei «commercio cinematografico». Procurati l'aiuto di un direttore di sala cinematografica, nella tua città, pregalo di lasciarti leggere le riviste di categoria, quelle pubblicazioni periodiche il cui interesse sembra essere limitato a un ambiente, ma che in verità si rivelano utili anche ai semi-profani; impara che cosa vuol dire tenitura e quale sia l'importanza di detta tenitura ai fini della valutazione di un film; studia, sempre con quel proprietario di cinema che tu avrai avuto l'accortezza di farti amico, la carta d'Italia con le città «chiave» per la distribuzione, osserva le «piazze», studia i gusti del pubblico, apprendi le sottili norme che regolano i rapporti tra noleggio e ferrovia, tra noleggio e fisco, tra noleggio e Società degli Autori. Non è materia che si possa imparare in un giorno; ci vorranno due, tre, sei mesi, non posso esserti preciso. Ma con precisione ti posso assicurare che soltanto conoscendo queste cose puoi aspirare al posto di cui mi parli. Il ramo, o meglio la qualifica, ti competerà secondo la misura delle nozioni apprese e della capacità dimostrata

nel mettere a profitto dette nozioni; un colloquio con i dirigenti delle grandi case, con la sede a Roma, ti aprirà ancor meglio gli occhi. Auguri.

LEO FARALLI (Napoli). - Ewald Andreas Dupont è a Hollywood, dopo il periodo trascorso in Germania, in Francia e in Inghilterra. Ha realizzato film di una certa portata commerciale (quella artistica si spinge con «Fortunale sulla scogliera» girato in Inghilterra) fino al '37; da allora s'è dato, suo malgrado, ai più umili lavori. Oggi, stando alle informazioni di Variety, ha terminato una serie di ventisei filmetti, durata media trenta minuti ciascuno, col titolo complessivo di Big Town, Finanziati dalla industria di saponi Lever Brothers, questi shorts sono stati girati dalla Gross-Krasne Inc. di cui Dupont è un dipendente. Vengono trasmessi nel programma pubblicitario Lever alla televisione di Los Angeles.

LUCIANO CUSSINI (Bologna). - Grazie per la comunicazione a proposito di La grande Illusion (ringrazio, del resto, anche il lettore Nino Perzio di Carpiagnano Sesia, le cui ironie mi hanno davvero divertito). Stasera niente di nuovo, uno dei lavori diretti da Mario Mattòh per la serie «I film che parlano al vostro cuore» è stato realizzato nel 1942, con Alida Valli e Carlo Ninchi. Alida cantava «Ma l'amore no...» completo di due couplets e doppio refrain, il che era forse troppo per le sue possibilità canore. Non ricordo altro del film: quanto al giudizio, lasciamo perdere.

RITA RANDAZZO (Palermo). - Dico a te quel che ho detto ad altri: impossibile rispondere a domicilio. «Quattordicesima ora» di Henry Hathaway è un esempio di film con due finali a scelta del pubblico. Laddi di biciclette, in Russia, è stato proiettato con un finale appiccaticcio; e non credo fosse «a richiesta del pubblico». Molti dei film realizzati a Hollywood, mi si dice, hanno finali di diverso spirito per le proiezioni «d'assaggio». Vi assiste il pubblico della periferia di Los Angeles che volentieri compila cartoline col responso, dimodoché il prodotto può essere rifiutato e reso maggiormente suscettibile di successo commerciale durante il lancio su scala nazionale e internazionale. Quanto al «Candide» di Voltaire non mi risulta che alcuno ne abbia mai cavato un film. Se ne parlava due anni fa in Francia; ma era solo un progetto. Chi ne sa di più alzi la mano, prego.

