CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 113

NUOVA SERIE - 15 LUGLIO 1953

NEL GOLFO DEI POETI
GLI UNIVERSITARI DEL CINEMA

ORGANIZZATO dalla UNURI (Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana) si è tenuto a La Spezia il I Convegno Nazionale dei Centri Universitari Cinematografici. Detto Convegno, al quale hanno partecipato i delegati di tutte le Università italiane e rappresentanti della stampa specializzata, aveva il fine principale di definire chiaramente quali fossero gli scopi particolari che si prefigge il movimento del CUC.

Questi organismi, dei quali nell'anno accademico 1951-52 solamente quattro erano regolarmente costituiti, si sono rapidamente diffusi raggiungendo oggi il numero di 14, per cui è lecito nutrire buone speranze a che il limite massimo di 27, numero questo che soddisferebbe tutte le sedi Universitarie, possa essere ben presto raggiunto e senza incontrare per altro grosse difficoltà.

I lavori del Convegno, che avevano già avuto la loro inaugurazione con il ricevimento che il Comune di Portovenere aveva offerto ai partecipanti, sono stati aperti ufficialmente con la lettura delle due relazioni presentate dagli incaricati del Centro studi ed iniziative cinematografiche dell'UNURI.

Paolo Cabras ha riferito sul « Significato del movimento dei CUC », mentre Bruno Vigezzi si è diffusamente soffermato sui « Lineamenti strutturali dei Circoli Universitari Cinematografici e loro rapporti con gli enti interessati ».

Sulla base di queste due dettagliate relazioni i rappresentanti dei vari CUC hanno a lungo e diffusamente discusso; quasi per due giornate intere. Il numero degli interventi, sia pure prescindendo da quelli che hanno piú volte preso la parola, è stato cosí nutritissimo.

Nel giorno successivo, dopo che l'incidente di *La terra trema* — a cui accenneremo di seguito — aveva notevolmente agitate le acque, si è aperto il dibattito su « Cinema e Università ». Ad esso sono intervenuti, oltre a numerosi congressisti, Padre Morlion dell'Università Pro Deo di Roma e Fernaldo di Giammatteo, direttore della rivista « La Rassegna del film ».

Ancora una quinta giornata di interventi per discutere ed approvare sia il Regolamento dell'Ufficio Cinema dell'UNURI che le numerose mozioni conclusive (troppe, a nostro avviso) ed il I Convegno Nazionale dei CUC, dopo una faticosa seduta fiume che si è protratta sino a sera tarda, si è chiuso nell' augurio di un attivo lavoro futuro.

Sino a qui dunque la cronaca spicciola di queste faticose — ed afose — giornate spezzine che hanno però riaffermato la serietà d'intenti e la sicura preparazione con le quali i goliardi italiani si sono avvicinati ai problemi cinematografici. Sta ora, a noi cronisti, di riassumere e dare un giudizio conclusivo su tali lavori.

Chi abbia una certa familiarità con l'ambiente studentesco in generale e con quello universitario in particolare, sarebbe rimasto ben sorpreso assistendo al Convegno; noi stessi, all'annuncio di tale manifestazione, non ci eravamo nascosti una certa perplessità e nel contempo una viva curiosità onde vedere a quali porti avrebbe approdato una tale iniziativa.

Non si pecca infatti di originalità affermando che, talora, la naturale esuberanza che si diffonde nei Congressi a carattere studentesco sia tale che facilmente i lavori possono essere sviati e ricadere quindi in una improvvisazione che è poi difficile poter ricondurre entro giusti binari.

A La Spezia — ed il sottolinearlo è di ottimo augurio per il futuro lavoro che attende il movimento dei CUC — non è accaduto nulla di tutto ciò. Anzi, se cosí si potesse dire, vorremmo aggiungere che i giovani congressisti hanno talvolta peccato di troppa serietà. Sarebbe sufficiente aggiungere a tal proposito che, se un certo iniziale disorientamento si era manifestato (ed era per contro logico che cosí fosse) esso, ben presto, si era andato via via sfaldando nel susseguirsi degli interventi che tendevavano ad esaminare, dettagliatamente, le due relazioni presentate. E che nel successivo dibattito su « Cinema e Università » si era giunti ad interventi, chiari e approfonditi come, ad esempio, quello di Laura di Milano, i quali avevano a sufficienza indicato, ad un osservatore esterno, come il posticcio o l'improvvisazione non facessero certamente parte del bagaglio culturale di questi giovani che si apprestano ad affrontare il cinema non già sotto le spoglie di un cenacolo di « patiti », ma con il metodo di uno studio serio e meditato.

Già che il termine « patiti » è entrato nel giro del nostro discorso vediamo subito di precisare un punto, poi fondamentale, sul quale il Convegno ha lungamente discusso. La nascita di alcuni CUC negli anni immediatamente successivi alla fine degli eventi bellici, in un periodo perciò particolarmente delicato, stava ad indicare un evento di singolare significato umano e culturale pur se questi organismi non avevano ancora raggiunto una completa chiarezza di idee. Si aveva, pertanto, un iniziale accostamento al cinema che presupponeva però un impulso rinnovatore non solamente nello specifico campo, ma sopra tutto in quel complesso assieme di interessi che va sotto il nome di cultura.

Un tale inserimento, meditato, della classe universitaria nella vita politico-culturale della nazione, non poteva e piú ancora non doveva però fermarsi alle prime posizioni raggiunte. Concluso il periodo preparatorio, fatto per lo piú di esperienze eterogenee e di risultati piú o meno discutibili, il movimento dei CUC doveva, necessariamente, rispondere ad istanze di non limitata portata con una presa di posizione non solamente chiarificatrice, ma piú ancora valida ai fini della cultura. In altre parole i CUC si dovevano decisamente differenziare, come metodo e come risultati, dai tanti Cineclub che erano nel frattempo sorti in ogni dove. Questo, in sostanza, il punto base.

Perché il movimento abbia un frutto positivo, ed in ciò i giovani dei CUC ci trovano — come abbiamo già avuto occasione di dire loro a viva voce — pienamente consenzienti, dovrà affrontare il cinema con un « metodo » ben dissimile da quello sin qui usato dai Circoli del cinema.

Le proiezioni non saranno già intese come l'aspetto piú importante dell'attività da loro svolta, ma, rispettando un significativo criterio di rigorosità culturale, esse dovranno essere inquadrate in un piú vasto ed efficente orientamento, atto a favorire un graduale sviluppo della conoscenza e delle capacità critiche degli interessati.

La presentazione dei film, i dibattiti che seguiranno a questi, le conferenze che dovranno accompagnarsi ad essi, saranno, ovviamente, di fondamentale importanza.

I CUC non dovranno cioè ripetere quegli errori che altre volte abbiamo dovuto e non certo lo si è fatto con piacere, riscontrare nell'attività dei normali Circoli del cinema i quali sono scesi talvolta a compromessi che non la cultura avevano ben poco o nulla a che vedere. Il compito dei CUC sarà pertanto ben difficile e ad esso gli universitari dovranno dedicarsi con non comune sensibilità.

D'altro canto dovranno stare molto attenti a non cadere nel pericolo opposto: quello di dare vita ad organismi riservati ad una *élite*, perché in tal caso gli scopi culturali che si prefigge il movimento sarebbero in egual misura traditi. Sarà, in definitiva, questione essenzialmente di metodo; di ricercare cioè quel sistema di studio che maggiormente si adatti a tali necessità.

Le premesse possono sembrare, per chi non abbia assistito direttamente ai lavori, goliardicamente ambiziose. Noi riteniamo invece che se questi giovani proseguiranno con quella serietà e quella chiarezza di idee che hanno mostrate al Convegno, essi riusciranno senz'altro — ed è evidente che non saranno sufficienti uno o due soli anni accademici — a raggiungere quei fini che si sono proposti.

Potremo allora parlare di un fattivo inserimento della classe universitaria in quel vasto movimento culturale che dovrà, necessariamente, superare gli immobilismi attuali. I giovani, e solo essi, hanno le possibilità di farlo; anzi diremmo che sia loro compito precipuo quello di attuare un tale programma.

Il Convegno aveva poi organizzato, come manifestazione collaterale, una Mostra personale dedicata al regista Luchino Visconti, durante la quale si dovevano presentare *Ossessione*, *La terra trema* (in edizione integrale) e *Bellissima*.

Un intervento dell'Autorità competente ha però impedito che detto Festival potesse avere un regolare svolgimento. Infatti, proiettandosi il secondo film l'autorità di La Spezia è intervenuta ordinando la sospensione della proiezione stessa. Il disappunto per un tale intempestivo intervento, in una manifestazione a preciso carattere culturale e strettamente riservata ai Congressisti e loro invitati, non è stato certo poco.

Il fatto stesso che gli organi competenti, sollecitati dal pronto intervento del Presidente della UNURI, siano tornati sulla loro decisione, permettendo la proiezione nel giorno successivo, sta chiaramente ad

(Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 113

Anno VI - 15
Luglio 1953

Questo numero contiene:

CLAUDIO BERTIERI
Nel golfo dei poeti gli universitari del cinema . . . . . Seconda di copertina

Cinema-gira 2

FRANCESCO CALLARI
Cosa si premia? 5

ANTHONY ASQUITH
Ricette di stile 6

PIERRE MICHAUT
Film francesi sull'arte 9

RICCARDO REDI
Pratolini, Lizzani e le "Cronache di poveri amanti" 11

ROGER MANVELL
Dai terzetti produttivi ai triangoli familiari 14

SERGIO TOFANI
Il cinema brasiliano prende quota 15

LEONARDO AUTERA
Galleria: *Peter Lorre* 17

VICE
Film di questi giorni 21

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 24

GIORGIO TRENTIN
Formato ridotto Terza di copertina

Questo numero contiene inoltre gli indici del IX volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 101-112: 15 gennaio-30 giugno 1953).

★ **Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. PRISONE** ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: 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, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11. - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba 20, Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200, semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Un'inquadratura del film svedese "Kvinnors vantan", che sarà presentato alla prossima Mostra di Venezia

L'attrice Pina Bottin nel nuovo film di Pierangeli Il sole negli occhi.

La Pierangeli a San Paulo, in visita agli studios della « Vera Cruz », casa produttrice brasiliana, durante la lavorazione di A familia Lero-Lero *di Pieralisi. (Da sinistra a destra): Luciano Salce, regista di* Una pulga na balança, *Gilda Nenry, protagonista dello stesso film, la Pierangeli e il regista Alberto Pieralisi.*

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: I misteri della Giungla Nera *e* La vendetta dei Thugs *(in Ferraniacolor; i due film, tratti da romanzi di Emilio Salgari, vengono realizzati contemporaneamente dalla medesima troupe; Prod. Venturini), regista Gian Paolo Callegari, operatore Massimo Dallamano, direttore tecnico Ralph Murphy, interpreti Lex Barker, Franco Balducci, Paul Muller, Luigi Tosi, Fiorella Mari, Enzo Fiermonte;* Capitan Fantasma (o Il tesoro delle Indie: *in Ferraniacolor; Athena Cinematografica), regista Primo Zeglio, operatore Marco Scarpelli, interpreti Frank Latimore, Gianni Cavalieri, Maxwell Reed, Anna Maria Sandri, Katina Ranieri, Paola Barbara, Mario Carotenuto, Sergio Fantoni;* La pattuglia dell'Amba-Alagi *(Diva Film), regista Flavio Calzavara, operatore Carlo Carlini, interpreti Luciano Tajoli, Milly Vitale, Dante Maggio, Carla Calò, Nino Pavese, Olga Solbelli, Greta Mandrà, Annetta Ciarli.*

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Giulietta e Romeo *(in Technicolor; Universalcine-Rank Film), di Renato Castellani;* Il sacco di Roma *(Oro Film) di Ferruccio Cerio;* Ritorno di primavera *(Estia Film) di Cesare Barlacchi;* Muso duro *(in Ferraniacolor; Mambretti) di Giuseppe Bennati;* Ulisse *(in Technicolor; Lux Ponti-De Laurentiis) di Mario Camerini;* Il sole negli occhi *(ex* Celestina; *Titanus-Filmcostellazione) di Antonio Pietrangeli;* Anni facili *(Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa;* Noi cannibali *(in Ferraniacolor; Excelsa-Slogan Film) di Leon Viola;* Condannato a vivere *(C.I.-D.I.) di Filippo Ratti;* Addio mia bella signora... *(Gladio Film) di Fernando Cerchio (in questo film Alba Arnova ha sostituito — nel ruolo della protagonista — Valentina Cortese, perché indisposta);* Carosello napoletano *(in Eastman Color; Lux Film) di Ettore Giannini;* Le avventure di Guglielmo Tell *(in Eastman Color e in Cinémascope; P.A.I.-Junior Film) di Jack Cardiff e Giorgio Pàstina;* Tempi nostri (Zibaldone *n. 2; Cines-Lux Film) di Alessandro Blasetti;* La cavallina storna *(S.C.I.A.C.) di Giulio Morelli;* Via Padova, n. 46 *(Edo Film) di Giorgio Bianchi;* Il figlio del Diavolo Bianco *(in Ferraniacolor; Manenti) di Guido Brignone; ...*e Napoli canta *(Ferrigno) di Armando Grottini;* La domenica della buona gente *(Trionfalcine) di Anton Giulio Majano;* Frine, cortigiana d'Oriente *(P.A.M.) di Mario Bonnard;* Opinione pubblica *(Villani-Carretta-Sirius Roitfeld) di Maurizio Corgnati con la supervisione di Goffredo Alessandrini;* In amore si pecca in due *(Romana Film) di Vittorio Cottafavi;* La stella dell'India *(in Technicolor; Titanus-Stross) di Arthur Lubin;* Donne proibite *(Amato) di Giuseppe Amato;* Pane, amore e fantasìa *(Titanus) di Luigi Comencini;* Destini (3° *episodio*: Lisistrata; *CEIAD-Columbia-Continental-Franco London Film) di Christian-Jaque.*

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: L'amore in città (1° *"film inchiesta" della serie « Lo spettatore », rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione e Marco Fezzeri; Faro Film), composto dei seguenti episodi*: L'amore che si paga *di Carlo Lizzani,* Ragioni sentimentali *di Michelangelo Antonioni,* Paradiso per tre ore *di Dino Risi,* Gli italiani si voltano *di Alberto Lattuada,* La storia di Caterina *di Francesco Maselli e Cesare Zavattini, e* Parole d'amore *a cura della « Redazione »* (ovvero

(A sinistra): De Sica e Blasetti durante la ripresa dell'episodio « Scena all'aperto », del film Tempi nostri. *(Sopra): Eduardo De Filippo in* Napoletani a Milano, *che sarà presentato al Festival di Venezia*

del gruppo di registi autori dei singoli episodi o "articoli"); Gelosia (Excelsa) di Pietro Germi; Balocchi e profumi (S.A.P.) di Montillo e De Bernardi; Sierra Morena (Falco Film-Chamartin) di Ladislao Vajda; Madonna delle rose (Eva Film) di Enzo Di Gianni.

Da una recente statistica...

...sulla produzione italiana si apprende che nei primi cinque mesi di quest'anno sono entrati in lavorazione cinquantadue film: tredici di essi sono prodotti in compartecipazione con la Francia, tre con l'Inghilterra, uno con gli Stati Uniti d'America, uno con la Spagna. Nello stesso periodo inoltre quattro film di produzione estera sono stati realizzati completamente o in gran parte nel nostro paese: due americani, uno inglese ed uno tedesco. Dei 52 film italiani, undici sono stati girati in Ferraniacolor, cinque in Gevacolor, tre in Technicolor ed uno in rilievo (« Poldelvision »). Il ritmo della produzione è stato in genere di una decina di film al mese (sempre in riferimento all'inizio delle riprese), tranne che per il mese di aprile, nel corso del quale si è iniziata la lavorazione di ben ventiquattro film

« Bassa moda »...

...è il titolo dell'ultimo cortometraggio realizzato da Dino B. Partesano (su sceneggiatura in collaborazione con Gaetano Carancini): esso è imperniato sui figurini di mode « pratici ed eleganti » e sul piccolo mondo della vanità femminile che ad essi si rivolge. Partesano, autore fra l'altro dei cortometraggi Vivo di te e Il club dei cuori solitari, ha anche realizzato recentemente — con la collaborazione dell'operatore Paolo Saglietto — Alla ricerca della personalità e Il tempo che passa.

Il numero dei cinematografi...

...funzionanti in Italia è di 9.781 unità, compresi i locali all'aperto. Tale cifra, fornita da una statistica della S.I.A.E., si riferisce al terzo trimestre dell'anno scorso.

Lida Baarova e Franco Fabrizi in una scena del film I vitelloni di Fellini, che sarà pure presentato a Venezia.

Più del 50 per cento...

...della produzione di lungometraggio deve ritenersi finanziata dalla Banca Nazionale del Lavoro, la cui Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico, dall'entrata in funzione delle provvidenze vigenti in favore del film nazionale, ha erogato a titolo di prestito i seguenti capitali: nel 1949 un miliardo e 994 milioni per 53 film, nel 1950 due miliardi e 860 milioni per 53 film, nel 1951 oltre tre miliardi e 600 milioni per 68 film, nel 1952 oltre cinque miliardi per circa 70 film. Tali anticipazioni vengono effettuate di norma solo quando il produttore ha già investito nella lavorazione del film l'aliquota di costo non coperta dal prestito.

A Siracusa...

...si svolgerà nel prossimo ottobre una Mostra Retrospettiva dedicata ai migliori film del dopoguerra ambientati in Sicilia, fra cui La terra trema, In nome della legge e Il cammino della speranza. La manifestazione è organizzata in occasione del secondo Festival del Documentario Siciliano.

Phil Leacock mentre dirige una scena del film The Brave Don't Cry, imperniato su una sciagura mineraria.

« International Police »...

...è il titolo di una serie di 26 cortometraggi (di oltre 700 metri ciascuno), di argomento poliziesco, prodotti in Italia dalla Thetis Film in compartecipazione con la « Procter Television Enterprises Inc. » di New York, e destinati alla televisione americana, ma messi anche a disposizione della Televisione Italiana: la Thetis ne ha già prodotto recentemente un'altra decina, della serie intitolata Orient Express, insieme con la « John Nasht Production Inc. » di New York. E' attualmente in lavorazione il primo della serie International Police, il cui titolo è Racconto siciliano: il cortometraggio viene diretto da Roland Gillette, con la collaborazione dell'operatore Pier Ludovico Pavoni, ed è interpretato da Ottavio Segnoret, Rolf Tasna (rivelatosi ne La fiammata di Blasetti), Alfred Brown, Carlo Borelli e Giovanni Fustini.

Un Congresso Internazionale...

...del Cinema Didattico a Passo Ridotto, si terrà a Torino dal 4 al 6 ottobre nel quadro della V Esposizione Internazionale della Tecnica Cinematografica Fotografica ed Ottica, allo scopo di promuovere una più attiva collaborazione fra l'industria del film e la scuola.

I risultati...

...della seconda tornata del Concorso Permanente per Soggetti Cinematografici bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia per l'Anno

Accademico 1952-53, saranno resi noti, tramite la stampa, entro il 30 settembre. La Commissione esaminatrice è composta da Carlo Civallero, Consigliere delegato della Cines, dai registi Alessandro Blasetti e Augusto Genina, e dai critici Cincotti, Mastrostefano, Riccio e Ojetti, Segretario della Giuria. Il termine della terza ed ultima tornata del presente anno accademico, scade il 31 ottobre: per ogni richiesta di informazioni e copie del bando, rivolgersi al C.S.C., Sezione Concorso Permanente per soggetti cinematografici inediti, Via Tuscolana, 1094, Roma.

FRANCIA

Fra le co-produzioni...

...ancora in lavorazione a Parigi, segnaliamo due film italo-francesi: Avant le déluge (Prima del diluvio), della Documento-U.G.C., diretto da André Cayatte, con Marina Vlady Versois, Bérnard Blier, Isa Miranda e Delia Scala; e La rage au ventre, della Safa-Palatino-Isar Film, diretto da Jean Josipovici, con Rossano Brazzi, Viviane Romance, Titina De Filippo e Gino Cervi. Sono intanto terminate le riprese de I tre moschettieri (a colori) di André Hunebelle, con Georges Marchal, Yvonne Sanson, Steve Barclay, Gino Cervi e Bourvil, prodotto dalla Titanus-Pathé Société, e del Nemico pubblico n. 1, di Henry Verneuil, con Fernandel, Zsa Zsa Gabor, Paolo Stoppa, Carlo Ninchi, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Eduard Ciannelli, e Tino Buazzelli, prodotto dalla Peg Film-Cité Film.

Isa Miranda...

...che dopo il film di Cayatte interpreterà, accanto a Carla Del Poggio, I quaderni del Consigliere Marinon di Henri Calef (già annunciato col titolo Le secret de Hélène), e La vie intime de Raspoutine di Raymond Bernard (che dovrebbe essere realizzato — come si è già comunicato — a colori e in tre dimensioni), ha intentato causa contro il Teatro Daunou, col quale si era impegnata per l'interpretazione di una commedia, per non aver questi rispettato il contratto a suo tempo stipulato.

Il « Film d'amore »...

...è il tema di un'intera manifestazione che avrà luogo a Saint Jean De Luz dal 1° al 15 settembre: il programma sarà suddiviso in due parti, una di carattere antologico, « Da Rodolfo Valentino a Charles Boyer », che comprenderà il fior fiore dell'erotismo cinematografico del passato, ed una dedicata a film di recente produzione o inediti. La manifestazione, che ha tutta l'aria di essere una cosa abbastanza seria, è organizzata nientemeno che dall'Unione Europea dei Tecnici del Cinema e della Televisione, nonché dal Sindacato autonomo del Cinema Francese: quattro premi saranno assegnati da una Giuria Internazionale ai migliori film, fra i quindici prescelti da un apposito Comitato composto da registi e personalità delle arti e delle lettere.

Fernaldo Di Giammatteo, direttore della « Rassegna del Film », parla su « cinema e università » al Convegno dell'U.N.U.R.I., a La Spezia.

GRAN BRETAGNA

Prosegue a Londra...

...la lavorazione in interni del film The Flame and the Flesh, prodotto da Joe Pasternack per la M. G. M., i cui esterni sono stati realizzati di recente a Napoli e sulla costiera amalfitana. Il film, che è in Technicolor, è diretto da Richard Brooks e interpretato da Pier Angeli, Lana Turner e Carlos Thompson.

Ad Edimburgo...

...il 30 agosto prossimo, nel corso del VII Festival Internazionale che si svolgerà dal 23 agosto al 13 settembre, avrà luogo la cerimonia di assegnazione del « Golden Laurel » (il « Lauro d'oro »), il noto premio istituito da David O' Selznick che viene attribuito annualmente al film che abbia meglio contribuito alla comprensione internazionale. Sono rimasti in lizza i seguenti film, vincitori del « Lauro d'argento »: Le petit monde de Don Camillo (« Don Camillo ») per la Francia (per quanto il film sia in realtà una coproduzione italo-francese, completamente realizzata in Italia), The Cruel Sea per l'Inghilterra, Europa '51 per l'Italia, Sie fanden eine Heimat per la Germania, e un film del gruppo scandinavo non ancora reso noto. Secondo quanto comunica il Comitato per il Premio medesimo, faranno parte quest'anno della Giuria, composta di nove membri, anche la Signora Roosevelt, la Signora Ogden Reid, Presidente del Consiglio d'Amministrazione del « New York Herald Tribune », e Ralph J. Bunche, Premio Nobel per la Pace.

David Lean...

...ha iniziato il suo nuovo film, di cui sono protagonisti Charles Laughton e Robert Donat: si tratta di una riduzione della commedia di Brighouse, intitolata « Hob Son's Choise »

Solo gli esterni...

... del prossimo film di René Clément, Ripois et la Némésis, saranno realizzati a Londra: gli interni invece verranno girati a Parigi. Il regista che ha già prescelto alcuni dei vari protagonisti, come Gérard Philipe, Teresa Wright, Valerie Hobson e Germaine Montéro, è ancora alla ricerca di altre tre attrici che dovranno sostenere nel film parti di primo piano.

U.R.S.S.

Una copia...

...del film in Technicolor sull'incoronazione della Regina Elisabetta A Queen is Crowned (« Oggi regina »), prodotto da Castleton Knight per la Rank, è stata richiesta dalle autorità municipali di Mosca a Kenneth Rive, che ne è il distributore, secondo i recenti accordi per lo scambio di film. La pellicola è stata inviata a Londra per via aerea.

Entro il 1960...

...è prevista la costruzione, nel territorio delle Repubbliche Sovietiche, di 56 nuove sale cinematografiche la cui capienza non dovrebbe essere inferiore ai 25 mila posti. I primi sei locali, già in avanzata costruzione, si apriranno a Mosca entro quest'anno.

U. S. A.

Hans Richter...

...che da circa tre mesi era gravemente ammalato, pare si sia rimesso, tanto da poter riprendere il suo consueto lavoro alla Direzione dell'Istituto Tecnico del Film al New York City College, e nella realizzazione — rimasta interrotta — di un film intitolato Not for Sale. Prima della sua malattia egli aveva progettato per il prossimo autunno un viaggio in Europa, che ora dovrà purtroppo essere rimandato a tempo indeterminato. Secondo quanto ha comunicato un suo assistente giunto a Roma recentemente, egli aveva già comprato una casa a Lugano, non già allo scopo di ritirarsi dall'attività cinematografica, ma per fare della sua nuova abitazione un centro di ricerche e di esperienze: ed è prevedibile che la villa di Richter a Lugano avrebbe in breve tempo acquistato la stessa importanza che ebbe trentacinque anni fa la sua proprietà di famiglia a Klein Koizig, dove egli aveva chiamato al suo fianco Viking Eggeling. L'illustre regista e teorico del film assoluto risiede come si sa da vari anni in America, dove ha prodotto e realizzato in collaborazione con Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamps e Alexander Calder, il celebre film d'avanguardia in Technicolor Dreams that Money can buy, presentato a Venezia nel 1947.

Il « Cinerama »...

...subirà una radicale trasformazione di carattere tecnico, che oltre a semplificarne il sistema di ripresa e di proiezione, ne perfezionerà i risultati. Le tre immagini che attualmente vengono proiettate da tre macchine contemporaneamente saranno infatti riunite in una sola pellicola e quindi, mediante l'ausilio di una lente amplificatrice del fascio luminoso, saranno proiettabili con una sola macchina sullo schermo panoramico, da cui scompariranno quindi le fastidiose linee intermedie ancora visibili fra le tre porzioni dell'immagine.

Un altro sistema...

...di proiezione a schermo panoramico viene annunciato dalla Republic: il « Vistarama », col quale sono stati realizzati a tempo di primato sei cortometraggi e tre lungometraggi intitolati: The Fabulous Land, Tabor e Round the World Week-End. I film sono stati girati anche a colori col sistema Eastman Color.

Da una statistica...

...resa nota dal « Columbia Broadcasting System » risulta che gli apparecchi televisivi attualmente in uso negli Stati Uniti superano la cifra di 23 milioni.

JUGOSLAVIA

In Agfacolor...

...viene realizzata la prima coproduzione tedesco-jugoslava: Hochzeit in Dalmatien (« Nozze in Dalmazia »), diretta da Geza von Bolvary e interpretata da un gruppo di attori tedeschi, americani e jugoslavi. Il film è prodotto dalla Triglav Film in compartecipazione con la Hansa Film di Amburgo.

MESSICO

In « Natural Vision »...

...saranno probabilmente girati i primi film stereoscopici messicani. Mentre sta per iniziare la lavorazione di Il diritto di vivere, con Arturo De Cordova, diretto da Sergio Koogan, si annunciano altri film, fra cui una produzione della Filmex, e un film col celebre comico messicano Cantinflas, diretto da Jacques Gelman.

GIAPPONE

In autunno, a Tokyo...

...avrà luogo il primo Festival cinematografico dell'Estremo Oriente, al quale parteciperanno le Filippine, la Tailandia, l'Indonesia, Singapore, la Malacca e Hong Kong.

ARGENTINA

« Umberto D. »...

...è stato giudicato il miglior film straniero dell'anno, secondo il parere dell'Associazione dei Critici Cinematografici Argentini. De Sica e Zavattini, sempre per lo stesso film, sono stati anche proclamati il miglior regista e il miglior soggettista della produzione estera dal « Club del Cine » di Buenos Ayres.

NUOVA SERIE
15 LUGLIO
1953

CINEMA 113

CHE COSA SI PREMIA?

L'ANNO scorso la giuría della Mostra del cinema di Venezia non assegnò il premio per la migliore interprete femminile e ne spiegò il motivo: disse che il premio l'avrebbe meritato Ingrid Bergman, per la parte da lei sostenuta nel film *Europa '51* diretto da Roberto Rossellini, ma che non le si poteva conferire in quanto l'attrice era stata "doppiata", vale a dire che la voce era quella di un'altra attrice. Si sa che la Bergman non parla ancora la nostra lingua con quella scioltezza, naturalezza, sicurezza e mancanza di accento straniero che sono necessari ad un'attrice che partecipi ad un film girato in italiano, per cui ella continua ad essere doppiata come lo fu, in passato, nei suoi film da lei recitati in svedese o in inglese. La motivazione della giuría veneziana fu giusta, a rigore di estetica; infatti la nostra Mostra internazionale d'arte cinematografica non accetta che film parlati in originale e non si è mai trovata di fronte al problema di dover rifiutare un film interamente o solo in parte doppiato. Sarebbe piú esatto dire che questo problema non se lo è mai posto, in quanto l'assurdo estetico di doppiare i film di produzione nazionale esiste soltanto in Italia laddove in tutti gli altri paesi, di piccola o grande produzione cinematografica, non è concepibile l'impiego di persone che non sappiano pronunziare le battute loro assegnate e che quindi, a film ultimato, debbano essere doppiate. Ne consegue che la Mostra di Venezia dovrebbe chiudere la porta in faccia a quei film italiani i cui interpreti principali (o anche uno solo di essi) fossero doppiati.

Il caso Bergman-*Europa '51* è singolare, ed io lo porto in ballo a proposito di un recentissimo premio assegnato alla migliore interprete femminile dei film italiani programmati fra il 1° luglio 1952 e il 30 giugno 1953. Torno a ricordare che la Bergman non fu premiata per il fatto che la voce non era la *sua*, e non era la sua non perché non sapesse recitare (a mio avviso è la piú grande attrice che esista al mondo) ma perché ancora non pronunzia bene le battute in italiano. Un'altra giuria, della quale facevano parte critici seri come Sacchi e Gromo, ha giudicato diversamente di quella veneziana, peccando, semmai, non per eccesso di severità ma per il contrario: per eccesso di indulgenza. Ed ha premiato Gina Lollobrigida per la sua "interpretazione" nel film *La provinciale*. Non posso astenermi dall'osservare — in margine — che della giuría del Premio Saint Vincent (quello di cui si parla) era membro anche Alberto Moravia, autore del racconto dal quale è stato tratto il film diretto da Soldati. Non esistono piú scrupoli in questo vasto mercato di premi da assegnare a pittori, scultori, scrittori, commediografi, registi e attori: si pensi che un grosso premio teatrale è stato istituito di recente col preciso intento di assegnarlo all'autore di una certa commedia (e di ciò era consapevole il presidente della giuría esaminatrice di oltre cento copioni) e che esiste una giuria di premi ministeriali cinematografici dove un membro di essa assegna i premi a se stesso!

Torniamo alla premiata della "grolla d'oro" di Saint Vincent, la quale nel film *La provinciale* è stata doppiata non perché non sapesse parlare in italiano ma perché non sa recitare. Gina Lollobrigida è stata sempre doppiata nei dieci e piú film ai quali ha preso parte, e continua ad essere doppiata; ed il motivo per il quale fu ed è scritturata, prima per parti di generica e poi per prime parti, non è dovuto all'arte bensí alla natura di lei; diciamo, alle sue grazie è dovuto. Perché tacerlo, perché vergognarsene, perché mescolare il sacro al profano? La Lollobrigida, al pari di altre sue colleghe "dive" cinematografiche, di questo nostro improvvisato cinematografo, fu notata dai nostri sensibili produttori e dai nostri pensosi registi perché vincitrice o meno di uno dei tanti concorsi per Miss Italia o per Miss Lazio o che so io; non perché si fosse segnalata in un saggio della Accademia d'arte drammatica o si fosse rivelata interprete d'eccezione sul palcoscenico di un teatrino sperimentale o su quello di un teatro regolare. È la stessa storia di Silvana Pampanini (piú anziana ma ben presto scavalcata in questa corsa sfrenata di beltà popolari promosse attrici dalla sera al mattino), di Silvana Mangano, di Eleonora Rossi Drago, di Yvonne Sanson, di Franca Marzi, di Antonella Lualdi — e l'elenco potrebbe continuare — tutte beltà piú o meno popolaresche, piú o meno travolgenti, alle quali produttori e registi continuano a chiedere una mostra piú o meno generosa delle loro grazie. Dicano le battute del personaggio che viene loro affidato come possono, tanto saranno doppiate e da attrici vere, da attrici ancora attive sulle scene e celebrate come la Morelli o la Pagnani o la Scotto e da altre che quasi esclusivamente doppiano o recitano alla radio come la Fabbri, la Calavetta, la Cristiani, la Simoneschi, la Lattanzi, ecc.

La Lollobrigida ha già ricevuto un altro premio, e questo straniero, francese, la *Victoire* (una Vittoria di bronzo), quale "migliore interprete straniera". Non mi sorprenderebbe se le assegnassero il prossimo *Nastro d'argento* o se questa massima distinzione italiana per gente che fa del cinema, professionalmente, andasse, per cambiare, a qualcuna delle altre beltà sunnominate; ma si abbia il coraggio di dire che si premia la bellezza, la loro bellezza che "fa noleggio", cioè cassetta. Se il cinema italiano è diventato un fronte unico, anche nella distribuzione dei premi, non si menta e si sia tolleranti ma onesti. Alla prima occasione io proporrò che sia istituito un nuovo premio, da conferirsi all'attrice che ha doppiato meglio una di queste dive: allora potrebbe verificarsi il caso che, in pari tempo, mettiamo ad Eleonora Rossi Drago vada il premio per la "migliore interpretazione" e a Lidia Simoneschi quello per il "migliore doppiaggio".

Credo che coloro i quali oggi sono critici militanti, nei quotidiani e nei periodici illustrati, dovrebbero anzitutto essere piú parchi nell'aggettivazione qualificativa, lasciando che "bella e brava" resti nelle diciture delle fotografie delle dive in proposito distribuite senza parsimonia dagli uffici-stampa delle società produttrici; e poi dovrebbero menzionare il nome dei doppiatori. Tacendolo, come è (cattiva) consuetudine, non si protegge ma si danneggia il cinema italiano, si creano falsi idoli, si contribuisce ad avvilire la nostra produzione cinematografica che è di già in declino, ci si allea a quei produttori che vogliono solo far milioni e sempre piú milioni (lesinandoli alle stesse dive o alle nuove "scoperte" e ai soggettisti, agli sceneggiatori, ai registi e cosí via), si incoraggia un sistema sbagliato e — ripeto — esteticamente assurdo (servirsi di gente che non sa recitare e non imparerà mai), si contribuisce alla crescente e grave disoccupazione degli attori, dei veri attori, degli attori professionisti dei quali i produttori non si servono perché *sanno* recitare.

Si vedranno ben presto le conseguenze di questa situazione equivoca: critici compiaciuti, pubblico che non sa ed è lasciato nell'ignoranza, produttori che profittano e non accennano a ravvedersi, noleggiatori ed esercenti che cercano solo film "proibiti ai minori di sedici anni", e dirigenti, infine, che non s'accorgono di quanto giorno per giorno vadano scadendo i nostri film che promettono solo carne. Il Circolo del cinema, col buon Blasetti in testa (Blasetti è l'unico nostro regista che si serve piú che può di veri attori), discute sulla evoluzione o involuzione del nostro cinema, oggi che il neo-realismo dicono abbia compiuto la sua parabola, e non si pone nemmeno il problema piú urgente: la carenza degli attori. Anche i nostri film migliori non

Gina Lollobrigida nella Provinciale, *l'interpretazione che le ha fruttato la « grolla d'oro ».*

dicono piú niente perché i personaggi sono affidati a corpi senz'anima. A tutte queste osservazioni i produttori sorrideranno, forti delle cifre, degli incassi, specie di quelli ottenuti da certi film negli Stati Uniti: *Riso amaro*, solo nel primo giro di 3.500 cinematografi (edizione con sottotitoli), ha fruttato alla Lux un milione e mezzo di dollari; non so di *Anna*, che è attualmente in programmazione e doppiato in inglese (cosicché la Mangano è stata doppiata due volte), ma che si prevede darà un incasso maggiore. Sorridano pure e si confortino che i loro film sono lanciati non per quello che narrano, per il loro "messaggio", per le qualità artistiche della regia e della interpretazione, per l'originalità del soggetto, per ciò che dicono di "nuovo", ma per quello che mostrano le principali interpreti femminili: della Lollobrigida si scrive « the Italian doll », la bambola italiana; e della Mangano si elogia « that magnificent body », quel corpo maraviglioso! Poi ci sono anche gli incoscienti che scomodano i nomi della Garbo, della Bergman e della... Bernhardt!

Il cinema, fin dal suo nascere, ha puntato sulla bellezza e si è basato poi sul divismo; ma, all'estero, non ha mai dissociato le doti fisiche da quelle intellettuali, e s'è preoccupato che il corpo avesse una anima, che avesse almeno la propria voce (si ricordi l'ecatombe degli attori cinematografici coll'avvento del parlato) e questa voce sapesse mettere assieme quattro frasi. Per non farla troppo lunga, Marilyn Monroe e Martine Carol sono belle figliuole e sanno recitare (la seconda meglio della prima); se non sapessero recitare né gli americani né i francesi le doppierebbero (tanto meno le premierebbero): non avrebbero loro affidato una parte. Da noi si è sempre ragionato diversamente, e sia. Ma coi premi, ora, si esagera. Se bisogna anche premiarle, le nostre Marilyn, si premi solo la loro bellezza; fin che dura. E si abbia rispetto per l'arte, per chi ci crede, per chi vi applica la mente e il cuore.

FRANCESCO CALLARI

RICETTE DI STILE

(con un pizzico di giallo apocalittico)

UN EMINENTE teologo, durante una amichevole conversazione, venne invitato a dare una definizione della fede che ribattesse quella incautamente avanzata da un interlocutore scettico e cioè che consistesse nel « tentare di credere in ciò che sappiamo benissimo che non esiste ». Il teologo rispose che una volta aveva incontrato un ragazzo che faceva volare un aquilone in un denso strato di nebbia.

« Che gusto ci provi a far volare l'aquilone, se nemmeno lo vedi? », gli domandò.

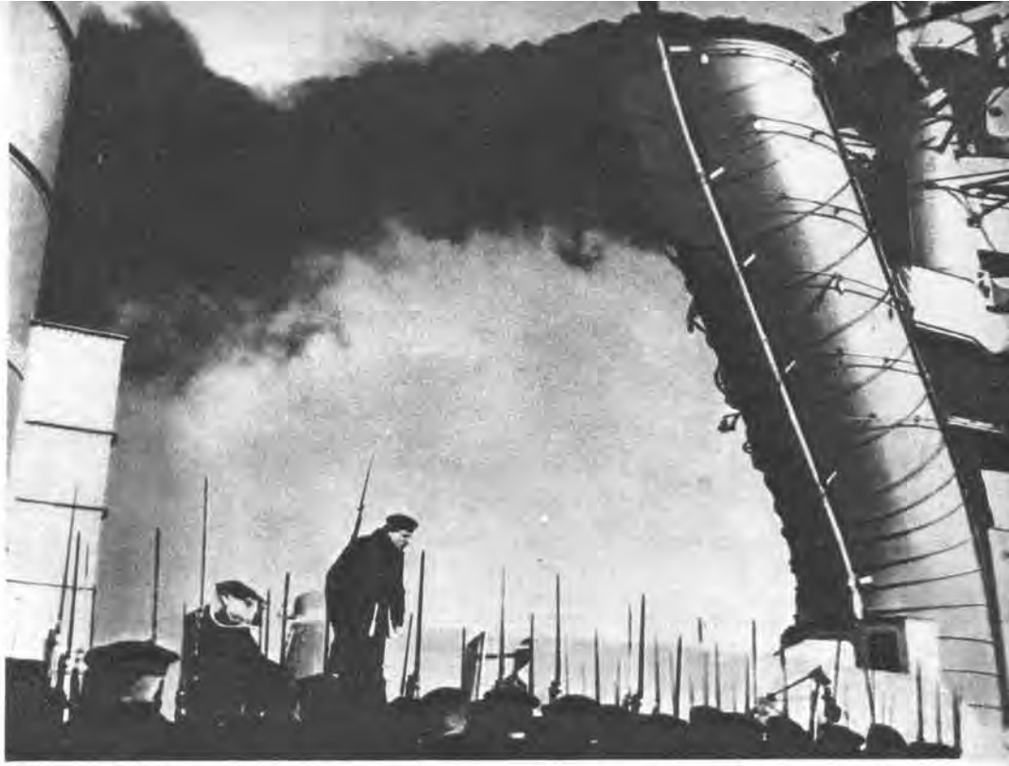
« Infatti non lo vedo », rispose il ragazzo, « ma mi piace sentire che mi trascina ».

E vorrei anch'io trovare un simile paragone cosí efficace, per definire ciò che noi intendiamo per *stile*. È un'affermazione di giudizio a tutti comune, ma chi volesse propriamente definirla si troverebbe nelle stesse difficoltà di chi pretendesse d'acchiappare una farfalla con una reticella senza fondo. Anche perché noi usiamo il termine in due significati ben diversi e distinti. Diciamo infatti di un dato lavoro, sia esso una sinfonia o piú semplicemente il colpo d'un campione di *cricket*, che ha « dello stile », e con ciò, ch'è sempre un termine di elogio, io penso che noi vogliamo significare quella rivelazione di una bravura, che sembra acquisita senza sforzo, nel compositore o nel giocatore. Se non che, per stile, intendiamo anche la massima espressione individuale di un artista, e cioè con tali e tante caratteristiche particolari che la rendono inconfondibile al confronto di quelle degli altri artisti.

In quest'ultimo significato non si può piú dire che lo stile sia un'esibizione di bravura, come un virtuosismo acquistato per pratica e senz'altra fatica che non sia quella di un continuo esercizio. Ma dobbiamo pensare alla sofferenza di artisti, anche dei piú grandi, per tutte le lotte che hanno dovuto sostenere, con il mezzo a loro disposizione, prima di riuscire ad ottenere quella data espressione del loro ingegno o del loro genio. Talvolta, in Beethoven per esempio, si avverte l'immane sforzo — « lacrime di sangue e, per la fatica, sudor della fronte » — esploso poi in una affermazione definitiva. Ma non sempre si hanno questi chiari esempi di una vittoria, e in Donne oppure in Webster la lotta per la rivelazione artistica a volte rimane incerta e accanto alle brillanti affermazioni di successo bisogna porre anche le sconfitte dove, quello che doveva essere il piú alto grado dell'arte in quell'opera, non è riuscito nella sua propria espressione particolare, in quella fusione che par miracolo tra forma e contenuto e sino a dare l'unica, concreta, viva creatura o creazione che si dice il vero capolavoro.

Creazione concreta, infatti l'Arte non esiste in astratto. L'Arte è semplicemente il risultato complessivo di tanti contributi particolari, individuali, in tal senso; come il genere umano è il risultato addizionale di tanti individui, uomini e donne. Non esiste nell'arte un progresso come si rileva nel campo scientifico. Una nuova scoperta scientifica annulla ogni altra precedente. Il nome di Lord Lister resta immortale nella storia della medicina, ciò non toglie che, oggi, nemmeno uno studente di medicina del primo anno seguirebbe ancora i suoi insegnamenti. In arte, si è detto, ciò non avviene. Una delle sinfonie di Beethoven non annulla una sinfonia di Haydn. Il tempo qui non sopravviene a togliere efficacia e valore. Ognuna è una creazione a sé stante, che non corrisponde a necessità temporanee, e per quanto il suo creatore ossia l'artista possa essere stato indotto a comporla da una infinità di motivi facilmente rintracciabili nella sua epoca, il valore ultimo massimo di un'opera d'arte non ha relazione con questi motivi, allo stesso modo come il valore di una perla non dipende dalle sostanze che la compongono entro il guscio dell'ostrica.

Se dunque il trascorrer del tempo non invecchia e indebolisce il valore d'espressione dell'opera d'arte, ciò tuttavia non



vuol dire che non esista una storia dell'arte; naturalmente esiste, ma non come sviluppo o perfezione di un'idea, della concezione artistica, bensì come evoluzione nei secoli della materia di cui l'artista creatore dispone per esprimersi: la « voce » dell'artista, la quale voce — che conclude le aspirazioni di moltitudini e l'essenza profonda d'un'epoca o d'un secolo — può consistere di parole e di suoni, di pietre o di pitture. Ma, in ogni arte, l'urgenza di rivelare una visione particolare o una intima armonia ha indotto l'artista a ritrovare i mezzi più adatti alla rivelazione. E insomma l'Arte è sempre stata in anticipo sui mezzi di realizzarla. (Quando ho detto che nell'arte non esiste un progresso, ben si intende che non mi riferivo a un perfezionamento della tecnica: indubbiamente i ceselli di Henry Moore non son più quelli adoprati da Fidia, e senza dubbio certi effetti sonori saranno ottenibili più e meglio con una moderna orchestra che non ai tempi di Bach). Ma arte e tecnica non procedono di pari passo, e se quella ha anticipato questa, nel cinema invece è accaduta tutt'altra cosa.

Il cinema ha decisamente posto il carro innanzi ai buoi, come si suol dire, e facilmente può capirmi chi risalga alle sue origini, che non sono poi tanto remote, se a differenza delle altre arti sono ricordate a memoria d'uomo. Il cinema non è stato creato in risposta alla necessità di possedere un nuovo mezzo d'espressione. Se Wagner, desiderando avere una tribú di ottoni il cui suono contrastasse con quello della razza dei tromboni, talmente suggestionò Monsieur Saxe (penso che fosse lui!) finché questi fu costretto ad inventare una nidiata di nuovi strumenti musicali, tuttavia non si ha notizia di un Sickert o di un Sargent che si siano gettati ai piedi di Friese-Greene, con lamenti d'implorante invocazione: « Dammi il cinema, poiché allora soltanto potrò rivelare la mia visione ». Prima ancora che qualcuno pensasse al cinematografo come ad un mezzo d'espressione artistica, Friese-Greene e Lumière e Méliés l'avevano già dotato di quelle possibilità che poi eccitarono la fantasia di artisti quali un Chaplin e un Griffith. Perciò, la prossima volta, quando visiterete Margate o Bognor Regis e sarete invitati a guardare « *Ciò che vede un cameriere* » oppure a sorprendere « *I segreti di un harem* » non accostatevi con accentuato disprezzo o, peggio ancora, non accettate l'invito con risibile aria di sufficienza. Mettete dentro la vostra monetina con rispetto e osservate la tarda rivelazione con riverenza. Il vostro occhio sazio di ben altre viste scorgerà una matura fanciulla avvolta da capo a piedi tra le caste pieghe di una camicia da notte, pudica come doveva essere ai tempi dei primi rossori edoardiani, ed anche quando nel momento culminante del rito ella rialzerà la camicia, e mi par di vederla, di ben quattro o cinque centimetri dal suolo, forse nemmeno allora il sangue vi pulserà alle tempie. Ma davanti a una di queste umili visioni, se non proprio a questa, Chaplin ragazzo provò un'emozione come quella di uno « scrutatore del cielo che veda comparire nell'immensità un nuovo pianeta » e vide, non con gli occhi d'un cameriere, ma con gli occhi dell'uomo che seppe creare *Il monello*, *Il pellegrino* e *La febbre dell'oro*.

Prima di tal fulgore di rivelazione, il cinema era stato né più né meno come le disanimate, inerti membra di Galatea che aspettava il suo Pigmalione, non già che esso aspettasse ancora un ritmo di vita, che a ciò avevan provveduto fin dall'inizio i primi rudimentali tecnici, ma restava in attesa d'esser composto in un tutto unico nel quale alla vivacità del movimento corrispondesse un chiaro disegno di condotta, un comportamento quale poteva suggerire soltanto un cervello funzionante, una fantasia creativa.

Ho detto che, nelle altre arti, la lotta era tra la pressante angoscia dell'artista che voleva rivelare la sua visione e l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione. Nel cinema, invece, come si è visto, abbiamo una dipendenza inversa e la materia, la tecnica, sovrasta. La fantasia rimane incerta, timida e forse diffidente di fronte a possibilità inconsuete della tecnica, ma se viene appena appena richiesto, a un batter di mani del direttore per segnale, l'apposito incaricato spartisce il mar Rosso per il passaggio di Mosé o invia a veleggiare tra le nuvole uno straordinario tappeto con la

(Nella pagina precedente): Un'inquadratura di Il gabinetto del dottor Caligari: *il più noto, anche se non il più perfetto esempio di coerenza stilistica del singolo personaggio a tutto quanto l'ambiente. (Sotto, a sinistra): Una scena di* l'Ultima risata, *un film che è stato uno delle migliori prove dello stile così personale di Murnau. (Sotto, a destra): Un'inquadratura di* La Madre *di Pudovkin e (in alto) una di* La corazzata Potemkin *di Einsestein, film che sono tra i più celebri esempi dello "stile" dei russi che seppero ottenere il massimo significato dall'immagine.*

magía d'un personaggio delle Mille e una notte.

La nostra Galatea, per rimanere al paragone fatto disopra, era in apparenza senz'alcun difetto di struttura, ma rivelava soltanto qualche sprazzo d'intelligenza e per il resto una mente direttiva non si sentiva e piuttosto dimostrava corto ingegno e un certo infantilismo che tanto piú appariva nel confronto con le proporzioni di tutto l'assieme. Quando poi, alla fine del periodo muto, verso il 1927 o il 1928, senza che alcun artista l'avesse richiesto, allorché dava prova di aver finalmente ottenuto un certo equilibrio fra potenza ed espressione, le venne data anche la voce, lì per lì parve un dono tanto avventurato, e inopinato, da non sapersene che fare.

Sembrava, almeno nei primi tempi, che tutto l'impegno di un direttore cinematografico fosse rivolto a trovare uno sfogo artistico, una via di scampo visiva a tutti quei giochi di prestigio che una inesorabile tecnica gli propinava. Ed ogni volta la nuova invenzione gli veniva presentata da qualche studioso dei trucchi incessanti con l'aria pomposa dell'illusionista che estrae un altro coniglio dal cilindro e dice: « Attenzione! C'è anche questo, ed ora che ne facciamo? ».

Tuttavia alla fine dell'epoca del muto esisteva già un buon numero di registi che sapevano il fatto loro, non piú succubi ma dominatori del mezzo che possedevano. Avevano, alla prova dei fatti, con la loro opera dimostrato che il cinema, e con tutte le carte in regola, poteva esser compreso fra i mezzi di rivelazione artistica. Sapevano raccontare una storia, suscitare emozioni, presentare tipi e caratteri in termini puramente cinematografici. Non era piú, il cinema, considerato alla stregua d'un meschino prodotto ibrido, fra la lanterna magica e una sorta di caleidoscopio d'un soldo con la manovella, « senza lustro di geniale discendenza o speranze per il futuro ». Era già un qualcosa, d'un pregio particolare, che aveva una sua propria espressione inconfondibile e soprattutto inimitabile. Era un mezzo chiaro e netto, mediante il quale artisti che avevano un loro stile potevano darlo a vedere. Insomma dalle anonime sciocchezzuole degli inventori di « *Tommy l'ha vista a Parigi* » o di « *Notti ardenti* » erano alla fin fine emersi artisti personalissimi e con uno stile originale.