D. AMEDEO (Milano). - No, quella rivista, pubblicando una foto di spettatori «muniti di occhiali bicolori ad uno spettacolo di Cinerama», non diceva il vero, pur passando per specializzata. Il Cinerama è la proiezione cinematografica su schermo di dimensioni enormi, con l'ausilio di due o tre macchine (a seconda delle possibilità), e non impone agli spettatori l'uso dell'occhiale bicolore. E' questa, invece, un'esigenza del cinema a rilievo vero e proprio; mentre il Cinerama proprio «a rilievo» ancora non può dirsi. (A proposito di Cinerama, ricordi di aver letto che Abel Gance, per il suo Napoleone, aveva progettato un'apoteosi dell'Empereur su schermo triplo? E il pioniere italiano Filoteo Albertini, non aveva forse realizzato un film sulla Rivoluzione francese usando un formato che può far pensare all'attuale ritrovato che tanto furore desta a Broadway?). In America si presenta ora Bwana Devil, un film diretto da Arch Oboler e girato in Africa col concorso di Robert Stack e Barbara Britton. Si è impiegato il sistema detto «Natural Vision 3-Dimension» con l'uso di due macchine da ripresa e due macchine da proiezione, accoppiate, e poste sempre alla stessa distanza l'una dall'altra. Gli spettatori devono, per citare l'effetto di rilievo, usare gli occhiali «Polaroid» che la cassa del cinema fornisce. Siamo ancora allo stato di pionierismo (c'è qualcosa che fa pensare alle rudimentali «anaglifi» che hanno allegato a un testo di geometria in uso in alcuni ginnasi italiani per dare agli alunni il senso di rilievo dei solidi) ma a Hollywood molti produttori stanno impostando film in «natural vision

3-dimension» su larga scala e su base prettamente industriale.

A. N. (Senza indirizzo). - Non ti nascondo che le tue richieste mi riescono alquanto imbarazzanti. Come posso sapere il giorno preciso in cui è stato iniziato un film? Ti posso dire al massimo, dei lavori che tu elenchi, il giorno del «release», del lancio, insomma, la vera data di nascita. «Il grande peccatore», 7 luglio '49; «Stanotte sorgerà il sole», 21 aprile '49; «Madame Bovary», primo agosto '49; «Dodici lo chiamano papà», 28 marzo '50; «Tutti gli uomini del re», 7 novembre '49; «L'amante indiana», 14 giugno '50; «Giungla d'asfalto», 5 maggio '50; «La corsara», 6 marzo '50; «Tre segreti», 30 agosto '50; «Uomini», 19 maggio '50; «La spia del lago», 21 febbraio '50; «Viale del tramonto», 17 aprile '50. Di altri film posso dirti approssimativamente la data in cui sono stati presentati a Nuova York: «La strada del mistero», agosto '50; «Il grande Caruso», maggio '51; «Ricca, giovane e bella», luglio '51; «Un americano a Parigi», ottobre '51. Degli altri due film eccoti i titoli originali: «Accidenti che ragazza» è The Affairs of Sally; «La seconda moglie» è Ellen, the Second Woman.

F. C. (Termini). - A Claire Bloom, protagonista femminile di «Luci della ribalta», la stampa italiana ha dedicato più di un articolo, messi fa. Una biografia completa, nel senso che tu dici, è apparsa un Time (il settimanale americano in vendita anche in Italia, come certo saprai) il 17 novembre. Apprendiamo che Claire recita con successo nella compagnia teatrale inglese dell'Old Vic, che è la protagonista applauditissima (ed elogiatissima pure dalla critica) di «Giulietta e Romeo», che è nata a Londra nel 1931 col vero nome di Claire Blume, che s'è affermata sin dalla prima giovinezza in concorsi drammatici (ha studiato alla Guildhall School of Music and Drama, perfezionando le sue nozioni con l'aiuto di Eileen Thorndike), che Lawrence Olivier ha pensato a lei, in primo tempo, per la parte di «Ofelia» toccata in seguito a Jean Simmons, e che della Bloom si parla con entusiasmo allorché ci si ricorda del suo personaggio in «Ring Round the Moon», ovvero «L'inuito al castello» di Anouilh, tradotto e adattato per la scena inglese da Christopher Fry. Chaplin ebbe notizie di questa attrice appunto da alcuni amici che l'avevano sentita recitare; Anouilh la invitò quindi a Nuova York e la sottopose ad un provino. Il «test» riuscì negativo, ma Chaplin non perse il coraggio; anzi, volle andare contro le regole, preferendo fidarsi del proprio occhio anziché dar credito a quello della macchina da presa che aveva registrato il provino. Ecco perché oggi abbiamo una brava attrice cinematografica di più. Di Lighthead puoi trovarne parecchi dischi, ovvero registrazioni della colonna sonora composta dallo stesso Chaplin; rivolgiti ad un negoziante di musica. Non disapprovare gli «scambi e acquisti»: sono utilissimi a molti lettori; e in fondo, l'intento della «Diligenza» non è di fornire un apporto culturale (a questo ci pensano gli articolisti in altra parte della rivista) ma di servire come «ufficio informazioni». Ti sembra poco?