Non si può, a meno di dar prova di immensa balordaggine, confondere le tenebrose storie di Murnau con quelle di Fritz Lang, le commedie di Lubitsch con quelle di Berger, le lotte epiche di John Ford e la Rivoluzione di Pudovkin. Questi artisti citati e gli altri celeberrimi e celebrati registi di film muti hanno, pur con le loro personali avversioni e preferenze di stile, un merito tuttavia, e sanno, come abbiam visto, raccontare in termini essenzialmente cinematografici. Con questo gran merito in comune è possibile pur anche distinguere, da stile a stile, una regía dall'altra. Taluni si basano soprattutto sul rendimento degli attori come maschera espressiva. Altri, di preferenza i registi tedeschi, con notevoli risultati pur tenendo nel dovuto conto la funzione drammatica del personaggio l'attribuirono anche all' operatore, allo scenografo ottenendo una piú diffusa e certo completa tensione suggestiva. Si veniva pertanto ad aggiungere al valore dell'interpretazione, anche quello dell' illuminazione, della inquadratura, della scenografia in maniera che ogni effetto particolare rafforzava nel quadro d'assieme l'atmosfera greve d'incubo: una mirabile coerenza stilistica dal singolo personaggio a tutto quanto l'ambiente. *Il Gabinetto del dottor Caligari* è il piú noto, ma non il piú perfetto esempio di tal genere. Murnau, artista piú ispirato, e molto piú esperto tecnico del Wiene, diede bella prova di quel suo stile cosí personale nell'*Ultima risata*.

Vi furono registi come Lubitsch che si distinsero per la cura dei particolari, che mettevano assieme combinandoli come tanti pezzi d'un divertente arabesco o mosaico. Ogni particolare, preso da solo, poteva anche sembrare insignificante, ma accanto agli altri otteneva il voluto risalto. L'abilità di Lubitsch consisteva nell'offrire allo spettatore tutta una serie di suggerimenti visivi, sicché questi poi per proprio conto entrava nel vivo della situazione. Lubitsch si ventava di questo stile, ma non ne era stato l'inventore. Il vero innovatore di quel metodo che passa sotto il nome di Lubitsch, e che in fondo richiedeva la collaborazione dello spettatore per dar significato all'episodio, si rivela in quell'irrepetibile e dimenticato capolavoro di Chaplin: *Una donna di Parigi* (1923). Qui, come nei successivi film di Lubitsch si avverte la puntualizzazione del particolare che avvia alla comprensione dell'episodio, ma di piú e di meglio c'è quella calda simpatia verso il prossimo, che rimane come nota d'umanità, mentre in Lubitsch tavolta l'osservazione pungente si discosta dalla realtà e si dissolve piuttosto in un'inutile, caustica divagazione. Arguto il Lubitsch, ma mancò di cuore e, quindi, alla fin fine, d'umorismo. Poi c'è il cosiddetto, almeno per me, stile dei russi che si riscontra principalmente nei primi film di Eisenstein e di Pudovkin. Forse con essi, che ne studiarono con acume profondo l'essenza, si ebbe il massimo significato dell'immagine cinematografica.

Una adeguata analisi di questo stile richiederebbe perlomeno un volume, e quindi mi trovo costretto a limitarmi a due sole osservazioni che riguardano appunto due caratteristiche principali. La prima concerne l'impiego del movimento. Qualcosa del genere si riscontra, è vero, e grosso modo, anche nelle maggiori opere di D. W. Griffith, ma i russi furono i primi che seppero accortamente usare le due sorta di movimento visivo: una, vero moto di cose e movimento di persone nell' inquadratura della macchina da presa; l'altra, un apparente movimento suggerito dalla successione ritmica da inquadratura a inquadratura, successione o concatenazione sentita come le note in musica o le parole che compongono una frase. Benché sembri un paradosso, un tal ritmo riesce piú evidente, quanto piú statica appaia l'azione, e l'occhio perciò non si distragga dall'immaginare il prolungamento dell'azione tra uno « stacco » e l'altro dei fotogrammi.

Supponiamo ad esempio che un fellone « rosso » abbia occultato una bomba atomica in testa alla Statua della Libertà, per cancellare dal mondo New York e provocare la reazione dell'opinione pubblica, sviata nei suoi sospetti. Il graduale avvicinarsi del momento della deflagrazione, condensando la tensione d'angoscia in una rapida successione di fotogrammi, potrebbe dunque essere reso evidente da una serie d'inquadrature della statua, avvicinata dalla distanza di un lunghissimo campo lungo sino all'inquadratura, in primo piano, degli occhi. In tal modo, con l'ingrandimento che copre la distanza, si avrebbe l'impressione di un passaggio nel tempo e la sensazione di un avvicinamento nello spazio. La prima sorta di movimento (quello delle cose nell'inquadratura) è stata evitata per dar modo all'altra sorta di movimento (la successione ritmica da inquadratura a inquadratura) di ottenere il massimo effetto.

Naturalmente ho dato un esempio, il piú immediato che mi sia venuto in mente, ma spero con ciò di aver fatto intendere l'efficacia di un tal movimento che, attraverso un'infinita varietà di gradazioni e assieme al movimento di persona e di cose, è stato convenientemente iniziato dai russi.

La seconda osservazione dello stile russo si riferisce alla messa in opera di quella che vorrei chiamare una « metafora visiva »: consiste nell'inserire, tra l'una e l'altra scena della medesima sequenza, una immagine che, a rigor di logica dei fatti, ivi non andrebbe e quindi, fuori di luogo, è innaturale, però completa la rappresentazione, proprio come una metafora rafforza un'opinione. Si dice «il tale corre come il vento» od anche « sbuffa come un mantice »; e quindi nel nostro film immaginario allorché il fellone (la cui bomba, fra parentesi, è stata al momento opportuno resa innocua da una bella e bionda scienziata) vien cacciato a furor di popolo in fuga per Wall Street, si potrebbe inserire fra le scene della caccia all'uomo la visione di onde che si riversano sopra una spiaggia oppure di un vento che spiana l'ondulata mèsse matura, anche se, per quanto io ne sappia, il grano non matura in Wall Street e le onde non s'infrangono contro i gradini della Chase National Bank. Ma bisogna intenderle come metafore visive che aggiungono movimento al movimento, questo vero e quello supposto, in una sintesi di verità.

Naturalmente, una cosí precisa suddivisione di stili in tante categorie non corrisponde, in pratica, alla realtà. La classificazione deve rimanere fluida, e un bravo regista si vale, per affinare il proprio stile, di vari elementi selezionati secondo un criterio personale.

Comunque, l'artista divenuto esperto, non si sgomenta come una volta ad ogni nuova invenzione venuta fuori alla luce quasi per gioco di prestigio. Nella mia innocenza, confido sempre in un accordo possibile e bene operante tra arte e tecnica.

L'ultimo coniglio tratto fuori dal prodigioso cilindro è stato, come l'Harvey della commedia dell'illusione, enorme. Il film parlato poteva fin anco apparire straordinario, schiacciante. Troppa grazia! Diceva A. E. Housman in una parodia della tragedia greca, a proposito di Io mutata in una giovenca: « Si ebbe dagli Dei quattro zampe, due corna e una coda. Insomma, un favore non richiesto ». Anche il film parlato fu un favore non richiesto, una concessione gratuita, e si portò dietro — com'era prevedibile — uno stil nuovo niente affatto dolce, ma prettamente rivoluzionario.

ANTHONY ASQUITH

FILM FRANCESI SULL'ARTE

IL PROSSIMO congresso, a Venezia, della Federazione Internazionale del film sull'arte, unitamente all'universale favore che si va manifestando per questo tipo di film, conferiscono una particolare importanza ad uno sguardo panoramico allo stato attuale della produzione di tali film nei diversi paesi. Io mi limiterò alle recenti realizzazioni francesi.

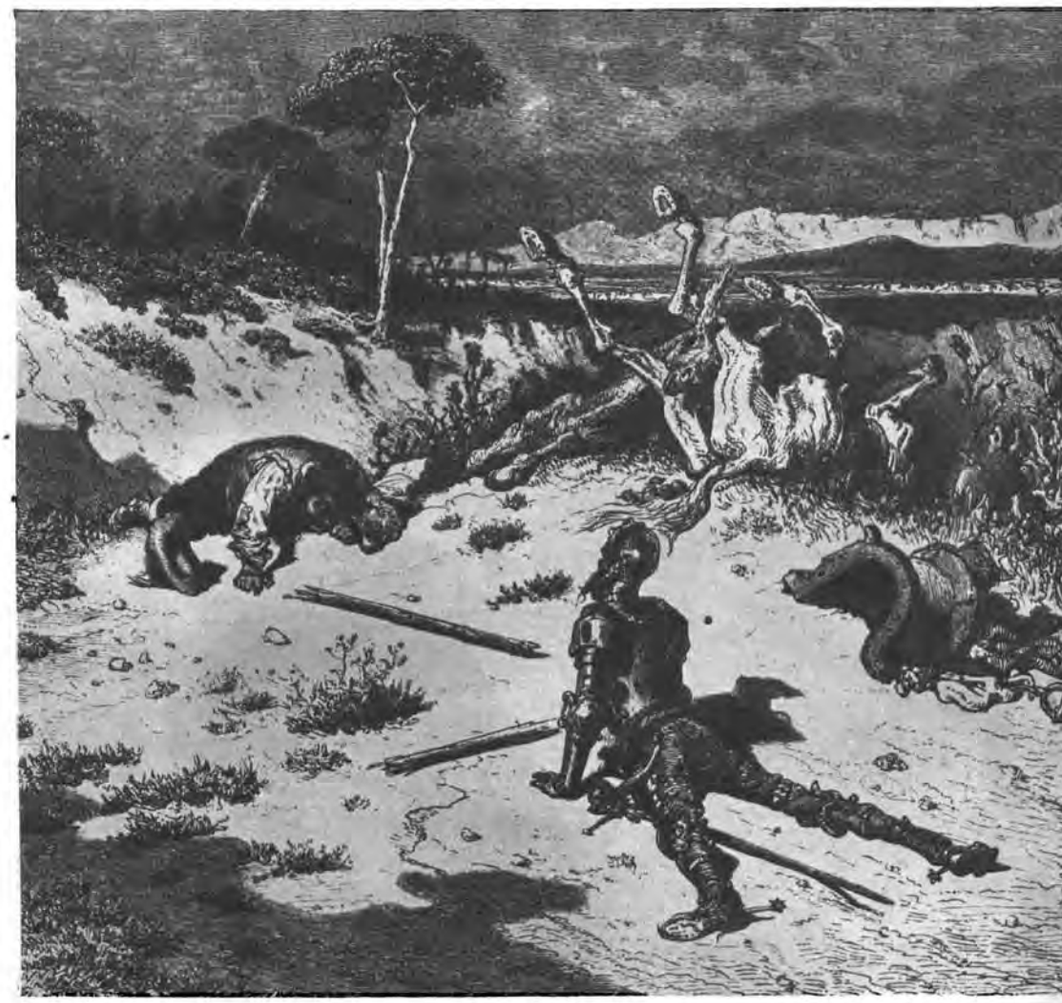
Il programma del Festival veneziano comprende sei film francesi sull'arte: due concernenti la pittura e il disegno, due sull'architettura e due sulla danza.

La Route des épices di William Novik, girato in Technicolor, evoca il viaggio di Marco Polo in Cina nel Medio Evo, concedendo ampio spazio ai documenti (quadri e miniature) arabi, persiani, indiani e cinesi. « Il Milione » o « Livre des Merveilles » è stato scritto in francese da Marco Polo durante la sua cattività a Genova e benché l'originale sia andato perduto ne sono state fatte delle copie nel XIV secolo: l'esemplare in possesso della Biblioteca Nazionale di Parigi è stato copiato e illustrato nelle Fiandre e le sue 350 miniature offrono un interesse rimarchevole sia per il loro valore aneddotico sia per la composizione dei colori. William Novik — che aveva già precedentemente realizzato anche *La vie au Moyen Age*, pure a colori, utilizzando i manoscritti illustrati della Biblioteca Nazionale — è perfettamente padrone della tecnica delle riprese di questo genere e dei procedimenti di ''animazione'' delle pitture. Il risultato da lui ottenuto con il « Livre des Merveilles » è molto buono ed egli ha potuto trovare alla Biblioteca Nazionale di Parigi una ricca collezione di pitture indo-persiane, di manoscritti persiani, di pitture cinesi: il suo film fornirà la possibilità d'un confronto fra le idee e le nozioni che l'Occidente aveva dei paesi Orientali nel Medio Evo, e le rappresentazioni locali degli artisti di quei paesi. Vi si troverà anche un panorama delle conoscenze geografiche del Medio Evo europeo sulla lontana Asia, prima e dopo le Crociate, e delle relazioni economiche fra questi due universi: prodotti scambiati, usi commerciali, ecc.

Il secondo film *Gustave Doré*, di Voinquel, presenta l'arte dell'omonimo incisore ed illustratore (1833-1883) il cui talento prodigiosamente fecondo illustrò tutti i grandi testi celebri in uno stile romantico animato da un soffio d'ispirazione. Il film mostra in particolare le sue serie di incisioni per la Bibbia, la « Divina Commedia », l'« Atala » di Chateubriand, « L'ebreo errante » con dei versi di Pierre Dupont, «Rabelais», «Don Chisciotte», «L'Orlando Furioso »,... con una verità d'invenzione, una foga ed una potenza rimarchevoli. La scienza degli effetti di luce con i quali egli illuminava le sue composizioni si ritrova sullo schermo con un rilievo ed un senso dei contrasti di alto valore cinematografico. Il film è disgraziatamente un po' lungo, non avendo i suoi autori avuto il coraggio di limitarsi ad una durata normale: ma il loro lavoro è sensazionale.

Equilibre, d'André Gillet, è uno studio alquanto didattico sui principî dell'architettura: il passaggio dai principî egiziani e greci a quelli dell'arte gotica e l'esposizione del ''sistema'' gotico, dell'ogiva, dei pila-

(Sopra) Dal film di Jean Aurel Embarquement pour le ciel. *(Sotto e nella pagina seguente) Due incisioni di Doré — il fecondo illustratore presentato da Voinquel — per il « Don Chisciotte ».*

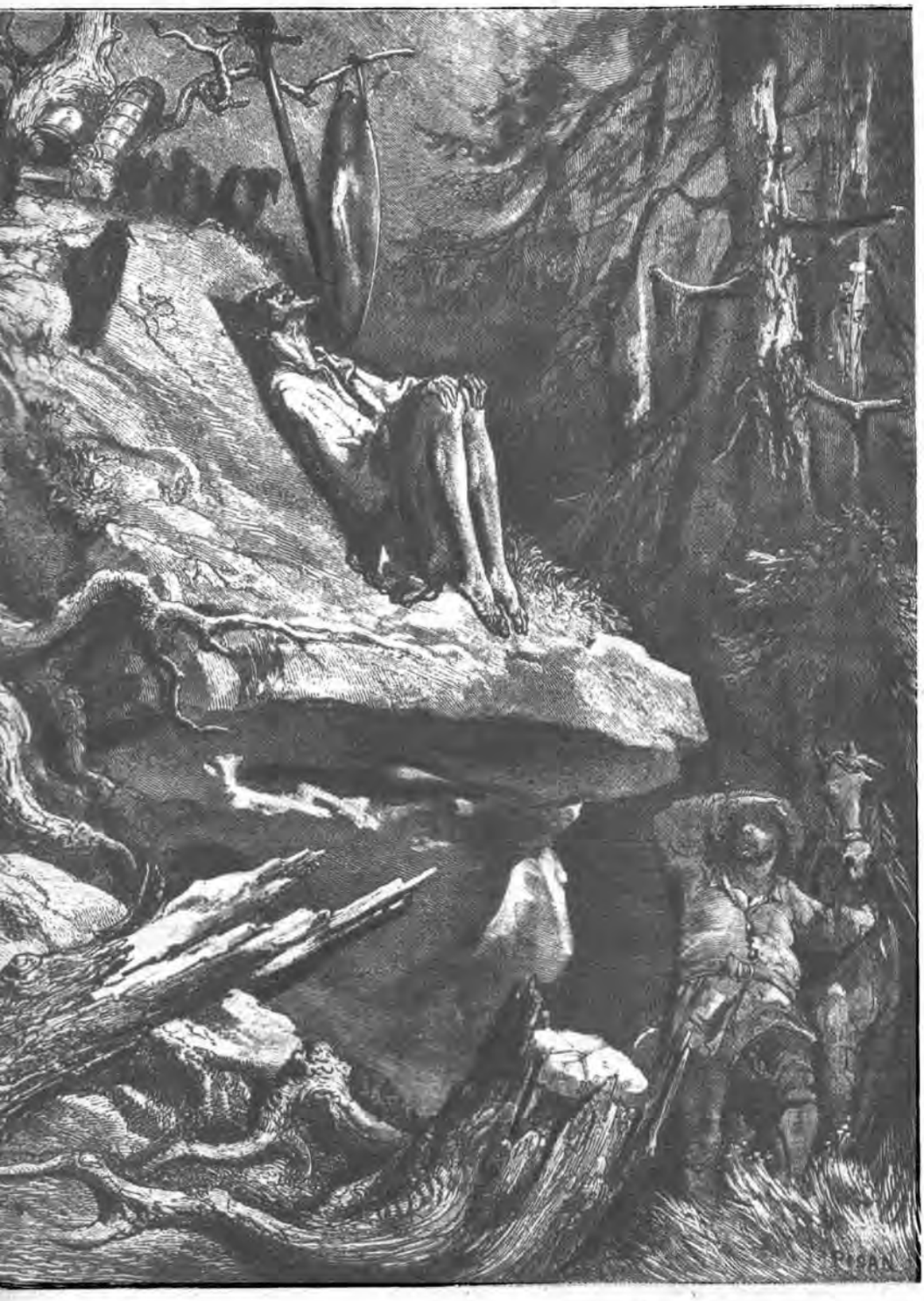


stri e dell'arco di sostegno. Planimetrie, schizzi e schemi animati mostrano come le architetture del XII e XIII secolo derivarono lo stile gotico della volta a crociera e della cupola romana. Vi si trovano delle belle vedute aeree della cattedrale d'Amiens e una visita alle rovine dell'Abbazia di Ourscamp in Normandia. L'esposizione è chiara, sobria, precisa e le immagini sono accompagnate da una buona musica di Jacques Ibert. Si può classificare in questa categoria anche *La Nuit de Pâques*, d'Agostini, consacrata in realtà alla rappresentazione di dettagli d'un officio notturno che era stato abbandonato e che S.S. Pio XII ha disposto che venisse ripristinato. Vi si vedono i fedeli accendere le proprie candele alla sola luce del cero pasquale ed in virtú del gioco delle ombre e delle luci sotto le volte d'una piccola chiesa d'un borgo vicino a Parigi il film prende un carattere monumentale, che associa l'architettura alla liturgia.

Il favore di cui gode attualmente il balletto e la riuscita di film quali *Scarpette rosse* (*Red Shoes*, 1949), *I racconti di Hoffman* (*Tales of Hoffmann*, 1952), *Un americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1952), hanno incitato i produttori cinematografici ad orientarsi verso la danza. A Venezia vedremo *Le Métier de danseur*, di J. Baratier e *Le Poignard* di Kerchbron, realizzati entrambi con il danzatore Jean Babilée. *Le Métier de danseur* mostra il retroscena del balletto, ossia il lavoro di preparazione dello spettacolo.

Si assiste alla lezione quotidiana dei ballerini, la sbarra e il "milieu": il paziente allenamento che accresce le possibilità della elasticità e dell'equilibrio del corpo. Si vede anche il coreografo mentre lavora con il musicista (che è, al piano, Jean-Michel Damase) per preparare le variazioni coreografiche: Jean Babilée danza un adagio con Janine Monnin. Infine tutto è pronto, ed eccoci sul palcoscenico: le ribalte s'illuminano, gli artisti si recano ognuno al loro posto dopo aver indossato i costumi teatrali, l'orchestra attacca il preludio. Sta per alzarsi il sipario sulla fantasmagoria del balletto... ma qui il film s'arresta: "Fine".

Le Poignard è un film di danza: Jean Babilée, con la sua giovane collaboratrice, l'eccellente Xénia Palley improvvisa un passo a due, tenendo in mano un enorme pugnale: la danza è rude, selvaggia quasi, e d'uno slancio, d'un volo sorprendenti.



Avremmo avuto piacere di ritrovare a Venezia anche due o tre altri recenti film francesi sull'arte, quali *Embarquement pour le ciel*, di Jean Aurel, rimarchevole esempio d'animazione di incisioni, consacrato all'evocazione della serie d'ascensioni in pallone che ebbero luogo nell'estate dell'anno 1783: i fratelli Montgolfier, Pilâtre de Rozier e il fisico Chasle, che fu marito d'Elvire, l'immortale amante di Lamartine. E *Mansart*, d'André Gillet, rievocante la carriera del celebre omonimo architetto di Luigi XIV, che fissò lo stile classico francese nell'architettura con la "Galerie des Glaces" e le ali del palazzo di Versailles, il "Grand Trianon", il duomo degli Invalides, la piazza Vendôme: i suoi vasti ordini nei quali le costruzioni e lo spazio libero si coordinano armonicamente sono stati imitati in tutta Europa e costituiscono ancora nelle nostre città il quadro della nostra vita moderna. E *L'Etalagiste*, di Philippe Decrets, graziosissimo film di danza, la cui "vedette" è Colette Marchand, stella dei "Ballets de Roland Petit", pieno d'una fantasia, d'un "humour", e d'un movimento incantevoli. E *Peter-Breughel l'Ancien*, di Arcady, E. Levy e G. Pignol, che si stacca completamente dalla formula dell' "animazione dei quadri" per creare invece un genere nuovo di film sulla pittura. L'autore ci racconta una storia; ci mostra la prosperità e la calma della campagna olandese nel XVI secolo, la mietitura, una "kermesse", i giochi dei bimbi, un matrimonio campagnolo... Improvvisamente fanno irruzione i soldati spagnoli del sanguinario Duca d'Alba: ed ecco il furto e l'incendio, il massacro di ragazzi, le brutalità e il saccheggio... Arcady estrae dai quadri degli elementi che egli dissocia e riunisce per comporre delle nuove visioni d'assieme. Si avvicina così al disegno animato, ma lo stile grafico che egli impiega è quello del gran maestro Breughel.

Da questi recenti esempi della produzione dei film francesi sull'arte si vede come l'invenzione, il rinnovamento, l'originalità dei cineasti non siano affatto in letargo.

PIERRE MICHAUT

PRATOLINI, LIZZANI
E LE "CRONACHE DI POVERI AMANTI"

QUANDO sono andato a trovare Pratolini avrei voluto sapere che impressione fa ad un uomo — sia pure celebre scrittore — diventare improvvisamente il piú richiesto soggettista del cinema italiano. Pratolini è cosí cordiale che proprio volevo domandarglielo: « Si può sapere perché il cinema italiano negli ultimi tempi si rivolge cosí insistentemente a lei? ».

Da libri di Pratolini il cinema in questo momento sta attingendo copiosamente: mentre Lizzani ha iniziato a Firenze le riprese di Cronache di poveri amanti, *Maiano sta portando a termine* La domenica della buona gente, *dal radiodramma di Pratolini e Gian Domenico Giagni, e Valerio Zurlini prepara* Le ragazze di San Frediano. *Blasetti, da parte sua, ha inserito il racconto "Mara" nel suo secondo zibaldone* Tempi nostri. *Una pura coincidenza, o vi è un perché? Forse un gusto comune tra i registi italiani li ha spinti tutti verso questo narratore, oppure ognuno ha trovato qualcosa di diverso, ognuno un lato particolare che lo interessava di piú?*

« Non lo so », dice Pratolini. « Lei che ne pensa? ».

Gli rispondo — poiché le parti si sono invertite ed ora sono io l'interrogato — che le ipotesi potrebbero essere piú d'una. Rifacendomi alle recenti discussioni sulla evoluzione del cinema italiano, faccio notare come in quella che taluno ha chiamato la « seconda fase del neorealismo », i nostri registi siano passati come fonte d'ispirazione, dalla cronaca alla narrativa; perciò dalla drammaticità immediata della realtà contemporanea, ad una piú meditata. Nella narrativa di Pratolini potrebbero aver trovato un carattere nettamente realistico, ma nello stesso tempo — nonostante i titoli — qualcosa che non è piú cronaca quotidiana. Il discorso a questo punto non poteva che spostarsi sulla crisi del cinema italiano.

« Io credo alla possibilità di continuare sulla strada del realismo attuale — dice Pratolini — di illustrare la nostra condizione, nonostante gli ostacoli che si sono frapposti. Sí, bisogna affrontare la censura, fonte di tanti mali, la paura che i produttori hanno della censura, le buone ragioni commerciali; ma soprattutto l'ostacolo piú forte è rappresentato dall'autocensura dei registi, dal loro adattarsi agli ordini del censore, ai desideri dei noleggiatori. Sono convinto che se i registi italiani facessero veramente fronte unito, riuscirebbero a fare i film che vogliono ».

Per Pratolini dunque l'esser registi è una posizione morale; certamente è vero che lo scrittore riuscirà sempre a stampare il libro che vuole, mentre il regista dovrà piegarsi alla volontà altrui. Ma non è necessario che si pieghi sempre. E scherzando mi accenna a tanti "poveri" registi costretti a fare film lontani dal proprio cuore, e per queste fatiche compensati generosamente. Poi il discorso ritorna sugli attuali orientamenti del cinema italiano.

« È vero che oggi si cerca di passare dalla nota drammatica, dalla denuncia di una realtà tragica, ad una nota ottimistica. Ma non credo che il realismo di cronaca, quello del dopoguerra sfocerà in questo ottimismo. Io credo che accanto al cinema che ci ha dato il documento del dopoguerra, la cronaca drammatica dei fatti contemporanei, dovrebbe inserirsi un filone che è finora mancato. Fare la storia del proprio paese, darsi un'origine. Che cos'è il film western? *Qual è il significato dei film storici russi? L'uno e gli altri sono storia popolare. Noi non ci siamo mai domandati, a parte il caso di* Anni difficili, *quale sia stata la nostra storia degli ultimi anni ».*

« Allora », interrompo, « Lizzani, di cui conosciamo la mentalità storicistica, è certamente l'uomo piú adatto a realizzare le "Cronache", se sono state concepite in questo senso ».

Pratolini mi conferma che nel film viene posto l'accento sul lato "storico" del romanzo. Una storia particolare, vista dall'angolo visuale di via del Corno, vale a dire con gli occhi del popolano fiorentino.

« Guardi », mi dice, « non so se faccio male a mostrargliela: ecco la sceneggiatura». Me ne legge l'inizio: è Mario che parla in prima persona. Racconta di sé, di Firenze, della gente di via del Corno con i suoi amori e i suoi dolori. Ma in questo narrare cose ormai passate tutto il racconto sembra acquistare un'altra prospettiva. Gli avvenimenti storici che già nel romanzo si riflettono con tanta evidenza sulle figure dei protagonisti, ora si delineano ancora piú netti. Il 1925, l'anno del colpo definitivo del fascismo, è rievocato in tutta la sua chiarezza. La storia non è necessario narrarla attraverso i personaggi storici perché sia viva, chiara, completa.

Ormai stiamo parlando della sceneggiatura, della costruzione narrativa del film. Alcuni personaggi sono scomparsi, alcune situazioni non esistono piú. Ed è logico: il romanzo ha un aspetto corale che non sempre il film può conservare. Il film, anche se lontano da ogni intento commerciale e da ogni concessione al pubblico, come lo è questo, richiede una struttura drammatica particolare, dei protagonisti o per lo meno dei personaggi principali. Perciò la storia sarà centrata sulla coppia Mario-Milena.

(In alto) Pratolini insieme ad alcuni interpreti del film tratto dal suo romanzo « Cronache di poveri amanti ». (Sotto): Lizzani mentre dà le ultime istruzioni, prima di girare, a Consolini.

(Sopra): Antonella Lualdi e Gabriele Tinti in una scena di Cronache di poveri amanti. *(Sotto e nella pagina seguente): Altre scene del film, che impiega attori professionisti e volti nuovi.*

« *Il romanzo non ha una vera e propria conclusione* » *osservo.* « *Il colloquio tra il giovane Renzo e Musetta Cecchi è come un ricominciare la storia da capo. Nel film vi sarà invece una conclusione in senso drammatico?* ».

« *Per dir la verità* », *confessa Pratolini,* « *non c'è ancora. Gli sceneggiatori (benché io abbia molto chiacchierato con loro del mio romanzo non ho partecipato alla sceneggiatura) hanno pensato a varie soluzioni. Personalmente mi sarebbe piaciuta una conclusione che accentuasse in qualche maniera questo carattere che abbiamo chiamato "storico". Far passare gli anni fino alla fine della guerra, fino a veder Firenze liberata. Che ne pensa?* ».

Stavolta sono io a rispondere: « *Non so* ».

Lizzani stava per partire per Firenze. Aveva ormai portato a termine tutti i preparativi e la troupe *stava per trasferirsi in via del Corno e negli altri luoghi fiorentini in cui vivono e agiscono i personaggi delle "Cronache". Tuttavia ha trovato il tempo di far quattro chiacchiere con me, nella sede della Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, la produttrice di* Achtung Banditi.

Gli proposi di continuare il discorso iniziato con Pratolini e glielo riferii per sommi capi.

« *Vorrei davvero fare dei film che illuminino particolari aspetti storici italiani, della nostra storia recente, quella che tutti conoscono così poco. Mi domando se all'estero la conoscano neppure lontanamente: basti pensare alla sorpresa provocata dalla realtà italiana fatta conoscere dai nostri migliori film degli ultimi anni* ». *E continua:* « *Certamente in Italia manca una tradizione in questo campo. Non vi è stata una grande narrativa e non vi è stato un grande teatro che si siano ispirati alla realtà contemporanea, che ora testimonino situazioni, conflitti psicologici. Non abbiamo l'affresco sociale alla Dostojevski. L'unico nostro scrittore che abbia colto il tessuto sotterraneo della storia è Verga. Si spiega perciò come il cinema non abbia mai avuto una corrente che in maniera realistica dia un quadro del passato; e quello che interessa a me è il passato immediato, quello in cui risiedono le cause dirette della situazione odierna. I registi dell'immediato dopoguerra ci hanno dato la cronaca diretta, la testimonianza della situazione; ora mi piacerebbe andar a cercare un po' più in là, scovare le cause* ».

Per questa ragione, e con questo spirito Lizzani s'è accostato al romanzo di Pratolini. Ma come è accaduto? Ha incontrato Pratolini, oppure ha incontrato le cronache? La risposta di Lizzani poteva essere per me la risposta alla mia domanda sulla fortuna di Pratolini come soggettista. Eppure, dopo tali premesse, la risposta non poteva essere che una: Lizzani si è accostato alle "Cronache" più che al loro autore. E, come disse, « *un caso fortunato e isolato* »: *del romanzo ha interessato a Lizzani quel particolare lato "storico" (storia vista attraverso un'umanità immediata, tessuto sotterraneo della storia) che nella narrativa italiana ed in quella di Pratolini si può considerare un caso isolato.*

Atteggiamento confermato dalle modifiche apportate alla trama durante la sceneggiatura. « *Ho voluto mettere in ombra certi accenti morbosi, che del resto non mi sembrano il lato più interessante dell'opera di Pratolini. Ho seguito in ciò un certo gusto che chiamerei normale, non tanto per pudore o per paura, quanto perché non è*

Allegato al fascicolo 113 della rivista CINEMA

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO VI - VOLUME IX
15 gennaio - 30 giugno 1953
FASCICOLI 101 - 112

CASA EDITRICE VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL VOLUME IX (15 gennaio - 30 giugno 1953)

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

BIBLIOTECA

Ariosto E. - Calendoli G. (v. CASTELLO G. C.: E. Ariosto - G. Calendoli: *Almanacco dello Spettacolo italiano 1953*) . . . CVIII, 238
Bessy M. - *Florey R.* (v. COMUZIO E.: M. Bessy - R. Florey: *Monsieur Chaplin* . . . . . CIII, cop. 2
British Film Yearbook 1953, The (v. T. D.: *Biblioteca*) . . . . CIX, cop. 3
Cotes P. - *Niklaus T.* (v. COMUZIO E.: P. Cotes - T. Niklaus: *Charlot*) . . . . . CIII, cop. 2
Huff Th. (v. COMUZIO E.: Th. Huff: *Charlie Chaplin*) . . . CIII, cop. 2
Kleiner P. - *Leutenegger M.* (v. DE ANGELIS G.: B. Kleiner - Leutenegger: *Film*) . . . . . CXII, cop. 2
May R. (v. GHELLI N.: R. May: *L'Avventura del film*) . . . . CVI. 180
Motion Picture Discrimination (v. DE ANGELIS G.: *Biblioteca*) CXII, cop. 2
Pandolfi V. (v. CASTELLO G. C.: V. Pandolfi: *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*) . . CV, 151
Payne R. (v. COMUZIO E.: R. Payne: *The Great God Pan*) . CIX, cop. 3
Sadoul G. (v. COMUZIO E.: G. Sadoul: *Vita di Charlot*) . . . CIII, cop. 2
Seton M. (v. DE ANGELIS G.: M. Seton: *Eisenstein, a Biography*) . . . . . CII, 50
Spottiswoode R. (v. DE ANGELIS G.: R. Spottiswoode: *Film and its techniques*) . . . . . CXII, cop. 2
Testi e sceneggiature (v. CASTELLO G. C.: *Testi e sceneggiature: L'Asso nella manica, Viva Zappata, Luci della ribalta, Diario di un curato di campagna*) . . . . . CVIII, 238

CINEMA GIRA

CI, 2; CII, 26; CIII, 58; CIV, 90; CV, 122; CVI, 154; CVII, 186; CVIII, 218; CIX, 250; CX, 282; CXI, 314; CXII, 346.

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI

AMENGUAL B. - Prévert rosso e nero . . . . . CIV, 108
ASHEIM L. - Anche lo spettatore è un uomo tranquillo . . . . CV, 125
BLASCO R. - Quando Vienna rideva (1° Operetta senza musica) CIV, 95
— Quando Vienna rideva (2° L'euforia musicale) . . . . . CV, 138
— Quando Vienna rideva (3° La musica alleata e non serva dell'espressione) . . . . . CVII, 202
— Quando Vienna rideva (4° L'ultima evoluzione) . . . . CVIII, 224
BOSELLO U. - Funzioni e limiti del «documentario d'arte» . . CII, 42
BRAGAGLIA A. G. - Scenografia e documentario . . . . . CVIII, 234
HAMILTON W. - Musica e personaggi . . . . . CVIII, 242
FORD C. - Giulietta e Romeo con maschera e senza . . . . . CX, 302
POCKRISS L. J. - La musica di «Moulin Rouge» . . . . . CX, 304
RAKSIN D. - Come ho musicato «Carrie» . . . . . CII, 45

CIRCOLI DEL CINEMA

CI, 20; CII, cop. 3; CIII, 81; CIV, 112; CV, 151; CVI, cop. 2; CVII, cop. 3; CVIII, 239; CX, cop. 2; CXI, cop. 2; CXII, 364.

CRITICA

BOSELLO U. - Funzioni e limiti del «documentario d'arte» . . CII, 42
CHIODAROLI G. F. - Problemi della critica cinematografica . CV, 142
COMUZIO E. - Lattuada e la critica . . . . . CI, 10
LINDGREN E. - Scopi reali e scopi supposti . . . . . CI, 5

LA DILIGENZA

CI, 24; CII, 56; CIII, 88; CIV, 120; CV, 152; CVI, 154; CVII, 216; CVIII, 248; CIX, 280; CX, 312; CXI, 344; CXII, 376.

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, CENSURA

BOSELLO U. - Lo scandalo del documentario . . . . . CIV, 114
BRAGAGLIA A. G. - Stefano Pittaluga . . . . . CII, 37
POWDERMAKER H. - I tabù del cinema americano . . . . CIII, 61

ESTETICA

BOSELLO U. - Funzioni e limiti del documentario d'arte . . . CII, 42
CHIODAROLI G. F. - La poetica del cinema . . . . . CII, 29
SANNITA C. - Revisione o sovvertimento? . . . . . CIV, 93
SPERI P. - Una poetica impossibile . . . . . CIX, 253
VENTURINI F. - Venticinque anni da un manifesto (Il «maniesto dell'asincronismo») . CXI, 334

FILM

Note critiche

CASTELLO G. C. - Ai margini della metropoli . . . . . CXII, 371
— Ali del futuro (*The Sound Barrier*) . . . . . CVIII, 244
— Cane della sposa, Il (*Behave Yourself*) . . . . . CIX, 276
— Cantando sotto la pioggia (*Singin'in the Rain*) . . . . CII, 54
— Febbre di vivere . . . . . CVI, 181
— Giostra umana, La (*O. Henry's Full House*) . . . . . CI, 21
— Infedeli, Le . . . . . CII, 53
— Mariti su misura (*The Model and the Marriage Broker*) . CX, 309
— Processo contro ignoti . . . CVI, 183
— Provinciale, La . . . . . CIV, 116
— Ragazze da marito . . . . . CI, 22
— Signora senza camelie, La . CIII, 83
— Sole splende alto, Il (*The Sun Shines Bright*) . . . . . CIII, 86
— Stazione Termini . . . . . CV, 147
— Uomini alla ventura (*What Price Glory*) . . . . . CII, 52
— Uomo, la bestia e la virtù, Lo CVIII, 245
— Uomo nell'ombra, Lo (*Man in the Dark*) . . . . . CIX, 275
— Viale della speranza, Il . . . CVI, 181
— Voce del silenzio, La . . . . CIII, 82
VICE - Sciacalli nell'ombra (*The Prowler*) . . . . . CXII, 372

Miscellanea

CASTELLO G. C. - Abbandonati da Dio (*Pueblerina*) . . . . CIII, 87
— Ammutinati dell'Atlantico, Gli (*Mutiny*) . . . . . CIV, 119
— Amore che ci incatena, Lo (*Affair with Stranger*) . . . CXII, 374
— Amore più grande, Lo (*My Son, John*) . . . . . CXII, 374
— Amore rosso . . . . . CV, 149
— Androclo e il leone (*Androcles and the Lion*) . . . . CIV, 119
— Arciere del Continente Nero, Lo (*Tembo*) . . . . . CI, cop. 3
— Belva dell'autostrada, La (*The Hitch-Hiker*) . . . . . CIX, 277
— Bionda fra le sbarre (*Cross My Heart*) . . . . . CIX, 279
— *Bwana Devil* . . . . . CX, 310
— Casa del corvo, La (*The Man with Cloak*) . . . . . CII, 54
— Colpa del marinaio, La (*Hunted*) . . . . . CXII, 374
— Colpevole di tradimento (*Guilty of Treason*) . . . . CVIII, 246
— Corsaro dell'isola verde, Il (*The Crimson Pirate*) . . . CII, 54
— Cronache di un delitto . . . CXII, 373
— Cuori umani (*Of Human Hearts*) . . . . . CVIII, 247
— Delitto del secolo, Il (*Walk East on Beacon*) . . . . . CVIII, 246
— Divisa piace alle signore, La (*Never Wave at a W.A.C.*) . . CVIII, 247
— Dottor Jekyll (*Dr. Jekyll*) . . CIX, 279
— Eroi della domenica, Gli . . CV, 149
— Fanciulle di lusso . . . . . CII, 55
— Follia del silenzio, La (*Pick-up*) . . . . . CXII, 374
— Frutto proibito, Il (*Le Fruit défendu*) . . . . . CII, 55
— Grande passione, La (*I'll never forget you*) . . . . . CII, 55
— Grande rivale, La (*Un grand patron*) . . . . . CXII, 374
— Ho scelto l'amore . . . . . CV, 149
— Inferno bianco (*The White North*) . . . . . CI, cop. 3
— Intrepidi vendicatori (*The Fighter*) . . . . . CV, 150
— Knock ovvero il Trionfo della medicina (*Knock ou le Triomphe de la Médicine*) . . . . CIX, 278
— Lettera accusatrice, La (*Cause for Alarm*) . . . . . CII, 55
— Luci sull'asfalto (*The Mob*) . CVIII, 246
— Lupi mannari, I (*The Devil Makes Three*) . . . . . CV, 150
— Magnifico scherzo, Il (*Monkey Business*) . . . . . CII, 55
— Marito per forza (*Love Is Better than Ever*) . . . . . CVIII, 247
— Maternità proibita (*L'étrange Madame X*) . . . . . CXII 374
— Matrimoni a sorpresa (*We're not Married*) . . . . . CIX, 277
— Mia cugina Rachele (*My Cousin Rachel*) . . . . . CVIII, 247
— Modelle di lusso (*Lovely to Look at*) . . . . . CVIII, 247
— Mondo le condanna, Il . . . CIII, 87
— Nevi del Chilimangiaro, Le (*The Snows of Kilimanjaro*) . CIV, 119
— Noi due soli . . . . . CII. 55
— Notti sulle strade (*Nachts auf den Strassen*) . . . . . CXII, 374
— Oggi regina (*A Queen is Crowned*) . . . . . CX, 310
— Perfido invito (*Invitation*) . CI, 22
— Più grande spettacolo del mondo, Il (*The Greatest Show on the Earth*) . . . . . CII, 55
— Piovuto dal cielo . . . . . CV, 150
— Polizia militare (*Off Limits*) CIX, 278
— Primo peccato (*Dream Boat*) CV, 150
— Puccini . . . . . CVIII, 246
— Quo vadis? (*id.*) . . . . . CV, 150
— Scaramouche (*id.*) . . . . . CIV, 118
— Sette dell'Orsa Maggiore, I . CIII, 87
— Solitudine (*Night into Morning*) . . . . . CIX, 278
— Solo per te, Lucia . . . . . CVIII, 246
— Temerario, Il (*The Lusty Men*) . . . . . CI, 23
— Tempo felice (*The Happy Time*) . . . . . CIII, 87
— Terrore di Londra, Il (*The Hour of 13*) . . . . . CIX, 278
— Terrore sulla città (*The Turning Point*) . . . . . CIV, 118
— Tua bocca brucia, La (*Don't Bother to Knock*) . . . . . CVIII, 247
— Ultima rapina, La (*Calling Bulldog Drummond*) . . . . CX, 311
— Un giorno tutta la vita (*24 Hours of a Woman's Life*) . . CIX, 279
— Vita che sognava, La (*Boots Malone*) . . . . . CIX, 277
— Vivere insieme (*The Marrying Kind*) . . . . . CIV, 118
— Zitto e... Mosca! (*Top Secret*) CII, 55
VICE - Adolescenza torbida (*Susan*) . . . . . CXII, 374
— Anni perduti (*Ils étaient cinq*) . . . . . CXI, 343

— Autocolonna rossa, La *(Red Ball Express)* . . . . . CVII, 215
— Banditi di Poker Flat *(The Outcasts of Poker Flat)* . . CX, cop. 3
— Carne inquieta, La . . . CXII, 375
— Donna che volevano linciare, La *(Woman They Almost Lynked)* . . . . . CXII, 375
— Cosacchi del Kuban, I *(Kubanskie Kazaki)* . . . . . CXI, 342
— Figlio del Texas, Il *(Retourn of the Texan)* . . . . . CXI, 342
— Figlio di Viso Pallido *(Son of the Paleface)* . . . . . CVII, 214
— Furia e passione *(Flesh and Fury)* . . . . . CXI, 343
— Inchiesta è aperta, La *(Ouverte contre X)* . . . . . CXII, 375
— Koenigsmark *(id.)* . . . . . CX, 311
— M 7 non risponde *(The Net)* CXI, 343
— Miserabili, I *(The Miserables)* CX, cop. 3
— Nuda ma non troppo *(Lady Godiva Rides Again)* . . . CXII, 375
— Odette agente segreto S 23 *(Odette)* . . . . . CXI, 343
— Seduzione mortale *(Angel Face)* . . . . . CVII, 214

Retrospettive

Grande illusion, La (1937, v. COMUZIO E. - « La grande illusione) . . . . . CVII, 206
Wintersei (1936, v. LEVIN M. - « Sotto i ponti di New York ») CI, 13

FILM SCIENTIFICI E DIDATTICI DOCUMENTARI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI

BOSELLO U. - Funzioni e limiti del documentario d'arte » . . CII, 42
— Lo scandalo del documentario CIV, 114
BRAGAGLIA A. G. - Scenografia e documentario . . . . . CVIII, 234
BROZ J. - Pupazzi sullo schermo CXI, 327
TRENTIN G. - Formato ridotto . CIX, cop. 2
CIII, 81; CVI, 176;
— Il sole non sorge ancora . . CXII, 369

Cortometraggi

VERDONE M. - Carlo Carrà . . CIII, 80
— Isole di cenere . . . . . CIX, 272
— Paesaggisti piemontesi . . . CX, 303
— Pittori a Venezia . . . . . CIII, 80
— Rocce di Eolo, Le . . . . . CIX, 272
— Storia del pavimento . . . . CX, 206

GENERALITA'

CALLARI F. - I registi presi dalla strada . . . . . CX, 285
VASILE T. - Campanello d'allarme . . . . . CVII, 189
WEINBERG H. G. - L'elefante è un'altra cosa . . . . . CVIII, 240

INCHIESTE

*** - Sogni proibiti dei registi (Alessandrini, Blasetti, Camerini, Castellani, De Santis De Sica, Genina, Germi, Lettuada, Rossellini, Soldati, Visconti, Zampa) . . . . . CIII, 71

INTERVISTE

D. I. - Il « lupo solitario » e i produttori italiani (intervista con S. Goldwyn) . . . . . CX, 307
DENTICE F. - Incontri a Roma (intervista con J. Ford) . . . CI, 20

MOSTRE, CONGRESSI, PREMI

IV Congresso Nazionale FEDIC

TRENTIN G. - Il sole non sorge ancora . . . . . CXII, 369

Congresso della FEDIC

TRENTIN G. - Il Congresso della FEDIC . . . . . CI, cop. 2

Festival di Berlino

CASTELLO G. C. - Berlino festival d'incontro . . . . . CXI, 317

VI Festival di Cannes

*** - Molti film a Cannes . . . CV, 146
CASTELLO G. C. - Cannes atto primo . . . . . CV, 157
— Cannes atto secondo . . . . CVII, 191

VII Festival di Locarno

CASTELLO G. C. - Il settimo Festival di Locarno . . . . . CXII, 349-55

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

*** - Anno nuovo, Mostra nuova? CII, cop. 2

Mostra retrospettiva del cinema brasiliano

TOFANI S. - Il cinema brasiliano fa l'inventario . . . . . CV, 134

VII Settimana del film per ragazzi

SALVI G. - Ragazzi al cinema . CVIII, 221

PAGINONE

Ai vostri ordini, colleghi! . . . CVIII, 232-3
John Huston a Ravello fra diavoli e tesori . . . . . CIV, 113

PRODUZIONE

DI THIENE M. - Luciano Emmer promosso in « terza liceo » . . CVII, 199
— Quattro chiacchiere a Roccaverdina . . . . . CX, 295
— Celestina o « Il sole negli occhi » . . . . . CXII, 359
GIANI R. - Cinema, regione e cultura . . . . . CI, 16
— Cronaca ovvero la fantasia . CIV, 99
LAPIERRE M. - Da Marcel Pagnol a Dimitri Kirsanoff . . CII, 32
m. f. - Il cinema italiano in gara con De Mille . . . . . CV, 135
MANVELL R. Il cinema inaugura la terza dimensione . . . CI, 8
— Nulla d'eccezionale in gennaio sugli schermi londinesi . . . CII, 35
— Gli Awards della British Film Academy . . . . . CIV, 101
— Il can-can di Pabst ha un concorrente . . . . . CV, 130
— Dal nuovo cinema al vecchio montaggio . . . . . CVIII, 236
— I film dell'incoronazione . . CIX, 274
— Gli inglesi sanno anche ridere CXII, 362
PAOLELLA R. - Il problema del matrimonio senza amore: «Un marito per Anna Zaccheo » . . CIII, 68
RISPOLI F. - Castellani da Geppa a Romeo . . . . . CVI, 166
TOFANI S. - Il cinema brasiliano fa l'inventario . . . . . CV, 134
WEINBERG G. H. - Sangue da « Limelight » e segatura da « Moulin Rouge » . . . . . CII, 39
— Von Sternberg al lavoro in Giappone . . . . . CII, 51
— Ancora lunga la strada per il Parnaso . . . . . CXI, 325

RECITAZIONE E ATTORI

BIAMONTE S. G. - La parte di Petrolini . . . . . CII, 43
— L'incontro col cinema di Angelo Musco . . . . . CX, 292

Galleria

Delorme D. (v. DE ROSSIGNOLI E.) . . . . . CI, 18
Douglas K. (v. COMUZIO E.) . CII, 48
Grant C. (v. LUGLI G. E.) . . CV, 144

REGIA E REGISTI

Castellani R. (v. RISPOLI F. - Castellani da Geppa a Romeo) CVI, 166
Emmer L. (v. DI THIENE M. - Luciano Emmer promosso in « terza liceo ») . . . . . CVII, 199
Epstein J. (v. PAOLELLA R. - Ricordo di Jean Epstein) . . . CVI, 174
Huston J. (v. AUTERA L. - Il sole (qualche volta) sorge ancora) . . . . . CVI, 170
Huston J. (v. RAYMOND W. - Alt davanti alle barricate) . . CXII, 356
Kazan E. (v. AUTERA L. - Il sole (qualche volta) sorge ancora) . . . . . CVI, 170
Lattuada A. (v. COMUZIO E. - Lattuada e la critica) . . . . CI, 10
Pudovkin V. (v. PAOLELLA R. - Teoria e arte nell'opera di Pudovkin) . . . . . CXI, 331
Stroheim J. von (v. NOBLE P. - La disgrazia d'aver ingegno) . CIX, 266
Vigo J. (v. STORK H.-SALES GOMES P. E. - Jean Vigo zero in condotta) . . . . . CX, 286 CXI, 336

I Registi

Bresson R. (v. SINISCALCO M.) CIX, 262
Capra F. (v. BIANCHI P.) . . . CIV, 103
Clouzot H. G. (v. SPERI P.) . . CXII, 365
Welles O. (v. DORIGO F.) . . . CIII, 78

REFERENDUM

Referendum su la « Signora senza camelie » . . . . . CV, cop. 2
« Stazione Termini » è piaciuta al pubblico . . . . . CVIII, 222

SCAFFALE DEL REGISTA

GROMO M. - *Quattro stagioni* (Mondadori) . . . . . CVIII, cop. 2

SCENEGGIATURE E SOGGETTI

AMENGUAL B. - Prévert rosso e nero . . . . . CIV, 108
CASTELLO G. C. - Storia segreta di un film che Max Ophüls non ha fatto . . . . . CIX, 255
NOBLE P. - La disgrazia di aver ingegno (« Greed » e von Stroheim) . . . . . CIX, 266
POWDERMAKER H. - I tabù del cinema americano . . . . . CIII, 61
STORK H. - SALES GOMES P. E. - Jean Vigo zero in condotta CX, 286 CXI, 336
VENTURINI F. - Donogoo-Tonka CIX, 273

STORIA E ASPETTI SOCIALI

AUTERA L. - Il sole (qualche volta) sorge ancora . . . . . CVI, 170
BIAMONTE S. G. - La parte di Petrolini . . . . . CII, 43
— L'incontro col cinema di Angelo Musco . . . . . CX, 292
BLASCO R. - Quando Vienna rideva (1° Operetta senza musica) . . . . . CIV, 95
— Quando Vienna rideva (2° La euforia musicale) . . . . . CV, 138
— Quando Vienna rideva (3° La musica alleata e non serva dell'espressione) . . . . . CVII, 202
— Quando Vienna rideva (4° La ultima evoluzione . . . . . CVIII, 224
BRAGAGLIA A. G. - Stefano Pittaluga . . . . . CII, 37
CASTELLO G. C. - Cannes atto primo . . . . . CVI, 157
— Cannes atto secondo . . . . CVII, 191
— Storia segreta di un film che Max Ophüls non ha fatto . . CIX, 255
— Berlino festival d'incontro . . CXI, 317
— Il settimo festival di Locarno CXII, 349-55
FORD C. - Giulietta e Romeo con maschera e senza . . . . . CX, 302
HUFF TH. - Hollywood allo specchio . . . . . CVII, 209
LAPIERRE M. - Il « cinerama » non è una novità assoluta . . CII, 74
NOBLE P. - La disgrazia d'aver ingegno (« Greed » e von Stroheim) . . . . . CIX, 266
PAOLELLA R. - Ricordo di Jean Epstein . . . . . CVI, 174
— Teoria e arte nell'arte di Pudovkin . . . . . CXI, 331
POWDERMAKER H. - I tabù del cinema americano . . . . . CIII, 61
STORK H.-SALES GOMES P. E. - Jean Vigo zero in condotta . CX, 286 CXI, 336

TECNICA

CROWTHER B. - L'enigma tridimensionale . . . . . CVI, 177
LANDI M. - TV or not TV? . . CV, 132
LAPIERRE M. - Il « cinerama » non è una novità assoluta . . CIII, 74
MANVELL R. - Il cinema inaugura la terza dimensione . . . CI, 8
MAY R. - 3 D contro rilievo. La stereoscopia non s'addice al cinema . . . . . CX, 298
MONACHESI E. - I film e la televisione . . . . . CIII, 76
REDI R. - Anche l'Italia in gara per la 3 D . . . . . CVIII, 230

VARIE

Altri premi per il cinema italiano . . . . . CVIII, cop. 3
Due miliardi di « Oscar » . . . CIV, cop. 2
Una interessante rassegna del cinema comico . . . . . CXII, cop. 3
Museo del cinema a Torino . . CI, cop. 3
Premi di studio della Mostra di Venezia . . . . . CV, 151
Theodore Huff . . . . . CVIII, cop. 2

LETTERE

CI, cop. 2; CIV, cop. 2; CV, cop. 2; CVII, cop. 2.