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ALBERTO DEGL'INNOCENTI (Vicolo Savelli 30, Roma). - Cede parecchi numeri di riviste americane, Modern Screen, Movie Life, Screenland, Screen Stories, ecc. dal 1947 al 1951; 10 numeri del 1936, 6 del 1937 e l'intera annata 1938 de Lo Schermo; parecchi numeri del 1932, 1933, 1934, 1935 di Cine Romano e del 1935, 1936, 1937 di Cine Illustrato; un buon numero di supplementi a Cinema Illustrazione; le annate complete 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943 e il 1944 sino al n. 12 di Film; le annate dal 1947 al 1952 di Hollywood e le annate dal 1948 al 1952 di Nouvelle Film. Sarebbe inoltre disposto a cedere anche i propri schedari.

UN'INTERESSANTE RASSEGNA DEL CINEMA COMICO

Il 3 febbraio 1953 si inaugura a Milano l'VIII anno sociale degli *Amici della Cineteca Italiana* con una delle più importanti opere del periodo "muto" di Charles Chaplin: *Il monello* (1920). Una rapida scorsa all'attività della Cineteca Italiana può dare un'idea del lavoro che si è svolto per fornire al pubblico e alla critica quegli elementi indispensabili per una valutazione delle opere più importanti della cinematografia, proprio in vista di quella revisione critica sempre auspicata, ma impossibile se non di fronte allo schermo cui spetta la parola definitiva. Quando nel 1946 la Cineteca Italiana poteva riprendere la propria attività, veniva decisa la creazione di un circolo di cultura cinematografica col preciso intento di proiettare i film più significativi della storia del cinema di tutti i Paesi. Nasceva così il « Circolo Mario Ferrari » intitolato ad un giovane, immaturamente scomparso, che per primo aveva iniziato in Milano la raccolta dei film interessanti per il loro valore artistico e che aveva quindi gettato le basi per quella "biblioteca" del film, che doveva diventare poi la Cineteca Italiana.

In sette anni sono passati sullo schermo della Cineteca opere cinematografiche di cui talora il pubblico non aveva che una vaga conoscenza, suffragata da fotografie e da cenni estetici, attinta alle varie pubblicazioni cinematografiche, ed anche la critica è stata così a volte messa nella possibilità di una più attenta revisione: talora alcune opere pressoché ignote, come *Les revoltes d'Alvarado*, di Fred Zinneman, hanno ottenuto una giusta valutazione. Sono stati illustrati alcuni periodi della storia del cinema che hanno lasciato una traccia notevole nella storia del gusto e del costume (*Il gabinetto del dottor Caligari* di Wiene, *Crisi* di Pabst, *Il gabinetto delle figure di cera* di Leni, *Femmine folli* di Stroheim, *La Chiocciola* di Renoir, ecc.) e alcune serate sono state dedi-

cate a confronti di film aventi un medesimo soggetto: *Giovanna d'Arco*, dal primo filmetto della Casa Pathé sino al capolavoro di Dreyer, attraverso selezioni realizzate da De Gastine, De Mille, Uciokky. Inoltre a più riprese dinanzi a un pubblico non specializzato sono state presentate opere di cinema d'avanguardia e sperimentale con film di Fischinger, Léger, Len Lye, Man Ray, Richter, Maya Deren, la Dulac. Anche un nuovo aspetto particolare del cinema inglese recente, sinora ignoto in Italia, è stato illustrato dalla Cineteca con i "shorts" comici di Richard Massingham: *Pedestrian crossing*, *Post Haste*, *Tell me if it hurts*, ecc.