INDICE PER AUTORI

AMENGUAL B. - CIV, 108.
ASHEIM L. - CV, 125.
AUTERA L. - CVI, 170.
BIANCHI P. - CIV, 103.
BIAMONTE S. G. - CII, 43; CX, 292.
BLASCO R. - CIV, 95; CV, 138; CVII, 202; CVIII, 224.
BOSELLO U. - CI, 42; CIV, 114.
BRAGAGLIA A. G. - CII, 37; CVIII, 234.
BROZ J. - CXI, 327.
CALLARI F. - CX, 285.
CASTELLO G. C. - CI, 21; CII, 52; CIII, 82; CIV, 116; CV, 147; CVI, 157, 181; CVII, 191; CVIII, 238, 244; CIX, 255, 275; CX, 309; CXI, 317; CXII, 349, 371, 373.
CHIODAROLI G. - CII, 29; CV, 142.
COMUZIO E. - CI, 10; CII, 48; CVII, 206.
CROWTHER B. - CVI, 177.
D. I. - CX, 307.
DE ANGELIS G. - CII, 50; CXII, cop. 2.
DENTICE F. - CI, 20.
DE ROSSIGNOLI E. - CI, 184.
DI THIENE M. - CVII, 199; CX, 295; CXII, 360.
DORIGO F. - CIII, 78.
FORD C. - CX, 302.
GHELLI N. - CVI, 180.
GIANI R. - CI, 16; CIV, 99.
HAMILTON W. - CVIII, 242.
HUFF Th. - CVII, 209.
LANDI M. - CV, 132.
LAPIERRE M. - CII, 32; CIII, 74; CIV, 106.
LEVIN M. - CI, 13.
LINDGREEN E. - CI, 5.
LUGLI G. E. - CV, 144.
MANVELL R. - CI, 8; CII, 35; CIV, 101; CV, 130; CVIII, 236.
MAY R. - CX, 298.
MONACHESI E. - CIII, 76.
NOBLE P. - CIX, 266.
PAOLELLA R. - CIII, 68; CVI, 174; CXI, 331.
POCKRISS L. J. - CX, 304.
POSTIGLIONE, IL - CI, 24; CII, 56; CIII, 88; CIV, 120; CV, 152; CVI, 184; CVII, 216; CVIII, 248; CIX, 280; CX, 312; CXI, 344.
POWDERMAKER H. - CIII, 61.
RAKSIN D. CII, 46.
RAYMOND W. - CXII, 356.
REDI R. - CVIII, 230.
RISPOLI F. - CVI, 166.
SALES GOMES P. E. - CX, 286; CXI, 336.
SALVI G. - CVIII, 221.
SANNITA C. CIV, 93.
SINISCALCO M. - CIX, 262.
STORCK H. - CX, 286; CXI, 336.
SPERI P. - CIX, 253; CXII, 365.
T. D. - CIX, cop. 3.
TOFANI S. - CV, 134.
TRENTIN G. CIII, 81; CVI, 176; CIX, cop. 2; CXII, 369.
VASILE T. - CVII, 189.
VENTURINI F. - CIX, 273; CXI, 334.
VERDONE M. - CIII, 80; CIX, 272; CX, 306.
VINCENT C. - CIX, 260.
WEINBERG H. G. - CII, 39, 51; CVIII, 240; CXI, 325.

INDICE DEI FILM

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

Abbandonati da Dio *(Pueblerina,* 1948) - CIII, 87.
Accadde una notte *(It Happened One Night,* 1934) - CIV, 104; F. CIV, 104.
Admiral Nakhimov («L'ammiraglio Nakhimov», 1946) - F. CXI, 333.
Adolescenza torbida *(Susan,* 1951) - CXII, 374; F. CXII, 375.
Ai margini della metropoli (1952) - CXII, 371; F. CXII, 371; F. CIII, 59.
Aida (1953) - CV, 135-6; F. CV, 135-7.
Al Jolson *(The Jolson Story,* 1946) - CVII, 212; F. CVII, 212.
Alba tragica *(Le jour se lève,* 1938) - CIV, 109-10; F. CIV, 109.
Ali del futuro *(The Sound Barrier,* 1952) - CVIII, 245; CXI, 343; F. CVIII, 245.
* *Alger-le-Cap* (1952) - CXII, 349; F. CXII, 350.
Amante perduta, La *(Notorious,* 1946) - F. CV, 145.
Amanti di Verona, Gli *(Les Amants de Vérone,* 1950) - CX, cop. 3; F. CX, 303.
Amanti perduti, Gli *(Les enfants du Paradis,* 1943) - CIV, 110; F. CIV, 111.
Amants de minuit, Les (1952) - CXI, 317-18; F. CXI, 318.
Amants de Tolède, Les (1953) - CII, 34.
Amaro tè del generale Yen, Lo *(Bitter Tea of General Yen,* 1933) - CIV, 104; F. CIV, 104.
Ammutinati dell'Atlantico, Gli *(Mutiny,* 1952) - CIV, 119.
Amore che c'incatena, Lo *(Affair with a Stranger,* 1953) - CXII, 374.
Amore che si paga, *vedi* Amore in città.
Amore più grande, Lo *(My Son John,* 1952) - CXII, 374.
Amore rosso (1952) - CV, 149.
Amore in città (1953) - CIV, 99; CXII, cop. 4; F. CIV, 99-100; F. CVIII, 219.
Anatahan (1953) - CII, 51; F. CII, 51.
Androclo e il leone *(Androcles and the Lion,* 1952) - CIV, 119; F. CIII, 57; F. CIV, 119.
Angeli senza paradiso *(Leise flehan meine Lieder,* 1933) - CVII, 202; F. CIV, 96; F. CVII, 201.
Angelo azzurro, Lo *(Der Blaue Engel,* 1929) - CI, 5.
Anna (1951) - CI, 11.
Anna Karenina *(Anna Karenina,* 1935) - F. CV.
Anni facili (1953) - F. CXI, 315.
Anni perduti *(Ils étaient cinq,* 1951) - CXI, 343; F. CXI, 342.
Anuscka *(Anuscka,* 1942) - F. CVIII, 237.
Arciere del continente nero, Lo *(Tembo,* 1951) - CI, cop. 3.
Aria del continente, La (1935) - F. CX, 292.
Arriva John Doe *(Meet John Doe,* 1941) - CIV, 103; F. CIV, 105.
Assassino abita al 21, Lo *(L'assassin habite au 21,* 1942) - CXII, 365.
Asso nella manica, Lo *(The Big Carnival,* 1951) - CII, 49-50; F. CII, 49.
Autocolonna rossa, La *(Red Ball Express,* 1952) - CVII, 215.
Avventure di Tom Sayer, Le *(Tom Sawyer,* 1938) - F. CV, 128.
Awara («Il vagabondo», 1952) - CVII, 191; F. CVII, 193.

B

Bad and the Beatiful, The (1952) - CVIII, 242; CXI, 322; F. CVIII, 243; F. CXI, 324.
Baldoria *(Delikatessen,* 1930) - CV, 139.
Banditi di Poker Flat, I *(The Outcasts of Poker Flat,* 1952) - CX, cop. 3; F. CX, 310.
Barabbas (1952) - CVII, 193; F. CVII, 194.
Barcarola *(Barcarole,* 1935) - CVIII, 236; F. CVIII, 236.
Baggar's Opera, The (1952) - CXII, 363; F. CXII, 348, 362.
Bel Ami, l'idolo delle donne *(Bel-Ami,* 1939) - F. CVIII, 236.
Belle Nivernaise, La (1923) - CVI, 175; F. CVI, 175.
Bellissima (1951) - CVIII, 233.
Belva dell'autostrada, La *(The Hitch-hiker,* 1953) - CIX, 277; F. CIX, 278.
Bienvenido, Mr. Marshall (1952) - CVI, 160; F. CVI, 160.
Bionda fra le sbarre *(Cross My Heart,* 1947) - CIX, 279.
Boy Kumasenu (1952) - CXI, 319.
Breve incontro *(Brief Encounter,* 1945) - CI, 6.
Buona terra, La *(The Good Earth,* 1936-7) - F. CV, 128.
Bwana Devil (1953) - CX, 310; F. CVIII, 237; F. CX, 310.

C

Caiçara (1950) - CV, 134; F. CV, 134.
Call Me Madam (1950) - CVII, 194; F. CV, 121; F. CVII, 195.
Cane della sposa, Il *(Behave Yourself,* 1951) - CIX, 276; F. CIX, 276.
Cangaceiro, O (tr. lett. «Il fuori-legge», 1952) - CVI, 157; F. CVI, 158.
Cantando sotto la pioggia *(Singin'in the Rain,* 1952) - CII, 54; F. CII, 54.
Cantante pazzo, Il *(The Singing Fol, The,* 1927) - F. CV, 138.
Cappotto, Il (1952) - CI, 10.
Captain's Paradise, The (1952) - CXI, 319; F. CXI, 320.
Carnaval (1952) - CXII, 349; F. CXII, 350.
Carmen proibita (1953) - CXII, 373; F. CVIII, cop. 4.
Carne inquieta, La (1952) - CXII, 375.
Carovana *(Carovane,* 1934) - CVIII, 235; F. CVIII, 235.
Casa del corvo, La *(The Man with a Cloak,* 1951) - CII, 54.
C'era una volta un valzer *(Es war einmal ein Waltzer,* 1932) - CV, 140.
* Cielo risponde sempre, Il (1952) - CXII, 370; F. CXII, 370.
Cisaruv Pekar (tr. lett. «Il fornaio dell'imperatore, 1951) - CXII, 354; F. CXII, 355.
* *Cisaruv slavik* (tr. lett. «L'usignolo dell'imperatore», 1949) - CXI, 330, F. CXI, 326.
* Club dei cuori solitari, I (1952) - F. CIX, 272.
Coeur fidèle (1923) - CVI, 175; F. CVI, 175.
Colpa del marinaio, La *(Hunted,* 1952) - CXII, 350, 374.
Colpevole di tradimento *(Guilty of Treason,* 1950) - CVIII, 246.
Come Back, Little Shela (1952) - F. CVI, 153; CVII, 195-6.
Comprador de Fazenda (1951) - CV, 134; F. CV, 134.
Congresso si diverte, Il *(Der Kongress tanzt,* 1931) - CVII, 202; F. CIV, 96; F. CV, 141; CVII, 204.
Conversa di Belfort, La *(Les Anges du péché,* 1943) - CIX, 262; F. CIX, 263.
Corsaro dell'Isola Verde, Il *(The Crimson Pirate,* 1952) - CII, 54.
Corruzione *(The Bribe,* 1949) - CIII, 67; F. CIII, 67.
Corvo, Il *(Le Corbeau,* 1943) - CXII, 366; F. CXII, 367.
Cosacchi del Kuban, I *(Kubanskie Kazaki,* 1950) - CXI, 342.
Così finì un amore *(So endete ein Liebe,* 1934) - CVII, 205; F. CVII, 205.
Crepuscolo di gloria *(The Last Command,* 1928) - CVII, cop. 3; F. CVII, 213.
Crin blanc (1952) - CIV, 107; CVI, 161; F. CVI, 161-2.
Cristo è passato nell'aia (1953) - F. CXI, 316.
* Cronaca d'altri tempi (1952) - CXII, 369; F. CXII, 369.
Cronaca d'un delitto (1953) - CXII, 373; F. CXII, 373.
Cuori umani *(Of Human Heart,* 1938) - CVIII, 247.
Cruel Sea, The (1952) - CV, 130; F. CV, 131.

D

Daibutsu («La sagra del grande Budda, 1952) - CVI, 158; F. CVI, 159.
Dames du Bois de Boulogne, Les (1945) - CIX, 263; F. CIX, 264.
Dancing Astoria, *vedi* Amore in città.
Danzatrice maledetta, La *(The Bridge of San Luis Rey,* 1929) - F. CIII, 63.
Delitto del secolo, Il *(Walk East on Beacon,* 1952) - CVIII, 246; F. CVIII, 247.
Diable au corps, Le (1947) - F. CVIII, 241.
Diario di un curato di campagna *(Le Journal d'un curé de campagne,* 1950) - CIX, 263-5; F. CIX, 265.
Dimenticati, I *(Sullivan's Travels, 1942)* CVII, cop. 3; F. CVII, 211.
Diva in vacanza, La *(Woman Hater,* 1952) - F. CVIII, 217.
Divisa piace alle signore, La *(Never Wave at a W.A.C.,* 1952) - CVIII, 247; CXII, 350.
* *Döderhultarn* (1952) - CVII, 196; F. CVII, 197.
Domani è troppo tardi (1950) - F. CVIII, 232.
Doña Francisquita (1952) - CVII, 191; F. CVII, 193.
Donna che volevano linciare, La *(Woman They Almost Lynched,* 1953) - CXII, 375.
Dortoir des grandes (1953) - CXII, 349; F. CXII, 350.
Dottor Jekyll *(Dr. Jekyll,* 1952) - CIX, 278.
Due soldi di speranza (1951) - F. CIV, 94.

E

E' arrivata la felicità *(Mr. Deeds Goes to Town,* 1936) - F. CIV, 104.
E mi lasciò senza indirizzo *(Sans laisser d'adresse,* 1951) - CI, 19.
E' nata una stella *(A Star Is Born,* 1937) - CVII, 213; F. CVII, 211.
Ecseri Calzodalmas (tr. «Le nozze di Ecser», 1952) - CXII, 353; F. CXII, 353.
El («Lui», 1952) - CVII, 191; F. CVII, 191.
Enrico V *(Henry V,* 1946) - CV, 135.
Entotsu no mieru basho (tr. lett. «Là dove sorgono le ciminiere», 1952) - CXI, 319; F. CXI, 321.
Eredità dello zio buonanima, La (1934) - F. CX, 293.
Erkel (1952) - CXII, 353; F. CXII, 352.
Eroi della domenica, Gli (1952) - CV, 149.

Europa '51 (1952) - F. CVIII, 233.
Eva contro Eva *(All About Eve*, 1951) - F. CVIII, 233.

F

Fabolous Anderson (1952) - CX, 308; F. CX, 307-8.
Fanciulle di lusso (1952) - CII, 55.
Febbre di vivere (1953) - CVI, 180; F. CVI, 180.
Femmine del mare *(Submarine*, 1928) - CIV, 102; F. CIV, 102.
Femmine di lusso *(Ladies of Leisure*, 1930) - CIV, 102; F. 104, 102.
Feroce Saladino, Il (1937) - CX, 293-4; F. CX, 293.
Fiat voluntas Dei (1935) - F. CX, 293.
Figlio del Texas, Il *(Return of the Texan*, 1952) - CXI, 342.
Figlio di Viso Pallido *(Son of Paleface*, 1952) - CVII, 214; F. CVII, 215.
Finis Terrae (1928) - CVI, 175; F. CVI, 174.
Follia del silenzio, La *(Pick-up*, 1951) - CXII, 374.
Fool there was, A (1915) - F. CIII, 64.
För Min Heta Ungdoms Skull (tr. lett. «Per gli ardenti amori della mia giovinezza», 1952) - CVI, 158; F. CVI, 158.
Frenesia del cinema *(Movie Crazy*, 1932) - CVII, 209; F. CVII, 210.
Frutto proibito, Il *(Le Fruit défendu*, 1952) - CII, 55.
Fuga in Francia (1949) - F. CVIII, 232.
Fuggiasco, Il *(Odd Man Out*, 1947) - CI, 5; F. CI, 6-7.

G

Gatta ci cova (1937) - F. CX, 294.
* *Gazoully, petit oiseau* (1952) - CVII, 196-7; F. CVII, 198.
Gelosia (1953) - CX, 295-6; F. CIX, 250, cop. 4; CX, 295-7.
Gembaku no ko («I bambini di Hiroshima», 1952) - CVI, 159; F. CVI, 159.
Gendai-Jin (tr. lett. «Quelli d'oggi», 1952) - CVII, 193-4; F. CVII, 195.
Geneviève (1952) - CXII, 362; F. CXII, 363.
Germania anno zero (1947) - CII, 29; CIX, 243; F. CII, 30.
Giacomo l'idealista (1942) - CI, 10; F. CI, 10.
Gigi (1949) - CI, 18.
Giostra umana, La *(O. Henry's Full House*, 1952) - CI, 21; F. CI, 21-2.
Giulietta e Romeo *(Romeo and Juliet*, 1935) - CX, cop. 3; F. CX, 302.
Giulietta e Romeo (1953) - CVI, 166-9; CX, cop. 3; F. CVI, 168-9; F. CIX, 250; F. CX, 303; F. CXII, cop. 1.
Giungla d'asfalto, La *(The Asphalt Jungle*, 1950) - CVI, 171; CVI, 171.
Glass Wall, The (1952) - CXII, 351; F. CXII, 352.
Grande campione, Il *(The Champion*, 1949) - CII, 49.
Grande illusione, La *(La grande illusion*, 1937) - CVII, 206-8; F. CVII, 206-8.
Grande passione, La *(I'll never Forget You*, 1951) - CII, 55.
Grande rivale, La *(Un grand patron*, 1951) - CXII, 374.
Greed (1923) - CIX, 266-72; F. CIX, 266-71.
Guerra di valzer *(Waltzerkrieg*, 1933) - F. CVII, 202.

H

Heart of the Mater, The (1952) - CVII, 192; F. CVII, 192.
Herz spielt falsch, Ein (tr. lett. «Un cuore batte irregolarmente», 1952) - CXI, 318; F. CXI, 318.
Ho scelto l'amore (1952) - CV, 149.
Horizons sans fin (1952) - CVI, 162.
* *Houen-Zo* (1952) - CVII, 196; F. CVII, 197.
House of Wax (1952) - CIX, 275; CXI, 324; F. CX, 300.

I

I confess (1952) - CVI, 164; F. CVI, 162.
I Know Where I'm Going (1959) - CI, 6.
* *Ilusc* (tr. lett. «Illusione», 1950) - CXI, 326; F. CXI, 327.
Image, La (1924) - CIX, 274.
* Immagini popolari (1953) - CXI, 316.
In nome della legge (1949) - F. CVIII, 232.
Inchiesta è aperta, La *(Ouvert contre X*, 1952) - CXII, 375.
Infedeli, Le (1953) - CII, 53; F. CII, 53.
Inferno bianco *(The Wild North*, 1952) - CI, cop. 3.
Intimate Relation (1952) - CVI, 161.
Intrepidi vendicatori *(The Fighter*, 1952) - CV, 150.
Io e l'imperatrice *(Ich und die Kaiserine*, 1933) - F. CV, 141.
Isola del peccato, La *(Saturday Island*, 1952) - F. CIV, 89.
Isola di corallo, La *(Key Largo*, 1948) - CXII, 356-8; F. CXII, 358.
* Isole di cenere (1952) - CVI, 146; CIX, 272.
Italiani si voltano, Gli, *vedi* Amore in città.
Ivan il Terribile *(Ivan Groznji*, 1944) - F. CVIII, 232.

J

* *Jeleveck jaho drch* (tr. lett. «La ferrovia e il dragone», 1950) - CXI, 328; F. CXI, 328.
Julius Caesar (1950) - CXII, 352; F. CXII, 352.

K

Kampf der Tertia, Der (tr. lett. «La battaglia della terza», 1952) - CXI, 318; F. CXI, 319.
Kermesse eroica, La *(La Kermesse héroïque*, 1935) - F. CIX, 261.
* *Knife Thrower, The* (1952) - F. CI, 4.
Knock o il trionfo della medicina *(Knock ou le Triomphe de la Médicine*, 1950) - CIX, 278.
Koenigsmark *(Koenigsmark*, 1952) - CX, 311; F. CIII, 58; F. CX, 310.
Kompositor Glinka (tr. lett. «Il compositore Glinka, 1952) - CXII, 353; F. CXII, 353.
Konez Sankt-Peterburga («La fine di Pietroburgo») - CXI, 333; F. CXI, 333.
* *Kral Lávra* (tr. lett. «Re Lavra», 1950) - CXI, 328; F. CXI, 328.
* *Kujira* (tr. lett. «La balena, 1952) - CVI, 165; CVII, 197-8; F. CVII, 198.

L

Ladri di biciclette (1948) - CII, 29; F. CII, 30.
Lampi sul Messico *(¡Que viva Mexico!*, 1933) - CVIII, 240; F. CVIII, 240.
Legittima difesa *(Quai des Orfèvres*, 1947) - CXII, 366; F. CXII, 367.
Lettera accusatrice, La *(Cause for Alarm*, 1951) - CII, 55.
* Libro di fiabe, Un (1952) - CXII, 369; F. CXII, 369.
Lilì (1952) - F. CX, 281.
Long Memory, The (1953) - CII, 36; F. CII, 35-6.
Luci del varietà (1950) - CI, 11; F. CI, 12.
Luci della ribalta *(Limelight*, 1952) - CII, 40.
Lupi mannari, I *(Devil makes Three*, 1952) - CV, 150; F. CI, 3.
Lupa, La (1953) - F. CII, 26; F. CIX, cop. 1.
Lutto si addice ad Elettra, Il *(Mourning becomes, Electra*, 1947) - CII, 48.

M

M. 7 non risponde *(The Net*, 1953) - CXI, 343.
Ma't (tr. lett. «La madre», 1926) - CXI, 332; F. CXI, 331, 333.
Machbeth (1948) - CIII, 80; F. CXII, 362.
Maciste imperatore (1918) - F. CII, 37.
Maciste all'inferno (1920) - F. CII, 38.
Madame de... (1953) - F. CX, cop. 4; F. CXI, 314.
* Magia verde (1952) - CVI, 164; F. CVI, 164.
Magnifico scherzo, Il *(Monkey Business*, 1952) - CII, 55; CV, 145; F. CV, 144.
Mai più l'amore *(Nie wieder Liebe*, 1933) - F. CV, 140, 141.
Man's Worls (1918) - F. CIII, 66.
Man Woman and Marriage (1920) - F. CIII, 65.
Man on a Tightrope (1952) - CVI, 173; CXI, 320; F. CVI, 173; F. CXI, 322.
Manon *(Manon*, 1949) - CXII, 368; F. CXII, 367.
Manon des Sources (1953) - CII, 32; CXI, 317; F. CII, 32-4; F. CXI, 318.
Mariti su misura *(The Model and the Marriage Broker*, 1952) - CX, 309; F. CX, 309.
Marito per Anna Zaccheo, Un (1953) - CIII, 68-70; F. CII, 26; F. CIII, 68-70.
Marito per forza *(Love Is Better Than ever*, 1952) - CVIII, 247.
Marito per mia madre, Un *(Miquette et sa mère*, 1949) - CXII, 368; F. CVII, 367.
Mascherata *(Maskerade*, 1934) - CVIII, 238; F. CVIII, 238.
Maternità proibita *(L'étrange Madame X*, 1950) - CXII, 374.
Matrimoni a sorpresa *(We're not Married*, 1952) - CIX, 277; F. CIX, 279.
Mazurca tragica *(Mazurka*, 1935) - CVIII, 238; F. CVIII, 238.
Medico per forza (1931) - CII, 45; F. 44, 45.
Melodie di Broadway *(Broadway Melody*, 1928) - F. CV, 138.
Member of the Wedding, The (1952) - CXI, 320; F. CXI, 322.
Men Gher Wedda (1952) - CXI, 319; F. CXI, 321.
Mia cugina Rachele *(My Cousin Rachel*, 1952) - CVIII, 247; F. CVIII, 247.
Miracolo a Milano (1950) - CII, 29; CV, 142; F. CII, 30; F. CV, 142.
Minorenni, Le *(La Cage aux Filles*, 1949) - CI, 19.
Miserabili, I *(The Miserables*, 1952) - CX, cop. 3; F. CX, 311.
Mister Smith va a Washington *(Mr. Smith goes to Washington*, 1939) - CIV, 103; F. CIV, 105.
Misteri di Hollywood, I *(The Hollywood Story*, 1951) - CVII, cop. 3.
Mistero del falco, Il *(The Maltese Falcon*, 1941) - CXII, 356-7; F. CXII, 356.
Modelle di lusso *(Lovely to look at*, 1953) - CVIII, 247.
Moglie bugiarda, La *(True Confession*, 1937) - CIX, 279.
Mondo le condanna, Il (1952) - CIII, 87.
Monsieur Verdoux *(Monsieur Verdoux*, 1946) - CV, 142; F. CV, 142.
Moon is blue, The (1952) - CXI, 318, 326; F. CXI, 325.
Moulin Rouge (1952) - CII, 40; CV, 130; CX, 304-6; F. CII, 39; F. CIV, 92; F. CV, cop. 1, 130; F. CX, 304-6.
Mulino del Po, Il (1948-49) - CI, 11-12; F. CI, 11.
My Six Convincts (1951) - CXII, 350; F. CXII, 351.

N

Napoléon (1926) - CIII, 74; F. CIII, 75.
Napoletani a Milano (1953) - F. CII, 25.
* *Naskara* (tr. lett. «L'alba», 1952) - CVI, 157.
Nel gorgo del peccato *(The Way of All Flesh*, 1927) - CI, 5; F. CI, 7.
Nerone (1930) - CII, 45; F. CII, 43.
Nevi del Chilimangiaro, Le *(The Snows of Kilimanjaro*, 1952) - CIV, 119.
Nevyera (tr. lett. «Equinozio», 1952) - CVI, 159; F. CVI, 160.
Noi due soli (1952) - CII, 55.
* Non ci credo! (1952) - CIV, 115; F. CIV, 115.
* I nostri nonni (1953) - F. CI, 20.
Notti sulle strade *(Nachts auf den Strassen*, 1952) - CXII, 374.
Notturno viennese *(Viennese Nights*, 1933) - F. CVIII, 238.
Nuda, ma non troppo *(Lady Godiva Rides Again*, 1951) - CXII, 375; F. CXII, 374.