Per la prima volta in Italia è stata illustrata l'opera di J. Vigo con *L'Atalante* e *Zéro de conduite*, e dopo vent'anni di silenzio assoluto anche il film sovietico si è ritrovato col pubblico, da *L'incrociatore Potemkine* a *La madre* a *Dura lex* a *La linea generale*, ecc.

Nel 1943 il Circolo « Mario Ferrari » si è trasformato in una vera e propria sezione della Cineteca, gli *Amici della Cineteca Italiana* che ha continuato l'attività iniziata nel 1946. Un panorama vastissimo della storia del cinema, 242 proiezioni, film di cui esiste attualmente una sola copia positiva originale, film inediti, film in anteprima, riunioni, conferenze, dibattiti, costituiscono il bilancio di questi sette anni di attività. Lo schermo della Cineteca si è animato con quasi tutti i volti del cinema e i nomi che costituiscono una storia di conquiste e di ansie, migliaia di metri di pellicola che racchiudono cinquant'anni di cinema.

Ora, con *Il monello* gli « Amici della Cineteca » inaugurano un'interessante rassegna dedicata alla « comica e commedia del cinema muto ». Le proiezioni verranno effettuate ogni martedì, nell'Aula Magna dell'Istituto Tecnico « C. Cattaneo », in piazza della Vetra 9, e comprenderanno i seguenti film:

Martedì 3 febbraio 1953: « Inaugurazione » *Il monello* (The Kid, 1920) di Chaplin; fuori programma: Ch. Chaplin a Venezia (1933).

Martedì 10 febbraio: « Poesia e umorismo » - *Idillio ai campi* (Sunbyside, 1919) di Chaplin; *Il Conte* (The Count, 1916) di Chaplin; *Una giornata di vacanza* (A day's pleasure, 1919) di Chaplin; *Giorno di paga* (Pay day, 1922) di Chaplin.

Martedì 17 febbraio: *Il circo* (The Circus, 1928) di Chaplin.

Martedì 3 marzo: « La Slap-stick comedy » - *Nel paese degli armadilli* (1918) di Buster Keaton; *Fatty portatelettere* (1917) di Roscoe Arbuckle; *Kidolini al bagno penale* (1920) di Larry Semon; *Matrimoniomama* (1915 c.) di anonimo; *Fantasia del cinema* (1918 c.) di anonimo.

Martedì 10 marzo: *Un'avventura movimentata* (1920) di M. Sennett; *Il Dentista* (1919) di M. Sennett.

Martedì 17 marzo: « La commedia satirica » - *Tire au flanc* (1929) di Jean Renoir.

Martedì 24 marzo: *L'allegro fante* (1920) di Ch. Reisner - S. Chaplin.

Martedì 14 aprile: « Omaggio a Max Linder » - *Max diventa alto* (1912); una selezione dai film: *Siate mia moglie* (1921); *Sette anni di guai* (1923); *Il re del circo* (1925).

Martedì 21 aprile: « Il "Vaudeville" nel Cinema » - *I due timidi* (1928) di René Clair.

Martedì 28 aprile: *Il cappello di paglia di Firenze* (1927) di R. Clair.

Martedì 5 maggio: « I comici italiani primitivi » - *L'avventura galante di un provinciale* (1908) di Luca Comerio; *Onomastico della moglie* (1908 c.) di anonimo; *La Sveglia* (1909 c.) di anonimo; *Cremitetti e le donne* (1910) di André Deed; *Polydor si sposa* (1912) di F. Guillaume; *Robinet guardia ciclista* (1912) di M. Fabre; *Robinet cocchiere* (1913) di M. Fabre; *Cinissimo e il grammofono* (1914) con E. Giunchi; *Amor pedestre* (1914) di M. Fabre.

Martedì 12 maggio: « Comica e avventura » - *Il cavaliere della lieta figura* (1921 selez.) di M. Del Colle con Giovanni Raicevich; *Le avventure straordinarie di Saturnino Farandola* (1915) di M. Fabre (Robinet).

Martedì 19 maggio: « Il personaggio nel comico » - *Il Signor Biberon* (1922) di Harold Lloyd.

Martedì 26 maggio: *Viva lo Sport!* (1925) di Harold Lloyd.