O

Occhi che non sorrisero, Gli *(Carrie*, 1951) - CII, 46-7; F. CII, 46-7.
Odette, agente segreto S. 23 *(Odette*, 1950) - CXI, 343; F. CXI, 343.
* Oggi regina *(A Queen is Crowned*, 1953) - CIX, 274; CX, 310.
Ombra dell'altra, La *(Serenade*, 1937) - CVIII, 239; F. CVIII, 239.
Ombre bianche *(White Shandows of the South Seas*, 1928) - CVIII, 234; F. CVIII, 234-5.
Orgoglio degli Amberson, Lo *(The Magnificent Ambersons*, 1942) - CIII, 78.
Orizzonte perduto *(Lost Horizon*, 1937) - CIV, 104; F. CIV, 105.
Orribile verità, La *(The Awful Truth*, 1937) - CV, 145.
Otello *(Othello*, 1951) - CIII, 80.

P

* Paesaggisti piemontesi (1952) - CX, 306.
Parata d'amore *(Love Parade*, 1929) - CV, 138; F. CV, 139.
Parata di primavera *(Frühjahrs Parade*, 1935) - F. CVII, 203.
Pensaci Giacomino! (1936) - CX, 293-4; CX, F. 293.
Perfido invito *(Invitation*, 1952) - CI, 23; CXI, 316.
Peter Pan (1952) - CII, 39; CVI, 164; F. CII, 40-1.
Petite Lise, La (1929) - CIX, 261.
Piacere, Il *(Le Plaisir*, 1951) - F. CVIII, 258-9.
* Pianola stonata, La (1952) - CXII, 370; F. CXII, 370.
Pickwick Papers (1952) - CXI, 318; F. CXI, 319.
Pied Piper, The (1952) - F. CVIII, 232.
Pietà per i giusti *(Detective Story*, 1951) - CII, 50; F. CII, 48.
Piovuto dal cielo (1952) - CV, 150.
* *Pisen prérie* (tr. lett. «Il canto della prateria», 1950) - CXI, 330; F. CXI, 328.
* Pittori a Venezia (1952) - CIII, 80.
Più grande spettacolo del mondo, Il *(The Greatest Show on Earth*, 1952) - CII, 55.
Polizia militare *(Off Limits*, 1953) - CIX, 279.
* *Poklad z Ptaciho ostrove* (tr. lett. «Il tesoro dell'isola degli uccelli», 1951) - CXI, 329; F. CXI, 329.
Porta proibita, La *(Jane Eyre*, 1944) - F. CV, 126.

Porto delle nebbie, Il (*Quai des brumes*, 1938) - CIV, 110; F. CIV, 109.
Postagernd Turteltaube (tr. lett. «Fermo posta "Tortorella"», 1952) - CXII, 349; F. CXII, 351.
Potomak Gingis-Khana («Tempesta sull'Asia», 1928) - F. CXI, 331.
1° April 2000 (1952) - CVI, 160.
Primo peccato (*Dream Boat*, 1952) - CV, 150; F. CV, 150
Processo contro ignoti (1952) - CVI, 183.
Prova del fuoco, La (*The Red Badge of Courage*, 1951) - CVI, 171; F. CVI, 171.
Provinciale, La (1952) - CIV, 116; F. CIV, 117.
Puccini (1952) - CVIII, 246.

Q

* Quando il Po è dolce (1952) - CIV, 114; F. CIV, 114.
Quarto potere (*Citizen Kane*, 1941) - CIII, 78; F. CIII, 79.
Quo vadis? (*Quo vadis?*, 1951-2) - CV, 150-1.

R

Ragazze la marito (1952) - CI, 22-3; F. CI, 23.
Ragioni sentimentali, *vedi* Amore in città.
Rapsodia ungherese (*Hungarian Rapsody*, 1929) - F. CIV, 97.
Rasputin and the Empress (1932) - F. CIII, 62.
Rayès des vivants (1952-3) - CXII, 349; F. CXII, 350.
Red, La (tr. lett. «La rete», 1952) - CVII, 192; F. CVII, 192.
Regina d'Africa, La (*The African Queen*, 1951) - CVI, 171; F. CVI, 170.
Rideau Cramoisi, Le (1951) - CIV, 107.
Ritorno alla vita (*Retour à la vie*, 1948) - CXII, 368; F. CXII, 367.
* Rive bianche (1952) - CI, 17; F. CI, 17.
* Rocce di Eolo (1952) - CIX, 272.
Rodolfo Valentino (*Valentino*, 1951) - CVII, 212; F. CVII, 212.
Roman Holiday (1952) - CXI, 325; F. CIV, cop. 1; F. CXI, 325.
Romàn s basou (tr. lett. «Il romanzo del contrabasso», 1950) - CXI, 330; F. CXI, 329.
Romance of Transportation (1952) - CVI, 165; F. CVI, 165.
Romeo and Juliet (1908) - F. CX, 302.
Romeo and Juliet (1917) - CX, 302; F. CX, 302.
Romeo und Julia auf dem Dorfe (tr. lett. «Romeo e Giulietta al villaggio, 1941) - CX, cop. 3; CXII, 355; F. CXII, 355.
Ronde, La (1951) - F. CIX, 257.

S

Sacco di Roma, Il (1953) - CXI, 315.
Scaramuche (*Scaramouche*, 1952) - CIV, 118.
Schiavo d'amore (*Of Human Bondage*, 1934) - F. CIII, 63.
Sciacalli nell'ombra (*The Prowler*, 1951) - CXII, 372; F. CXII, 372.
Seduzione mortale (*Angel Face*, 1952) - CVII, 214; F. CVII, 215.
Sengoku Burai (tr. lett. «I merecenari», 1952) - CXI, 320.
Sette dell'Orsa Maggiore, I (1952) - CIII, 87.
Shane (1952) - CXI, 320; F. CXI, 323.
Signora per un giorno (*Lady for a Day*, 1933 - CIV, 104; F. CIV, 104.
Signora senza camelie (1952) - CIII, 83; F. XI, cop. 4; F. CIII, 84-5.
Sinfonia d'amore (*Blossom Time*, 1935) - CVIII, 235; F. CVIII, 235.
Sogno biondo (*Blonder Traum*, 1934) - F. CVII, 203.
Sole negli occhi, Il (1953) - CXII, 359; F. CVIII, cop. 1; F. CXII, 360-1.
Sole splende alto, Il (*The Sun Shines Bright*, 1952) - CIII, 86; F. CII, cop. 1; F. CIII, 86-7.
Solo per te, Lucia (1952) - CVIII, 246.
Sotto i ponti di New York (*Winterset*, 1936) - CI, 13-15; F. CI, 13-15.
* *Spalicek* (tr. lett. «L'anno céco», 1947) - CXI, 328; F. CXI, 330.
Sposa venduta, La (*Die Verkaufte Braut*, 1933) - CIX, 255; F. CIX, 255-6.
Spur führt nach Berlin (tr. lett. «Le tracce conducono a Berlino», 1952) - CXII, 349; F. CXII, 349-51.
Stalag 17 (1952) - CXI, 325; F. CXI, 326.
Stanotte sorgerà il sole (*We Were Strangers*, 1949) - CXII, 357-8; F. CXII, 356.
* *Staré povesti ceské* (tr. lett. «Vecchie leggende ceche», 1952) - CXI, 330; CXII, 354; F. CVI, 156; F. CXI, 330; F. CXII, 354.
Stazione Termini (1951) - CV, 147-9; F. CV, 148.
* Storia del pavimento (1952) - CX, 306; F. CX, 306.
Storia di Pearl White, La (*The Perils of Pauline*, 1947) - CVII, 212; F. CVII, 213.
Stranger left no Card (1952) - CVI, 161; F. CVI, 161.
Street Corner (1953) - CVIII, 237; F. CVIII, 237.
Streetcar named Desire, A (1950) - CVI, 172-3; F. CVI, 172.
Strettamente confidenziale (*Broadway Bill*, 1934) - CIV, 104; F. CIV, 104.

T

* Teatro d'Orlando, Il (1952) - CI, 17; F. CI, 16.
Temerario, Il (*The Lusty Men*, 1952) - CI, 23.
Tempo felice (*The Happy Time*, 1952) - CIII, 87.
Teresa Krones (*Ihr grosster Erfolg*, 1934) - CVIII, 234; F. CVIII, 234.
Terra trema, La (1948) - CIX, 254; F. CIV. 94; F. CIX, 254.
Terrore di Londra, Il (*The Hour of 13*, 1951) - CIX, 278.
Terrore sulla città (*The Turning Point*, 1952) - CIV, 118.
Terza liceo (1953) - CVII, 199-201; F. CVII, 200-1.
Tesoro della Sierra Madre, Il (*The Treausure of Sierra Madre*, 1947) - CXII, 357-8; F. CXII, 357.
Titfield Thunderbolt (1952) - CIV, 102; F. CIII, 59; F. CIV, 101-2.
Trine! (1952) - CXI, 317; F. CXI, 320.
Tua bocca brucia, La (*Don't Bother to Knock*, 1952) - CVIII, 247.
Tutte le strade portano a terra (1953) - CIII, 60.

U

Ultima rapina, La (*Calling Bulldog Drummond*, 1951) - CX, 311; F. CX, 311.

I MIGLIOR

Un giorno tutta la vita (*24 Hours of a Woman's Life*, 1951) - CIX, 279.
Uomini alla ventura (*What Price Glory*, 1952) - CII, 52; - F. CII, 52.
Uomini che mascalzoni, Gli (1953) - F. CXI, 314.
Uomo di Aran, Il (*Man of Aran*, 1934) - CII, 30; CIX, 254; F. CII, 31; F. CIX, 254.
Uomo, la bestia e la virtù, Lo (1953) - CVIII, 245; CX, 293; F. CII, 28; F. CVIII, 245.
Uomo nell'ombra, Lo (*Man in the Dark, 1952*) - CIX, 275; CX, 310; F. CIX, 275; F. CX, 301.

V

Vacances de Mr. Hulot, Les 1952) - CIV, -106; CVI, 162; F. CIII, 58; F. CIV, 196; F. CVI, cop. 1, 162.
Valkoinen Peura (tr. lett. «La renna bianca, 1952) - CVI, 157; F. CVI, 158.
Valzer d'amore (*Liebeswaltzer*, 1930) - CV, 139; F. CV, 139.
Vecchio regno (1953) - F. CVI, 154.
Vedova allegra, La (*The Merry Widow*, 1925) - CIV, 97; F. CIV, 95.
Vedova allegra, La (*The Merry Widow*, 1934) - CIII, 236; F. CVIII, 236.
Vele ammainate (1930) - CII, 38.
Vento di primavera (*The Bachelor and the Bobby-Soxer*, 1947) - CV, 144.
Verso Hollywood (*Going Hollywood*, 1933) - CVII, 213; F. CVII, 213.
Viale della speranza, Il (1953) - CVI, 182; F. CVI, 183.
Viale del tramonto (*Sunset Boulevard*, 1950) - CII, 32; CVII, cop. 3; CIX, 254; F. CII, 32; CVIII, 232.
Vie d'un honnête homme, La (1952) - CIV, 106; F. CIV, 106.
Vie passionnée de Clemenceau, La (1952) - CVII, 196; F. CVII, 198.
Vienna di Strauss (*Waltzer from Vienne*, 1933) - CVIII, 235; F. CVIII, 235.
Visiteurs du soir, Les (1942) - CIV, 110; F. CIV, 111.
Vita che sognava, La (*Boots Malone*, 1952) - CIX 277; F. CIX, 277.
Vita meravigliosa, La (*It's a Wonderful Life*, 1946) - F. CIV, 105.
Vite vendute (*Le salaire de la peur*, 1952) - CVI, 162; CIX, 254; CXI, 317; CXII, 368; F. CVI, 163; F. CXII, 367.
Vivere insieme (*The Marrying Kind*, 1952) - CIV, 118; F. CIV, 118.
Voce del silenzio, La (1952) - CIII, 82; F. CIII, 83.

W

Waltz Time (1934) - CVIII, 235; F. CVIII, 235.
* *Water Birds* (1952) - CVI, 164; F. CVI, 164.
* *Woedah Okeana* (tr. lett. «Tra i ghiacci dell'oceano», 1952) — CXII, 353; F. CXII, 353.

Y

Yellow Balloon, The (1953) - CII, 36; CXII, 350; F. CII, 35; F. CXII, 351.

Z

Zéro de Conduite (1932) - CX, 286-91; CXI, 336-41; F. CX, 286-91; F. 336-41.
Zitto e... Mosca! (*Top Secret*, 1952) CII, 55; CV, 149-50.

INDICE DEI REGISTI

A

ALEKSANDROV G. - CXI, 334; CXII, 353.
ALESSADRINI G. - CIII, 72.
ANTONIONI M. - CIII, 83; CIV, 99, 114.
ASQUITH A. - CXI, 343.
ASTRUC A. - CIV, 107.

B

BARRETO L. - CVI, 157.
BECK G. - CIX, 276.
BERLANGA L. G. - CVI, 160.
BINYON C. - CV, 150.
BLASETTI A. - CII, 45; CIII, 73.
BLOMBERG E. - CVI, 157.
BOLVARY G. von - CV, 139-40; CVII, 205; CVIII, 234.
BRADLY D. - CXII, 352.
BRAGAGLIA A. G. - CII, 38.
BRIGNONE G. - CVI, 183.
BRESSON R. - CIX, 262-65.
BUNUEL L. - CVII, 191; CXII, 364.

C

CAMERINI M. - CIII, 72; CV, 149.
CAP F. - CXII, 349.
CAPRA F. - CIV, 103.
CARNE' M. - CIV, 108-12.
CASTELLANI R. - CIII, 71; CVI, 166-8; CX, cop. 3.
CHAPLIN C. - CII, 39-40; CIII, cop. 2; CV, 142; CIX, 253, cop. 3.
CHARREL E. - CVII, 202; CVIII, 235.
CLOCHE M. - CXII, 349.
CLOUZOT H. G. - CVI, 163; CXII, 365-8.
COLETTI D. - CIII, 87.
CRICHTON C. - CXII, 350, 374.
CUKOR G. - CIV, 118; CX, 309, cop. 3.

D

* DAL FABBRO R. - CX, 306.
DAVES D. - CXI, 342.
DE FILIPPO E. - CI, 22, 23.
DE MITRI L. - CV, 150.
DE SANTIS G. - CIII, 68-71.
DE SICA V. - CII, 29; CIII, 71; CV, 147-9; CVIII, 222.
DECOIN H. - CII, 34
DIETERLE W. - CIV, 118; CIX, 277.
DISNEY W. - CII, 39; CVI, 164.
DMYTRYK E. - CIV, 119.

E

EISENSTEIN S. M. - CII, 50; CXI, 334-5.
EMMER L. - CII, 42; CVII, 199.

DEL SEMESTRE

EPSTEIN J. - CVI, 174-6; CVII, 197.
ERSK C. - CIV, 119.

F

FERNANDEZ E. - CIII, 87; CVII, 192.
FEYDER J. - CIX, 261, 274.
FORD J. - CI, 20; CII, 52; CIII, 86.
FORST W. - CVII, 202; CVIII, 237-9.
FRANCIOLINI G. - CIII, 87.
* FRANCHI A. - CI, 17.
FRENCH H. - CIX, 278.
FREND C. - CV, 130.
FRIC M. - CXII, 354

G

GALLONE C. - CVIII, 246.
GENINA A. - CIII, 73.
GERMI P. - CIII, 72, CX, 295-6.
GORA C. - CVI, 181.
GOULDING E. - CIX, 277.
GRAS E. - CII, 42.

H

HAMER R. - CII, 36.
HATHAWAY H. - CI, 21.
HAWKS H. - CI, 22; CII, 55.
HITCHOCK A. - CVI, 164; CVIII, 235.
HUSTON J. - CIV. 113; CV, 130; CVI, 170; CXII, 356-8.

K

KAZAN E. - CVI, 172-3; CXI, 320.
KING H. - CI, 22; CIV, 119.
KINUGASA T. - CVI, 158.
KLINE H. - CV, 150.
KOSTER H. - CI, 21.

L

LAMORISSE A. - CIV, 107; CVI, 161.
LAMPRECHT G. - CVIII, 236.
LANDERS L. - CIX, 275; CX, 310.
LANG W. - CVII, 194.
LATTUADA A. - CI, 10-12; CIII, 73.
LE ROY M. - CV, 150-1; CVIII, 246.
LEAN D. - CVIII, 244.
LE CHANOIS J. P. - CI, 19.
LEFRANC E. - CIX, 278.
LIEBENEINER W. - CVI, 160.
LIZZANI C. - CIV, 99; CXII, 371.
LOSEY J. - CXII, 372.
LUBITSCH E. - CV, 138; CVIII, 236.
LUPINO I. - CIX, 277.

M

MANN D. - CVII, 195.
MARKLER F. - CII, 55; CIX, 278.
MATSON A. - CVI, 158.
McLEOD N. Z. - CVII, 214; CVIII, 247.
MILESTONE L. - CX, cop. 3.
MINNELLI V. - CXI, 322-3.
MONICELLI - CII, 53.

N

NAPOLITANO G. G. - CVI, 165.
NEGULESCO J. - CI, 22.
NEWMAN J. M. - CX, cop. 3.
NICHOLS D. - CII, 48.

O

OPHULS M. - CIX, 255-9.

P

PABST G. W. - CIII, 82.
PAGNOL M. - CII, 32-3; CXI, 317.
* PAOLUCCI G. - CVI, 165; CIX, 262.
PIETRANGELI A. - CXII, 359.
PIERALISI A. - CV, 134.
PIRJEV I. - CXI, 342.
* PORTALUPI P. - CIII, 80; CX, 306.
POTTER R. - CXII, 375.
PREMINGER O. - CVII, 214.
PUDOVKIN V. - CXI, 331-3; 334-5.

R

RAY R. - CI, 23.
REED C. - CI, 5-6.
REINHARDT G. - CI, 23.
RENOIR J. - CVII, 206-8.
RISI D. - CVI, 182.
ROBINSON A. - CIV, 97.
ROSSELLINI R. - CII, 29; CIII, 73.
ROSSI F. - CVIII, 246.
RUTTMANN W. - CV, 139.

S

SANTELL A. - CI, 13-15.
SAVILLE V. - CIX, 279; CX, 311.
SEQUI M. - CXII, 373.
SHINDO K. - CVI, 159.
SJOBERG - A. - CVII,193.
SIODMAK R. - CII, 54.
SOFFICI M. - CIX, 279.
SOLDATI M. - CIII, 72; CIV, 116.
STENO - CII, 53; CVIII, 245.
STERNBERG J von - CII, 51.
STEVENS G. - CXI, 320.
STROHEIM E. von - CIV, 97; CIX, 266-72.
STURGESS P. - CVII, cop. 3.

T

TATI J. - CIV, 106; CVI, 162.
TERRAC S. - CX, 311.
* TRNKA J. - CXI, 370; CXII, 354.

V

VERGANO A. - CV, 249.
VIGO J. - CX, 286-291; CXI, 336-41.
VORHAUS B. - CII, 55.

W

WELLES O. - CIII, 78.
WILCOX H. - CXI, 343.
WILDER B. - CVI, 171-2.

Z

ZAMPA L. - CIII, 73.
ZAMPI M. - CII, 55; CV, 149.
ZELNICK F. - CIV, 97.
* ZEMAN K. - CXI, 326.
ZINNEMANN F. - CXI, 320.

che mi interessa di dire. Ho tolto
onale, certe punte, certo rasentare
oso, che mi avrebbero portato lon-
l carattere che voglio dare al film.
dei moltissimi personaggi sono an-
i perduti: Aurora, il Nesi, Otello; la
ha rinunciato ad una parte del suo
e.
resto vi è stata una cura più solle-
tradurre lo spirito del libro, con una
che anche nei settori meno elevati
e cosciente finisce per avere una
di vita e di speranza ».
ofitto di questa frase per ritornare
uestione della conclusione. « Sí »,
zzani, « il libro conclude con questa
lasciata ai più giovani, con questo
ciar da capo della storia. Un mes-
che noi cerchiamo di conservare.
mo ancora una conclusione del film
conti la disperazione di Milena dopo
di Mario, ma nello stesso tempo
disperata; che equivalga all'ultimo
del libro, in cui tra l'altro Mario
carcerato. Molto probabilmente la
onclusione sarà nel modo in cui via
rno andrà incontro a Milena e a
rita subito dopo l'arresto di Mario.
invece sarà molto più lieve: vi
i colloqui amorosi tra i giovani
a. Gli elementi drammatici affiore-
oi a poco a poco, fino a culminare
tte dell'Apocalisse ».
ni mi ha ormai detto tutto quel poco
uò dire in un'intervista; il resto lo
l film. Mi spiega soltanto che nel
iteranno professionisti e volti nuovi,
egli non ha in proposito nessuna
grammatica. Mario ad esempio sarà
ne Tinti, e Maciste sarà imperso-
Giorgio Consolini. Milena è inter-
da Antonella Lualdi, e tra gli altri
ti si trovano Cosetta Greco, Anna
errero, Mastroianni, Vanda Capo-

il film è iniziato: le riprese degli
Firenze dureranno più di un mese.
ora qualche mese di curiosità prima
finalmente sugli schermi un sog-
e è stato per così lungo tempo al
li tante discussioni.

RICCARDO REDI

LETTERA DA LONDRA

DAI TERZETTI PRODUTTIVI AI TRIANGOLI FAMILIARI

NON E' COSA comune, in chi fa del cinema commerciale, l'evitare la pubblicità: tuttavia questo è avvenuto per la compagnia produttrice britannica conosciuta come "Gruppo Tre", che esiste già da oltre tre anni. Essa ha già realizzato nove film e sta lavorando ad altri quattro e ciò nonostante non ha mai sollecitato né i giornalisti né la radio a raccontare la storia del suo esperimento produttivo.

Il "Gruppo Tre" deve la sua esistenza alla National Film Finance Corporation, organismo posto sotto la tutela statale costituito nel 1948 per assistere quei produttori che — a somiglianza di loro colleghi francesi e italiani — trovavano impossibile far fronte ai crescenti costi di produzione con gli incassi, sottoposti a forti tasse, dei cinematografi. La National Film Finance Corporation venne perciò costituita per prestare danaro a conosciuti produttori indipendenti di film che non avevano danaro sufficiente per proseguire il loro lavoro.

Questi produttori si raggrupparono in due gruppi principali, centrati su alcuni grandi teatri di posa e tale sistemazione si dimostrò abbastanza soddisfacente per quei cineasti che già possedevano una solida reputazione. Ma che ne sarebbe stato dei cineasti del futuro? Il problema che si presentava era di sapere se fosse stato possibile costituire per loro un terzo gruppo.

Nel 1951 venne cosí costituita, sotto il controllo di tre anziani produttori — Sir Michael Balcon, degli Ealing Studios, John Baxter ben noto sia nel mondo teatrale che in quello cinematografico e John Grierson, che ha goduto per lungo tempo di una fama internazionale per la sua produzione di film documentari britannici e canadesi — una compagnia chiamata "Gruppo Tre".

L'idea dei promotori era di offrire l'opportunità a giovani scrittori e registi, praticamente sconosciuti, di lavorare con tecnici esperti alla realizzazione di film a basso costo di produzione. La Compagnia ebbe le sue difficoltà: i soggetti da essa realizzati, generalmente commedie leggere, non ebbero sempre successo e non fu facile ottenerne una soddisfacente distribuzione nei circuiti di spettacolo. Ma quando, giorni fa, ebbi occasione di parlare con John Baxter nei teatri di posa della Compagnia, a Beaconsfield (a circa 50 chilometri da Londra) egli mi ha spiegato che occorre del tempo per sviluppare nuovi talenti e che egli si riteneva soddisfatto della constatazione che le difficoltà di sviluppo del "Gruppo Tre" potevano ormai ritenersi superate. Egli mi ha pure detto che il "Gruppo" ha scoperto almeno tre giovani registi che promettono molto bene e che era stato organizzato un piano di lavoro tale da dare ai tecnici ed al personale dei teatri di posa non solo una conveniente continuità di lavoro, ma anche una rappresentanza nell'organizzazione dello stesso teatro di posa mediante un "Comitato dei lavori" (Works Committee).

La mia impressione è che la miglior commedia prodotta dal "Gruppo Tre" sia *Brandy for the Parson*, imperniata sulle vicende di una giovane coppia piuttosto ingenua, implicata in una spedizione per portare di contrabbando del cognac dalla Francia. Il suo dramma piú impegnativo è indubbiamente *The Brave Don't Cry*, storia di un salvataggio in un disastro minerario nella Scozia. Regista della commedia è stato John Eldrigde e del dramma Phil Leacock: due registi che prima avevano lavorato entrambi con John Grierson nella produzione di documentari. Tra i nuovi film che il "Gruppo Tre" ha in lavorazione vi è *Kigesi*, una storia di ricolonizzazione in Africa Orientale, girata interamente sul posto, con la regía di Cyril Frankel e attori africani. Frankel è il terzo dei giovani registi cui il "Gruppo Tre" sta offrendo l'opportunità di farsi un nome.

Un altro nuovo soggetto importante è costituito dalla coproduzione con la "Countryman Films" di un documentario sulla conquista dell'Everest. Il "Gruppo Tre" ha affidato il danaro necessario a coprire le spese produttive a Tom Stobart, un giovane documentarista che è anche un abile alpinista specializzato in film d'esplorazione. Stobart aveva già precedentemente lavorato in Africa con Armand Denis, nonché nell'Antartico e in riprese cinematografiche sull'Himalaya. Il film sull'Everest è stato girato in 16 mm. e a colori e sarà pronto per essere proiettato nel prossimo ottobre. A mio giudizio, quella del "Gruppo Tre" di assumersi il rischio finanziario di una produzione di questo genere è stata una buona idea.

Il miglior film sinora prodotto dal "Gruppo Tre" resta comunque il già ricordato *The Brave Don't Cry*, che mostra la bontà dei metodi di lavoro di questa compagnia. Il soggetto è originale e il problema su cui è imperniato (come riuscire a salvare un numeroso gruppo di uomini rinchiusi in una miniera quando l'aria dell'unico tunnel di uscita è contaminata) si richiama a circostanze realmente verificatesi in un recente disastro minerario in Scozia. Gli attori sono praticamente tutti scozzesi, reclutati fra gli elementi di due compagnie teatrali di Glascow. Il regista Phil Leacock proviene, come ho già detto, dalla scuola documentaristica di Grierson e l'ambientazione delle scene nella miniera è stata ottenuta mediante ricostruzioni in teatro di posa, realizzate con grande economia ed accuratezza da un giovane scenografo, Michael Stringer. Come risultato si è ottenuto un film ben recitato e molto commovente, nel quale si possono riscontrare le medesime qualità realistiche che si riscontravano nel piú grande dei film d'ambientazione mineraria: *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*).

Il "Gruppo Tre" scopre i soggetti per i

Due scene dei migliori film prodotti dal « Gruppo Tre »: una di The Brave Don't Cry, *dramma d'ambientazione mineraria diretto da Leacock e una della commedia* Brandy for the Parson.

suoi film in due modi. Il primo si ha quando un soggetto viene trovato dal reparto letterario dell'organizzazione ("Studios Literary Department") e viene messo in realizzazione allorché si possono scegliere uno sceneggiatore, un regista e un produttore in grado di elaborarlo e girarlo a Beaconsfield con il personale permanente di quei teatri di posa. Il secondo si ha invece quando un produttore o un regista estranei presentano al "Gruppo" un soggetto, invitando la compagnia a produrlo. Con questo duplice procedimento, si riesce a mettere in lavorazione un adeguato numero di film, tale da tener sempre occupato il teatro di posa, e nuovi cineasti estranei al "Gruppo" possono unirsi al lavoro di questo una volta che il soggetto sia stato accettato.

Ora che il "Gruppo Tre" ha sviluppato un effettivo programma di lavoro ed ha incominciato a produrre o a finanziare film di reale merito, il suo apporto al complesso della produzione britannica aumenterà certo d'importanza.

* * *

Tra i film di recente presentazione è da menzionare *The Captain's Paradise*, peraltro già presentato al Festival di Berlino.

Nulla vi è di piú tradizionale della commedia comica, e particolarmente del comico derivante dalle situazioni. *The Captain's Paradise*, interpretato da Alec Guinnes, Celia Johnson e Yvonne de Carlo, appartiene appunto a questo genere e racconta una particolare vicenda con tutta quella gravità burlesca che deriva dal parlare con calcolata ironia. La situazione delicata da cui scaturisce tutto l'umorismo del film, proviene da quella ormai sfruttata, dei marinai che hanno una moglie in ogni porto nonché dal fatto che mentre gli uomini con mogli posate desiderano la compagnia di donne allegre, gli uomini con donne vivaci spesso non desiderano che di sistemarsi in una tranquilla e monotona vita domestica.

I lettori già conoscono — attraverso il resoconto del Festival di Berlino — di che specie sia il "Paradiso" del capitano Henry J. James con le sue due mogli di opposto carattere in due diverse località, e come, in osservanza ai canoni della trama classica dell'autentica commedia comica, si verifichi l'errore che provoca il crollo di tutta la perfetta costruzione di vita dell'intraprendente bigamo, impersonato con stile e giusta *verve* da Alec Guinness. La leggera smorfia di trionfo, lo stringimento di spalle e lo scuotere il bastone che caratterizzano il suo allontanarsi a passi veloci dal bastimento per la visita notturna alla moglie vivace, Nita, a Kalik, e l'aria soave e protettrice con cui egli tratta a Gibilterra, l'altra moglie, Maud, nel suo ruolo di marito posato, sono perfetti. C'è una scena nel film che stabilisce con fine senso d'umorismo il contrasto fra le due vite del capitano: quando si lascia d'un tratto un club notturno di Kalik per un tranquillo concerto da passeggiata inglese a Gibilterra, con Guinness che accompagna prima una, poi l'altra moglie in modo rispettivamente adeguato alla diversa situazione.

ROGER MAXWELL

(Sopra): Waldemar Wey nella divertente commedia comico-satirica Uma pulga na balança *di Luciano Salce e (sotto) Ricardo Comps nel film drammatico* Sinha moça *di Tom Payne.*

IL CINEMA BRASILIANO PRENDE QUOTA

LA PREMIAZIONE di *O Cangaceiro* di Lima Barreto al Festival di Cannes ha suscitato negli ambienti di San Paolo legittimi entusiasmi e compiacimenti che hanno avuto ripercussioni decisamente favorevoli in questo momento di risoluto e rapido sviluppo del cinema brasiliano. Il Brasile, dopo tre anni di lotte e di sacrifici per crearsi un'industria cinematografica, ha ormai superato la fase sperimentale ed è pronto per presentarsi dignitosamente sul mercato internazionale.

A San Paolo la situazione è attualmente fra le piú incoraggianti e si sta assistendo al sorgere di forti compagnie produttrici seriamente impegnate alla conquista del mercato nazionale e straniero. Infatti, altre due società, la "Multifilmes" e la "Kino Film" si sono affiancate alla già esistente "Vera Cruz" con un programma di intensissimo lavoro. La "Vera Cruz" con i suoi attrezzati ed ampi teatri di posa ha già prodotto nell'anno in corso quattro film, mentre altri cinque sono in lavorazione ed altrettanti in preparazione. La "Multifilmes", che possiede pure propri teatri di posa, sta producendo anch'essa con analogo ritmo ed ha terminato di girare il primo film brasiliano a colori *Destino em apuros*, di Remani. La "Kino Film" è attualmente impegnata nella produzione di un solo film, ma ha già per il prossimo futuro un vasto programma di lavoro. Inoltre, Franco Zampari, presidente della "Vera Cruz", di ritorno da un viaggio in Europa, ha annunziato di aver avuto,

nel corso della sua permanenza nel vecchio continente, delle conversazioni per stabilire delle co-produzioni che allargheranno ancora il campo d'attività della compagnia.

Una co-produzione in Technicolor e 3D, tra la "Vera Cruz" e la "Stillman Co. Inc." di Hollywood, che sembrava bene avviata, è invece andata in fumo all'ultimo momento a cagione di assurde pretese da parte degli americani. Sembra che la Stillman girerà egualmente il film in Brasile, negli stabilimenti e con il materiale che la "Vera Cruz" e la "Multifilmes" le affitteranno, ma per il momento non v'è ancor nulla di deciso.

In attesa di iniziare la lavorazione di questo film, per ora rinviata, si trova da qualche tempo a San Paolo il noto attore Glenn Ford, con la moglie, l'attrice e ballerina Eleanor Powell. Sempre in tema di attori, San Paolo ha ricevuto tempo addietro, con viva ammirazione e simpatia, Anna Maria Pierangeli e con lei Debby Reynold e Carpenter. Nel suo breve soggiorno la Pierangeli ha visitato i teatri di posa di San Paolo, destando ovunque viva simpatia.

L'accentramento dell'industria cinematografica a San Paolo ha avuto come effetto di ridurre l'attività a Rio de Janeiro, che pur possedendo numerosi teatri di posa sta attraversando un periodo di crisi.

Sempre a San Paolo si stanno pure organizzando due importanti manifestazioni: una di interesse particolarmente locale, l'altra di risonanza internazionale. Si tratta della 2ª Mostra retrospettiva del cinema brasiliano che verrà realizzata alla fine d'agosto e del Festival Internazionale che si svolgerà nel prossimo febbraio nella ricorrenza del 4° centenario della città.

* * *

Il Brasile si farà sicuramente rappresentare, quest'anno al Festival di Venezia da due film, mentre per un terzo si attende ancora conferma. Quest'ultimo, ancora inedito, è *O Canto do Mar*, prodotto dalla "Kino Film" e Cavalcanti gli sta dando gli ultimi ritocchi. I primi due sono invece *Uma pulga na balança* di Luciano Salce e *Sinha Moça* di Tom Payne, entrambi prodotti dalla "Vera Cruz".

Uma pulga na balança è un'intelligente commedia comico-satirica, basata su un soggetto originale di Fabio Carpi e realizzata con gusto e notevole spirito dall'esordiente Luciano Salce, già noto come regista di teatro. *Sinha Moça*, tratto dall'omonimo romanzo di Maria Dezonne Parecho Fernandez si svolge al tempo delle ultime lotte per l'abolizione della schiavitú nel Brasile, sino all'annunzio dell'avvenuta liberazione. La critica, in generale, lo ha accolto favorevolmente, preconizzando un sicuro successo anche all'estero, dove sarà presentato tra breve. Il pubblico, da parte sua, ha accolto con largo favore questo film, che ha persino battuto i record d'incassi del già famoso *O Cangaceiro*. Tanto il primo quanto il secondo film possono essere considerati una testimonianza d'un cinema maturo, serio, conscio delle proprie possibilità.

Un altro notevole successo di queste ultime settimane è stato l'ultimo film di Chaplin, *Limelight*: ancora popolare e ammiratissimo il vecchio Charlie terrà certo il cartellone per lungo tempo.

* * *

L'Italia invece continua ad inviare in Brasile sottoprodotti che difficilmente superano la mediocrità e film vecchissimi, se non addirittura d'anteguerra, che ottengono l'unico risultato di pregiudicare il buon nome del cinema italiano. Tempo addietro sono giunti alcuni film apprezzabili, come l'ottimo *Il cammino della speranza* che ha riscosso l'unanime favore della critica, il discusso *Cristo proibito* e il piacevole e pure ben accetto *Domenica d'agosto*. Dopo d'allora, zero.

SERGIO TOFANI

Una scena dell'ancora inedito O Canto do Mar *di Cavalcanti che verrà forse inviato a Venezia.*

GALLERIA 42

PETER LORRE

« PIU' una vittima che un carnefice »: così Sadoul definiva la figura melliflua del protagonista di *M-Eine Stadt sucht einen Moerder* (« M », 1931) e così Peter Lorre si è sempre sforzato di apparire in una cinquantina di interpretazioni successive, sostenute con alterna fortuna prima in Germania e in Francia, poi in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Del resto, la sua stessa fisionomia di omuncolo dalle spalle cascanti, le sue mani grosse e flaccide continuamente occupate in un moto nervoso e, segnatamente, il suo incedere stanco e il suo volto tondo e paffuto, gli occhi lucidi e bovini sormontati da pesanti sopracciglia, spesso increspate in armonia con le pieghe della fronte, non mancano mai, ogni qualvolta riappaiono sullo schermo, di restituire qualche traccia del senso intimo che Lang seppe conferire alla sua "creatura".

Riguardare le prestazioni di Peter Lorre, come caratterista di numerosissimi film a sfondo criminale o spionistico, senza rapportarle all'interprete del "mostro" di Düsseldorf nel capolavoro di Lang, non è possibile. Non è raro il caso di un attore che, per buona parte della sua carriera, si mantenga fedele alla statura di un personaggio felicemente modellato su di sé da un qualche regista sensibile. Si tratta generalmente di attori che prestano la loro maschera per più opere d'un medesimo regista, della prospettiva umana del quale sono a volte insostituibile complemento. Ma il caso di Peter Lorre mi sembra più singolare. Unico fu il suo incontro fortunato con Lang, il quale nel 1931 era al vertice della sua parabola creativa, avendo segnato, con « *M* » appunto, il massimo raggiungimento dello stadio postespressionistico del cinema tedesco. Da qualche anno l'espressionismo aveva cessato di essere l'« esasperazione di uno schema » e cercava di radicarsi in temi che avessero più immediato riferimento alla realtà. I maggiori registi tedeschi avevano smesso di investirsi dei panni delle loro allucinate creature per esaltarne gli incubi: essi preferivano riguardarle e giudicarle dall'esterno, come le "vittime" più deboli di una società il cui sfacelo era tristemente controllabile. La maschera dolciastra ed equivoca di Peter Lorre, il suo sguardo perennemente malinconico, il suo gestire incontrollato nella frenesia dello stupro e del terrore, è rimasta, pur con la sua esasperata psicologia, l'immagine più viva di un certo clima reale della Germania prenazista. Che l'attore in seguito rimanesse idealmente fedele al personaggio suggeritogli da Lang era quasi inevitabile.

Nelle successive interpretazioni della sua carriera, sotto la direzione di registi dalle esperienze più svariate, trasparirà quasi una parvenza dell' "irresponsabile" criminale di « *M* », finché nel 1951 in una Germania "anno zero" ritroverà il clima di disordine morale per rivivere con commovente passione, anche in veste di regista — in luogo di un Lang ormai totalmente dimentico di avere un tempo posseduto uno stile — l'esperienza decisiva di vent'anni prima.

Sebbene sia nato in Ungheria (a Rosenberg il 26 giugno 1904) da Elvira ed Alois Lorre, Peter è attore squisitamente tedesco. Compí, infatti, i suoi studi a Vienna ed ebbe una giovinezza alquanto agitata ed insoddisfatta. A soli diciassette anni abbandonò la famiglia per recitare in una girovaga compagnia di filodrammatici. Rintracciato dal padre, venne costretto ad impiegarsi in una banca; ma vi rimase soltanto qualche mese. Riprese a recitare in teatro, prima in Svizzera, poi in Germania. Ma sul palcoscenico non riuscí mai ad emergere sugli altri attori, tanto che nel 1928 cominciò a disertare la ribalta per i teatri di posa, dove sosteneva qualche particina di fianco in film di scarso interesse quando avvenne il suo incontro con Fritz Lang, la scrittura per il ruolo principale in « *M* » e la grande affermazione. Questa interpretazione gli valse una repentina fama mondiale. Quando, infatti, dopo aver preso parte ad alcuni film di minore impegno, fra i quali può essere ricordato *Die Koffer des Herrn O. F.* (1931), un giallo-grottesco di Alexis Granowskij, Peter Lorre, in seguito all'avvento del nazismo, prendendo esempio da altri suoi colleghi e registi riparò all'estero, il suo nome già figurava accanto a quelli dei più celebrati attori del teatro e del cinema tedeschi. Non gli mancava nemmeno l'ammirazione del governo nazista; ma è noto come egli abbia risposto dalla Francia ad un invito del Ministro Goebbels che avrebbe voluto trattenerlo in patria: « non vi è posto in Germania per due delinquenti come Hitler e me ».

La sua breve permanenza in Francia non fu fortunata. *Du haut en bas* (1934), il film operettistico di G. W. Pabst, al quale partecipò come caratterista al fianco di Jean Gabin, non è, nonostante il nome del regista, un'opera di cui rimanga ricordo, né consentí a Lorre di far risaltare le sue possibilità. Ma dall'Inghilterra, Alfred Hitchcock, che già si era affermato come narratore abilissimo di vicende criminali a carattere psicologico, aveva intravisto nella maschera melliflua dell'attore un ottimo elemento per arricchire le atmosfere angosciose dei suoi film; per cui lo volle fra i principali interpreti di *The Man Who Knew Too Much* (1934) e, in seguito, di *The Secret Agent* (« Amore e mistero », 1936). In special modo nel primo di questi film, Hitchcock, deciso a sfruttare al massimo la speciale fisionomia dell' attore, inventò per Peter Lorre una figura di criminale maniaco ed isterico, dall'espressione contrassegnata da una stanchezza incurabile, che gli si attagliava perfettamente. Lorre era ormai legato ad un personaggio dal quale non sarebbe più riuscito a staccarsi.

Due espressioni di Peter Lorre: (sopra) in « M », l'interpretazione che lo ha reso celebre; (a sinistra) nel personaggio del misterioso Mr. Moto, che egli ha personificato in parecchi film.

Nel 1935, seguendo l'itinerario di quasi tutti i cineasti esuli dalla Germania, accoglie l'invito di recarsi ad Hollywood per partecipare come protagonista assoluto a due film diretti da registi tedeschi: *Mad Love*, di Karl Freund, e *Crime and Punishment* (« Ho ucciso! »), di Joseph von Sternberg. Per *Mad Love*, il cui soggetto era tratto dal romanzo di Maurice Renard *Les mains d'Orlac*, Freund, il prestigioso fotografo di Dupont per *Varieté* (1925) e di Lang per *Metropolis* (1926), passato momentaneamente alla regía, riesumava l'allucinante vicenda del pianista cui vengono sostituite le mani, che già era servita a Robert Wiene per un'opera sostanzialmente fallita: *Orlac's Hände* (« Le mani dell'altro », 1925). Il disegno era ambizioso sia per il regista, che intendeva ricreare un'atmosfera di incubo, cui non doveva essere estranea una certa maniera espressionistica, sia per l'interprete, che nel ruolo già sostenuto da Conrad Veidt aveva modo di sfoggiare una vasta gamma di espressioni tese ed esasperate. Per Peter Lorre fu una vera e propria prova di forza; ma il suo impegno evidente non valse a salvare il racconto da un tono di puerile truculenza e da una semplice esercitazione dell'operatore Gregg Toland. Più efficace, perciò, risultò la prova che l'attore diede in *Crime and Punishment*. Per questo film Sternberg aveva in parte rinunciato al suo decorativismo,

così che l'attore, per sua sola virtú, riuscí a tratti a svincolarsi dagli impegni pur sempre formali del regista e a lasciar trasparire dal suo volto, nei molti primi piani, l'intima angoscia di Raskolnikov, ossessionato dalla colpa di un delitto, al quale era stato spinto da un impulso insospettato.

Dal 1937 Peter Lorre si trasferisce definitivamente ad Hollywood da cui si staccherà soltanto nel 1950, per tornare nel Paese in cui aveva iniziato la sua carriera e realizzarvi *Der Verlorene*. La sua nuova attività americana nel periodo precedente la seconda guerra mondiale non fu caratterizzata da interpretazioni di rilievo; soprattutto perché per quattro anni non s'incontrò che con registi mediocri. Iniziò con una breve serie di film gialli, in cui interpretava la figura di un poliziotto cinese, "Mr. Moto", ricalcata sullo schema del piú fortunato "Charlie Chan" (Warner Oland). Poi, forse a causa dell'insuccesso commerciale di questi racconti polizieschi, il suo nome incominciò ad apparire in coda ai "cast" di diverse opere a sfondo avventuroso e criminale. Le sue generiche prestazioni in film come *Strange Cargo* (« L'isola del diavolo », 1939), di Frank Borzage, o come *You 'll Find Out* (1940), di David Butler, non sono che uno sbiadito ricordo. Registi dal mediocre mestiere, come Boris Ingster e Robert Florey, tentarono, rispettivamente in *Stranger on the Third Floor* (« Lo sconosciuto del terzo piano », 1940) e in *The Face Behind the Mask* (« L'uomo dalla maschera », 1941), di restituirgli il ruolo di protagonista. Ma, costretto in assai improbabili vicende "alla Hitchcock", Lorre non poté dar vita a personaggi cui era negato il sia pur minimo scavo psicologico: dalla sua maschera avvilita traspariva piú la malinconia dell'attore che il cinismo del personaggio interpretato.

Se Peter Lorre, dopo tale periodo di oscura attività, riuscí ad evadere da uno schema di personaggio, legato ad una "maniera" in cui si stentava ad intravvedere ulteriori e conseguenti sviluppi, buona parte del merito si dovette al suo incontro con il regista John Huston. Nel 1941 questi realizzava il suo primo film, *The Maltese Falcon* (« Il mistero del falco »), che conteneva in embrione alcuni caratteri fondamentali della poetica hustoniana, ed affidava al Lorre, in un ruolo di secondo piano, il compito di "chiave" risolutiva per una esatta interpretazione del contenuto del racconto. Accanto alla sinistra e felina figura di Sidney Greenstreet, assieme al quale formerà altre volte in seguito una delle piú belle coppie di caratteristi che il film americano abbia mai conosciuto, l'attore incarnava un suggestivo tipo di avventuriero, dai modi ora melliflui ora isterici, costantemente afflitto da un complesso di inferiorità, il quale insegue senza remissione attraverso mezzo mondo un fantastico falcone d'oro incastonato di diamanti. Ma alla fine del film questo idolo, la cui esistenza non si saprà mai se sia reale, si rivelerà, dall'ultima battuta detta appunto dal Lorre con espressione tesa ad una dolorosa rassegnazione, costituito della "sostanza" stessa "di cui son fatti i sogni". Huston veramente riuscí ad innestare, in una tipizzazione che minacciava stanchezza, il carattere vivo e sofferto di un nuovo personaggio, simbolo di un triste fanatismo umano.

Dallo scoppio alla fine della guerra, nella carriera di Peter Lorre si apre una parentesi. La sua origine tedesca e la maschera del suo volto, che sembra nascondere sentimenti torvi ed impenetrabili, suggeriscono a produttori e registi l'idea di impiegarlo in una serie di film propagandistici sulla resistenza antinazista in Europa o, piú spesso, di spionaggio e controspionaggio. Naturalmente, sosterrà sempre la parte del nazista destinato alla beffa e alla sconfitta. Questa del periodo bellico, che annovera una dozzina circa di interpretazioni — da *All Through the Night* (« Sesta colonna », 1942), di Vincent Sherman, a *Casablanca* (id., 1943), di Michael Curtiz, da *Background to Danger* (« Le spie », 1943), di Raoul Walsh, a *The Cross of Lorraine* (« La croce di Lorena », 1944), di Tay Garnett, da *Passage to Marseille* (« Il giuramento dei forzati », 1944), di Curtiz ancora, a *Confidential Agent* (« L'agente confidenziale », 1945), di Herman Shumlin, — non è stata, tuttavia, una parentesi ingloriosa, se si consideri che il ricordo di molti di tali film è legato proprio alle incise caratterizzazioni del Lorre.

Raramente, nel periodo suddetto, l'attore abbandona i ruoli dettati dalla propaganda bellica per apparire in opere di altra intonazione. Tra queste ultime è da segnalare *Arsenic and Old Lace* (« Arsenico e vecchi merletti », 1944), di Frank Capra, in cui l'attore svolge una gustosa parodia di uno dei suoi ruoli piú abituali, come è quello del criminale maniaco e spietato. In seguito, anche in *My Favorite Brunette* (« La mia brunetta preferita », 1947), di Elliot Nugent, rifarà, ma con minore impegno, la caricatura di se stesso.

Conclusa la guerra, e con essa i doveri della propaganda, Peter Lorre, in *Three Strangers* (« L'idolo cinese », 1946), ritorna al personaggio tanto felicemente realizzato in *The Maltese Falcon*. Lo scenario del nuovo film è dello stesso Huston, dei cui interessi umani è un indicativo riflesso: ma la regía, per ragioni imponderabili, viene affidata ad un mediocre mestierante, Jean Negulesco, che già aveva diretto l'attore in *The Mask of Dimitrios* (« La maschera di Dimitrios », 1943) e in *The Conspirators* (« I cospiratori », 1944). Lorre è ancora in coppia con il bravo Greenstreet, cui si aggiunge Geraldine Fitzgerald. Insieme formano tre strani tipi di avventurieri diseredati, possessori in comune di un biglietto che vincerà una grossa lotteria. Alla fine, però, il biglietto costerà, per foga di possesso, la pazzia del personaggio impersonato da Greenstreet, il quale ucciderà la donna; e in mano al terzo figuro sarà un semplice elemento d'accusa: non servirà piú che come pezzo di carta per accendere un sigaro. E' Lorre che nell'ultima inquadratura del film compie questo atto, e l'espressione dolorosa del suo volto, piegato ad un sorriso forzato, riassume il destino di questa rassegnata "vittima" di circostanze avverse e impietose.

Su simili figure di sofferta tristezza Peter Lorre tornerà per altre stilizzate caratterizzazioni — ricordo fra tutte quella in *The Verdict* (« La morte viene da Scotland Yard », 1946), un "giallo" accurato dell'ex montatore Don Siegel — dalle quali trasparirà netta la doppia cruda solitudine di un personaggio e di un interprete: ulti-

(A destra, dall'alto in basso): Lorre sacrifica la capigliatura per l'interpretazione di Mad Love.

Alcune fra le interpretazioni di Peter Lorre: 1) in « M »; *2) in* Amore e mistero; *3) in* Ho ucciso; *4) in* Il mistero del falco; *5) in* La morte viene da Scotland Yard; *6) in* La croce di Lorena; *7) in* Der Verlorene.

me fra le piú belle immagini americane dell'attore europeo ad Hollywood.

Era naturale che un attore siffatto, il quale, servendosi di una maschera singolare, per vent'anni si è sempre sforzato di serbarle un senso di desolata umanità, si impegnasse un giorno ad esprimerne il significato piú intimo, e piú conseguente ad un aspetto della società attuale. Con tale intendimento Peter Lorre sembra essere pervenuto, nel 1951, alla regía di *Der Verlorene*. La Germania del secondo dopoguerra, con la sua desolazione materiale e morale, gli offriva il clima ideale in cui intessere la vicenda di un "uomo sperduto". Questa Germania, per di piú, appariva ai suoi occhi stranamente identica a quella del 1930. « Si passa dall'una all'altra — come egli stesso ebbe modo di confermare in un'intervista — senza frattura di continuità. Senza il "totmacher" di Düsseldorf non sarebbe ammissibile il 'totmacher' di Amburgo. In fondo, entrambi rappresentano due incarnazioni diverse del medesimo male. I vent'anni che ci sono di mezzo non hanno davvero alcuna importanza ». Anche queste affermazioni spiegano opportunamente le ragioni per cui Lorre, nell'accostarsi per la prima volta alla regía, abbia stimato come unica esperienza valida, e soprattutto piú adattabile al tema prescelto, quella effettuata con Lang vent'anni prima. Anche per quanto riguarda il soggetto, oltre che lo stile, di *Der Verlorene* sono possibili molti riferimenti ad « *M* ». Anche nel film recente, sebbene l'assunto della vicenda assurga ad un significato piú scottante e polemico, si trova la storia di un uomo succube di un sadico istinto omicida, causato da una serie di disastrose circostanze ambientali, per cui il crimine spesso si giustifica e si legalizza; però in fine il protagonista, prima di sopprimersi, troverà la volontà e la forza di uccidere colui che fu il principale responsabile morale delle sue ignobili esperienze. Ho accennato all'evidenza degli influssi dello stile piú valido di Lang sui modi narrativi impiegati dal neoregista. Non è possibile, però, parlare di stanca ripetizione; ma piuttosto di assimilazione, e quindi di rielaborazione alla luce di una nuova sensibilità, che ha interessi ben piú immediati. A conti fatti soltanto lo schema base, frutto di medesimi influssi postespressionistici, è lo stesso che in «*M*».