(Continuazione dalla pag. 23)

sto di favore, analogo a quello delle corride spagnole o messicane, presso gli istinti sadici e crudeli della spicciola umanità. Ed effettivamente il film, può richiamare alla memoria un recente, sanguigno racconto ambientato nel mondo delle corride: *The Brave Bulls* (*Fiesta d'amore e di morte*, 1951) di Robert Rossen. Anche qui un campione subisce una crisi, in seguito ad un brutto incidente che gli capita nell'arena. Gli sviluppi, tuttavia, sono assai diversi. Il campione in ritiro (il solido Robert Mitchum) risolve il problema di sbarcare il lunario istruendone un altro, di cui divide i lauti guadagni (l'energico Arthur Kennedy). Le cose si complicano per la presenza di una moglie (la sinuosa Susan Hayward) del campione numero due, la quale non gradisce troppo quel genere di mestiere. E tutto si risolve con la morte sul campo del vecchio campione tornato in lizza e con l'apologia della vita agreste celebrata dalla giovane coppia, giunta alla feconda decisione di ritirarsi prima che sia troppo tardi. Le ripetizioni, le lungaggini sono molte, sia dal punto di vista descrittivo (però le scene di « rodeo » sono assai ben riprese e, documentaristicamente, interessanti), sia dal punto di vista narrativo e psicologico l'azione sten-

ta assai a far progressi e non mancano i particolari superflui). E tuttavia il film ha un suo superficiale nerbo, per merito sopra tutto di un'eccellente fotografia di Lee Garmes e del ben affiatato terzetto d'interpreti.

Tra i molti film di avventura che hanno invaso da un po' di tempo in qua i nostri schermi, provenienti in genere d'oltre oceano, si può volenterosamente ricordare *Inferno bianco* (*The Wild North*, 1952) di Andrew Marton, che racconta in un Anasco Color immaturo e diseguale (migliori i campi lunghi e lunghissimi che quelli ravvicinati, comunque), la lunga odissea di un cacciatore omicida e di un poliziotto tra le nevi del Canada. I paesaggi sono assai belli, il racconto piuttosto monotono nella sua prima parte; gli giova, nella seconda, una svolta impreveduta: il poliziotto impazzisce per uno spavento, e tocca al suo prigioniero di condurlo a valle, per poi, con un ardito e improbabile espediente, fargli riacquistare la ragione e acquisirsi il diritto alla libertà. I due efficienti rivali si chiamano Stewart Granger (il cacciatore) e Wendell Corey (il poliziotto).

In tema di avventure, merita inoltre una menzione *L'arciere del Continente Nero* (*Tembo*, 1951) di Howard Hill, che, in un

approssimativo Anasco Color, ci accompagna lungo il cammino di una spedizione africana. Gli ingredienti sono più o meno i soliti, ma il campionario di fauna presentato è più ricco del consueto e singolare sopra tutto è la documentazione del metodo di caccia, virtuosamente praticato dal protagonista-regista; il quale, in pieno secolo ventesimo, rinuncia all'ausilio delle armi da fuoco e si serve solo d'arco e frecce.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Braccio Agnoletti - *Portare l'attore dall'uomo della strada*, in *Cinema*, 15 aprile 1952, n. 84 n. 5.

Errata-corrige

In *Film di questi giorni* del n. 99-100, a pag. 332 (colonna 2, riga 59), dopo: « pietà chiama quel sentimento » leggere: « Neville, il musicista, ma è più che pietà, è un sentimento più complesso... », etc.

A pag. 336 (col. 1, riga 40), anzi che « virile » leggere « vigile ».

A pag. 337 (col. 1, riga 36) leggere: « Con *L'ora della verità* Delannoy è tornato... ».

A pag. 338 (col. 1, riga 12 della « Miscellanea »), anzi che « nel concentrare » leggere: « col centrare ».

Nell'articolo *Cinema astratto* a pag. 294 (col. 3, riga 12) anziché « Nel 1926... » leggere « Nel 1916... ».



*Lucia Bosè ed Andrea Checchi
nel nuovo film di Antonioni:
« La signora senza camelie ».*