Anzitutto è ammirevole, in *Der Verlorene*, l'impegno di giustificare con la massima evidenza espressiva ogni azione, persino quelle che nascono dagli impulsi meno controllabili, del personaggio principale. Basti ricordare, nella sequenza che prepara il primo delitto, il moto continuo e sempre piú nervoso della sua mano, che infine si poserà implacabile sul collo della vittima, e l'atmosfera soffocante creata, per mezzo di 'piani" ravvicinati avvolgenti monotoni, intorno al protagonista prima del delitto; e poi il vuoto che nella stessa casa avvolge ogni cosa, con quella figura lontana e assente della madre della ragazza uccisa. E' un'atmosfera, quella che precede il delitto, magistralmente suggerita, e che riaffiora con lentezza ossessiva ogni volta che si ripresenta l'occasione per un nuovo sadico crimine. Ma soprattutto il film è costantemente dominato dalla vagolante figura di Peter Lorre, il cui volto, dagli occhi gonfi e arrossati per il fumo della sigaretta che sempre gli penzola dalle labbra, non ha piú tanto la maschera allucinata del "mostro" di « *M* », quanto sta invece ad esprimere l'incurabile stanchezza morale, il cosciente abbandono di un uomo debole al desolato destino che un ambiente ed una società spesso gli favoriscono.

Der Verlorene chiude, nella maniera piú conseguente, un primo completo capitolo dell'attività artistica di Peter Lorre; di un umile attore cui spesso si è voluto dare il volto di un cinico carnefice, ma che piuttosto ha suggerito una condizione reale nella società moderna, un aspetto del dramma angoscioso dell'individuo che non ha forse mai conosciuto il sorriso di una donna e che è "vittima", ora rassegnata ora sconsideratamente ribelle, della sua debolezza e della sua solitudine.

LEONARDO AUTERA

FILMOGRAFIA

Dopo aver preso parte, in ruoli di scarso rilievo, ad alcuni film tedeschi, fra i quali si ricordano **Pionnier in Inoplastadt** e **Frühlings erwachen**, del 1928, Peter Lorre ha interpretato:

1931: « M » di Fritz Lang, con Ellen Widmann e Inge Landgut; **Bomben auf Montecarlo** (*Il capitano Craddock*), di Hans Schwarz, con Hans Albers e Anna Sten; **Die Koffer des Herrn O. F.**, di Alexis Granowsky, con Alfred Abel e Hedy Kriesler (ora Hedy Lamarr). - **1932: Schuss in Morgengrauen**, di Alfred Zeisler, con Ery Bos e Karl Ludwig Diehl; **Der weisse Damon**, o anche **Rauschgift** (*Stupefacenti*) di Kurt Gerron, con Hans Albers Alfred Abel e Gerda Maurus; **F.P.1 antwortet nicht**, di Karl Hartl, con Hans Albers e Sybille Schmitz (questo film è stato girato in tre versioni: tedesca, inglese e francese e in Italia è venuta precisamente quella francese col titolo *F.P.1 non risponde*, interpretata da Charles Boyer, Jean Murat e Daniela Parola; la versione inglese era interpretata da Leslie Fenton, Conrad Veidt, Jill Esmond, Francis L. Sullivan). - **1933: Unsichtbare Gegner**, di Rudolf Katscher, con Gerda Maurus e Paul Hartman; **Was Frauen Traümen**, di Geza Von Bolvary, con Nora Gregor e Gustav Frölich. - **1934: Du haut en bas**, di G. W. Pabst, con Jean Gabin e Jeanine Crispin. - **1935: Mad Love**, di Karl Freund, con Frances Drake e Colin Clive; **The Man Who Knew Too Much**, di Alfred Hitchcock, con Leslie Bank e Nova Pilbeam; **Crime and Punishment** (*Ho ucciso*), di Joseph von Sternberg, con Edward Arnold e Marion Marsh. - **1936: Secret Agent**, (*Amore e mistero*), di Alfred Hitchcock, con Madeleine Carroll e Robert Young; **Crack-Up** (*Dramma sull'Oceano*), di Malcolm St. Clair, con Brian Donlevy e Helen Wood. - **1937: Nancy Steele Is Missing** (*Senza perdono*), di George Marshall, con Victor McLaglen e June Lang; **Think Fast, Mr. Moto** (*La tigre verde*), di Norman Foster, con Virginia Field e Thomas Beck; **The Lancer Spy** (*La spia dei lancieri*), di Gregory Ratoff, con Dolores Del Rio e George Sanders; **Thank You, Mr. Moto** (*Il tesoro di Gengis Khan*) di Norman Foster, con Thomas Beck e Pauline Frederick. - **1938: Mr. Moto's Gamble** (*Il guanto avvelenato*) di James Tinling, con Keye Luke e Lynn Bari; **I'll Give a Million** (*Chi vuole un milione?*) di Walter Lang, con Warner Baxter e Marjorie Weawer; **Mr. Moto Takes a Chance**, di Norman Foster, con Rochelle Hudson e Robert Kent; **Mysterious Mr. Moto**, di Norman Foster, con Henry Wilcoxon e Mary Maguire. - **1939: Mr. Moto in Danger Island**, di Herbert Leeds, con Jean Hersholt e Warren Hymer; **Mr. Moto Last Warning**, di Norman Foster, con Ricardo Cortez e Virginia Field; **Mr. Moto Takes a Vacation**, di Norman Foster, con Joseph Schildkraut e Virginia Field. - **1940: Strange Cargo** (*L'isola del diavolo*) di Frank Borzage, con Joan Crawford e Clark Gable; **I Was an Adventuress**, di Gregory Ratoff, con Vera Zorina e Erich Von Stroheim; **Island of Doomed Men**, di Charles Barton, con Robert Wilcox e Rochelle Hudson; **Stranger on the Third Floor** (*Lo sconosciuto del terzo piano*), di Borjs Ingster, con John McGuire e Margaret Tallichet; **You'll Find Out**, di David Butler, con Kay Kyser e Boris Karloff. - **1941: Mr. District Attorney**, di William Morgan, con Dennis O'Keefe e Florence Rice; **The Face Behind the Mask** (*L'uomo dalla maschera*) di Robert Florey, con Evelyn Keyes e Don Beddoe; **They Met in Bombay** (*Avventura a Bombay*) di Clarence Brown, con Clark Gable e Rosalind Russell; **The Maltese Falcon** (*Il mistero del falco*), di John Huston, con Humphrey Bogart e Mary Astor. **1942: All Through the Night** (*Sesta colonna*) di Vincent Sherman, con Humphrey Bogart e Karen Verne; **Invisible Agent** (*Joe l'inafferrabile*) di Edwin L. Marin, con Ilona Massey e John Hall; **The Boogie Man Will Get You**, di Lew Landers, con Boris Karloff e Larry Parks; **Casablanca** (*Casablanca*), di Michael Curtiz, con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. - **1943: Background to Danger** (*Le spie*), di Raoul Walsh, con George Raft e Brenda Marshall; **The Constant Nymph** (*Il fiore che non colsi*), di Edmund Goulding, con Charles Boyer e Joan Fontaine; **The Cross of Lorraine** (*La croce di Lorena*), di Tay Garnett, con Jean Pierre Aumont e Gene Kelly. - **1944: Passage to Marseille** (*Il giuramento dei forzati*), di Michael Curtiz, con Humphrey Bogart e Michèle Morgan; **The Mask of Dimitrios** (*La maschera di Dimitrios*) di Jean Negulesco, con Sydney Greenstreet e Zachary Scott; **Arsenic and Old Lace** (*Arsenico e vecchi merletti*) di Frank Capra, con Cary Grant e Priscilla Lane; **The Conspirators** (*I cospiratori*) di Jean Negulesco, con Hedy Lamarr e Paul Henreid; **Hollywood Canteen** (*Ho baciato una stella*) di Delmer Daves, con Joan Leslie. - **1945: Hotel Berlin** (*Hotel Berlino*), di Peter Godfrey, con Helmut Dantine e Andrea King; **Confidential Agent** (*Agente confidenziale*) di Herman Schumlin, con Charles Boyer e Lauren Bacall. - **1946: Three Strangers** (*L'idolo cinese*) di Jean Negulesco, con Sydney Greenstreet e Geraldine Fitzgerald; **Black Angel** (*L'angelo nero*) di Roy William Neill, con Dan Duryea e June Vincent; **The Chase** (*Incatenata*) di Arthur Ripley, con Robert Cummings e Michèle Morgan; **The Verdict** (*La morte viene da Scotland Yard*) di Don Siegel, con Sydney Greenstreet e Joan Lorring; **The Beast with Five Fingers**, di Robert Florey, con Robert Alda e Andrea King. - **1947: My Favorite Brunette** (*La mia brunetta preferita*) di Elliott Nugent, con Bob Hope e Dorothy Lamour. - **1948: Casbah** (*id.*) di John Berry, con Yvonne De Carlo e Tony Martin. - **1949: Rope of Sand** (*La corda di sabbia*) di William Dieterle, con Burt Lancaster e Paul Henreid. - **1950: Quicksand** (*Sabbie mobili*) di Irving Pichel, con Mickey Rooney e Jeanne Cagney; **Double Confession**, di Ken Annakin, con Derek Farr e Joan Hopkins. - **1951: Der Verlorene**, di Peter Lorre, con Karl John e Helmut Rudolph. - **1953: Beat the Devil** (*Il tesoro dell'Africa*), di John Huston, con Jennifer Jones e Humphrey Bogart.

FILM DI QUESTI GIORNI

I PRIGIONIERI DELLA CITTA' DESERTA
(Split Second)

Regia: Dick Powell - *Soggetto*: Chester Erskine e Irving Wallace - *Sceneggiatura*: William Bowers e Irving Wallace - *Fotografia*: Nicholas Musuraca - *Musica*: Roy Webb - *Produttore*: Edmund Grainger - *Interpreti*: Stefhen McNally (*Sam Hurley*), Alexis Smith (*Kay Garven*), Jan Sterling (*Dottie*), Keith Andes (*Larry Fleming*), Arthur Hunnicutt (*Asa*), Paul Kelly (*Bart Moore*), Robert Paige (*Arthur Ashton*), Richard Egan (*Dr. Garven*), Frank de Kova (*Dummy*). - *Produz.*: R.K.O., 1953.

PUO' sembrare un caso che fra le opere piú significative che ci sono giunte dagli Stati Uniti in questi ultimi tempi si debbano annoverare non pochi film dovuti ad exattori: basterà citare l'apporto al cinema USA di Robert Montgomery e di Ida Lupino. Ad esso si aggiunge ora questo *I prigionieri della città deserta*, che è dovuto ad un altro intelligente attore americano: quel Dick Powell che, partito dal genere musicale, era giunto ad interpretare personaggi seriamente impostati come nel caso di *L'ombra del passato* (*Murder, My Sweet*, 1944) di E. Dmytryk o in quello di *Accadde domani* (*It Happened To-morrow*, 1945) di René Clair.

È da notarsi che, prescindendo dagli scompensi esistenti in tutte queste opere, sia i temi che i linguaggi usati da questi neo-registi sono sempre singolarmente dignitosi. Il che, in una cinematografia cristallizzata come quella hollywoodiana, cui nulla è piú estraneo che cercare vie non battute, è, già di per sé, fatto abbastanza rimarchevole. Si deve pertanto constatare che fra gli attori americani ne esistono indubbiamente alcuni ai quali il diuturno contatto con il cinema ha offerto, oltre che la necessaria preparazione, anche la "forma mentis" adatta per affrontare situazioni o personaggi che si distaccano decisamente da quelli di maniera nei quali erano stati relegati per anni per colpa dei soliti registi "confezionatori". Per cui, di fronte al declino di questi ultimi, piegati al conformismo piú rigoroso dalle necessità del box-office, sta l'affermarsi di nuove personalità. Il che, quanto meno, sta ad indicare un singolare evolversi della cinematografia americana, constatazione piuttosto consolante, in quanto cominciavamo a dubitare pure di ciò.

I prigionieri della città deserta si vale di un soggetto di Irving Wallace, nel quale vari motivi cari alla produzione americana sono fusi ad unità. L'accomunare in uno spazio ristretto e per cause puramente accidentali persone quanto piú eterogenee, onde aver modo di approfondirne, sulla base delle relative reazioni, le varie psicologie; l'inserire in questa piccola comunità la figura di un gangster che domina, con la forza, la situazione, rendendo cosí l'atmosfera maggiormente tesa e favorendo nel contempo l'erompere delle reazioni piú spontanee; infine, l'impossibilità per i protagonisti di poter sfuggire ad un evento che, come un incubo, domina tutta la vicenda sino alla prevedibile tragica conclusione.

L'opera, quindi, non si vale di spunti originali, ma, pur inserendosi in un "genere", riesce a raggiungere singolari risultati, ben lontani dalla convenzionalità in cui vegetano opere analoghe. Il film, ovvio dirlo, richiama *La foresta pietrificata* (*The Pretrified Forest*, 1936) di Archie Mayo, ma, a costo di parere iconoclasti, si può affermare che esso giunge talora, rinunciando a certi compiacimenti letterari propri dell'opera precedente, a conseguire risultati maggiormente validi. È scontato che il film di Powell si valga di esperienze che l'opera di Mayo ha iniziato, che si richiami a situazioni che erano state precedentemente impostate e risolte, ma nella valutazione bisogna, evidentemente, prescindere da quelle che sono state le occasioni o i precedenti.

E' innegabile che ne *La foresta pietrificata* era presente, come è stato acutamente notato, un "messianismo" di gusto abbastanza dubbio che permeava l'opera e ne sminuiva il significato umano. Nel film di Powell invece, l'intera vicenda è mantenuta su una tonalità cronachistica che giova al vigore della narrazione: oltre a ciò, in taluni punti, l'andamento del racconto e la fotografia tendono al documentario, con lo scopo evidente di assegnare all'opera un tono che sia il piú scarno e sobrio possibile.

Si noti come il regista spregi l'abitudine (ormai invalsa al genere) di valersi di lunghi brani di dialogo con funzione descrittiva dei personaggi. Sotto tale punto di vista, superfluo appare soltanto il racconto della ballerina (Jan Sterling) che racconta la sua infanzia e la sua giovinezza al giornalista. È forse questa l'unica sequenza che scada nello scontato, nel cliché. Le si contrapponga invece l'essenzialità della breve intervista

Alexis Smith e Stephen McNally in I prigionieri della città deserta, *dell'ex-attore Dick Powell che con questo film si è dimostrato in possesso di un linguaggio cinematografico agile ed abile.*

dello stesso con il gangster e la chiarezza con la quale questo dialogo pone in luce, con brutale vigore, l'inconsistenza del mito del "delinquente, vittima della società".

La figura che, sia pure nella sobrietà di tocchi che le vengono dedicati, è stata disegnata con piú chiarezza, è quella della ricca signora (Alexis Smith); il suo personaggio, quello di una donna agiata, cinica e viziata, se pure parla poco ed agisce poco di piú, è stato tratteggiato da Powell con certa acutezza psicologica. Dall'insofferenza per il marito che "non la fa divertire", al tranquillo disprezzo per l'amante che, per amor suo, si è fatto uccidere "da imbecille", alla morbosa attrazione per il gangster (in cui confluiscono l'interesse snobistico della ricca sfaccendata per il volgare uomo di strada, gusto d'evasione, sensualità e paura) allo sconfinato egoismo, all'aridità di sentimenti, alla mancanza di dignità, ogni movimento, ogni parola, sono fattori che contribuiscono alla definizione di una complessa e ben sostanziata figura di donna.

Tornando all'esame del racconto va notato ancora come la vicenda venga portata innanzi, sviluppata e risolta senza l'intervento di accomodanti "deus ex machina". La storia termina infatti con l'impreveduto scoppio dell'atomica mentre l'insperato salvataggio dei quattro, pur rappresentando una concessione al lieto fine, non può dirsi uno dei rituali finali del tutto illogici ed ingiustificati. Del resto la disobbedienza a certi luoghi comuni non poteva superare certi limiti.

Powell si è dimostrato in possesso di un linguaggio cinematografico notevolmente abile ed agile (sempre che non si vogliano rimarcare certi compiacimenti pseudo-formali), seppure lontano dalla stucchevole pulitezza e lindura tipica dei film americani correnti. Egli si vale forse troppo di effetti violenti (montaggio talora molto rapido, uso eccessivo di dettagli con funzione emotiva, montaggio in parallelo nelle scene finali allo scopo di ottenere maggiore effetto ecc.) ma sotto questi incontrollati barbarismi si possono individuare una buona preparazione tecnica ed un gusto abbastanza sicuro.

MISCELLANEA

Da *Ragazze in uniforme* (*Maedchen in Uniform*, 1931) di L. Sagan, a *Prigione senza sbarre* (*Prison sans barreaux*, 1938) di L. Moguy a *Nel regno dei cieli* (*Au Royaume des cieux*, 1949) di J. Duvivier, sino al recente *Prima colpa* (*Caged*, 1950) di J. Cromwell, esiste nella storia del cinema tutta una serie di opere dedicate alla indagine di quel mondo affatto particolare e ricchissimo di implicazioni psicologiche e sociali che è la comunità femminile.

Un richiamo di tale genere potrebbe apparire però ingiustificato per questo film di Miguel M. Delgado, che è piuttosto una storia romantico poliziesca, ambientata, per comodità di racconto e per possibilità di sfruttamento coloristico, in una prigione per donne. Il racconto poggia infatti il suo interesse piú sulla vicenda personale della protagonista, che viene incolpata del delitto commesso da un'altra, che non sull'esame dell'ambiente (il penitenziario) in cui essa viene a trovarsi sbalestrata per un certo tempo.

Innanzi tutto l'aver inframmezzato scene di vita normale in "esterni" con le sequenze ambientate nel carcere è stato quanto mai dannoso ai fini del raggiungimento di una atmosfera. È chiaro che lo spettatore *vive* quello che *vede* e la presenza davanti a lui per un certo tempo di un ambiente determinato, lo porta dentro di esso, riesce a farlo *sentire* in uno con i personaggi, a fargli capire il perché recondito di certe reazioni, altrimenti inspiegabili. Questa la ragione che ha determinato, per esempio, il valore emozionale di un film per altri aspetti parecchio discutibile come *La fossa dei serpenti* (*The Snake Pit*, 1949) di A. Litvak. Lo spettatore, in questo caso, veniva *immerso* in un manicomio e non v'erano per lui appigli esteriori o possibilità di evasione.

Per due ore lo spettatore doveva necessariamente vivere la sua vita fittizia in un ambiente popolato d'alienati: di qui la tonalità ossessiva del film.

Pur senza giungere a tale effetto emotivo, i precedenti film sulle carceri avevano quasi sempre evitato ogni "contaminatio" con il mondo al di là dei cancelli, limitandone le apparizioni al minimo indispensabile, in modo che l'unità di luogo riuscisse a rendere con evidenza la sensazione di una costrizione continuata.

In aggiunta a questa errata impostazione, che si attua attraverso numerosi flash-back, si verifica nel film l'intrusione di elementi tanto chiaramente disposti ad un effetto drammatico da scadere nell'improbabile. L'accusata che nel carcere incontra l'amante dell'ucciso, la quale è poi la vera assassina, è indice del tono su cui è tenuta l'intera opera.

Il film le cui esperienze hanno forse in maggior misura influenzato *Carcere di donne* è il già ricordato *Prima colpa* interpretato da E. Parker. Tra i due film esiste però una sostanziale differenza contenutistica: del film americano l'attuale ha ripreso alcuni motivi (si vedano la nascita del bimbo in carcere, l'esasperata uccisione della sorvegliante, la figura della detenuta che per non essersi sottomessa ai ricatti della sorvegliante se ne attira l'odio) ma se tali fattori erano tesi nell'opera di Cromwell ad una polemica sociale, tali intenti sono completamente assenti da quella di Delgado.

Basti citare l'episodio del bimbo nato nel penitenziario, che in *Prima colpa* sfocia in una commossa denunzia, mentre in *Carcere di donne* è spunto per sviluppi romanzeschi e genera il melodrammatico finale.

Nel film di Delgado poi, sono inserite notazioni che tenderebbero a definire un ambiente, mentre in realtà non sono che stanche ripetizioni di clichés oppure interpretazioni che scadono nella convenzionale marcata caratterizzazione (la pazza).

Nel corso dell'opera sono pure riscontrabili ragionati tentativi di creare punte emozionali, ma il regista non scende mai in profondità, limitandosi invece a raggiungere un'esteriore "suspense" (come nella sequenza della pazza che vuol gettare il neonato dall'alto delle scale) oppure effetti di scoperta drammaticità (la rissa sedata dai secondini con potenti getti d'acqua o ancora il tentativo di fuga con eccidio finale).

La recitazione è talora modesta: di Miroslava (il cui personaggio sembra fisicamente ispirato, sia pure indirettamente, a quello della Powell) ricordiamo una migliore interpretazione in *Fiesta d'amore e di morte* (*The Brave Bulls*, 1950) di Rossen; la recitazione di Sarita Montiel, con quel tipico vezzo di alzare un sopracciglio per esprimere un certo numero di sentimenti che possono andare dallo stupore alla collera alla disperazione, ricorda molto da vicino quella della Silvana Pampanini.

Il film non ha invero particolari ambizioni e non vuole essere opera lirica né scavato esame di psicologie, né documento sociale. Esso vuole probabilmente essere ed è soltanto un comune film commerciale a sfondo giallo.

L'interesse che esso acquista ai nostri occhi non è quindi immanente all'opera, ma dovuto soltanto al filone in cui viene, sia pure involontariamente, ad inserirsi.

È noto che in America da alcuni anni si è andato affermando un particolare genere di narrativa minore: le storie avveniristiche. Il romanzo siderale o di "fanta-scienza" ha cercato di raggiungere le posizioni di "best seller" sino allora tenute da libri e magazines del terrore. Sono così sorte quelle riviste settimanali del Brivido Cosmico che, introdotte anche in Italia nel 1952, non hanno sino ad ora riscosso nel nostro paese che scarso interesse.

Naturalmente il cinematografo, che segue docilissimo le simpatie della massa, si è subito preoccupato di iniziare una serie di produzioni a tipo "interspaziale", un certo numero delle quali sono già giunte sui nostri schermi. Tali film, che generalmente accoppiano una veste esteriormente scientifica ad un evidente intento di *colpire* lo spettatore, non hanno sino ad oggi, a quanto ci consta, raggiunto alcun risultato di qualche rilievo.

Senza dubbio però, nessuna delle pellicole già presentate era mai giunta ad abissi di tanta sconsolante ingenuità e grossolanità come questo *I conquistatori della luna* (*Radar Men from the Moon*, 1951) di Fred Bannon, prodotto dal fecondo Herbert Yates.

In tutti i film avveniristi invero, è presente un certo grado di improbabile, e non ci si riferisce, come ovvio, alla rigorosità delle premesse o dei risultati scientifici, quanto alla costruzione del racconto, alla impostazione dei personaggi e così via. È evidente che chi si appresta a vedere *Uomini sulla luna* (*RXM Destination Moon*, 1950) di G. Pal o *Quando i mondi si scontrano* (*When Worlds Collide*, 1951) di Rudolph Max, deve necessariamente essere disposto a "credere".

Deve cioè essere dotato di un certo grado di fiduciosa credulità.

Tale condiscendenza non giunge però sino a far accettare opere quali questo film che giunge sui nostri schermi con due anni di ritardo (e non si intende bene perché non abbia addirittura evitato di comparire del tutto).

L'invasione della terra da parte di abitanti di altri pianeti (pur prescindendo dalla famosa "invasione radiofonica" di O. Welles) non è argomento nuovo: basti pensare al recente *La cosa dall'altro mondo* (*The Thing*, 1951) di Christian Nydy che riproponeva tale tema in una forma sufficientemente pulita; mai però i produttori si erano azzardati a portare sullo schermo, dei *lunari* con cappuccio da "uomo mascherato" e con fantastici mantelli rabescati. Dedicare spazio alle avventure del Capitano Cody che per salvare la terra si reca

sulla luna a rubare il "lunarium" e munito di uno "scafandro aereo" riesce nel suo intento sconfiggendo un carro armato lunare dipinto a rabeschi, sarebbe per lo meno ingeneroso, e, quel che è peggio, parlare di *fumettismo* a proposito di questo *I conquistatori della Luna* sarebbe irrispettoso verso quell'Alex Raymond che, anni addietro, ebbe ad immaginare e realizzare le fantasiose *comic strips* interplanetarie di Gordon, di Re Ming, di Barin e di tanti altri personaggi.

Sarà però opportuno citare la spaventosa sciattezza della sceneggiatura e del dialogo, la monotonia della fotografia come tono e come riprese (ci sono nel film due o tre sequenze che ricompaiono puntualmente piú volte): se si aggiunge l'inserimento di spunti che nella loro equivocità non precisano se siano volutamente comici o meno, si avrà allora un quadro esatto del film. Per un attimo abbiamo cercato di illuderci che si trattasse della "satira di un genere" ma abbiamo dovuto ben presto abbandonare tale speranza.

Un certo interesse per il fatto stesso di appartenere al genere avventuroso lo presenta *L'uomo della Jamaica* (*L'Homme de la Jamaique*, 1950) di Maurice De Canonge. È raro infatti che il cinema francese, troppo aderente alla realtà, troppo borghese per nutrire simpatia per i soggetti di evasione, si indirizzi alla narrativa con particolari concessioni ad un gusto esotico.

Il personaggio di Jacques Merveilles, a parte la caratterizzazione tipicamente latina di P. Brasseur, potrebbe essere il protagonista di un qualsiasi film americano: infatti il tipo del cinico contrabbandiere d'armi che cela in fondo al tono da "dritto" ed al facile scetticismo una vena di umanità, è figura cara ai produttori d'oltreatlantico. È stato questo il fido compagno di Humphrey Bogart in numerosi film, e rimane comunque una figura chiave di quella strana "commedia dell'arte" con personaggi fissi che è il cinema hollywoodiano.

È forse interessante notare come i soggetti siano simili nell'ambito dello stesso *genere*; superate le differenze costituzionali l'opera di un francese non differisce essenzialmente da quella di un americano, quando ci si avvii sul sentiero pericoloso del cinema d'evasione che vive fra città meravigliose, locali malfamati ed esotici, ambienti equivoci e strani affari. Il potere corruttore di certa narrativa avventurosa non conosce frontiere talché la Tangeri di De Canonge non differisce di molto dalla Casablanca di Curtiz.

Il film, si noti bene, pur rifacendosi chiaramente ad analoga produzione americana non è scoperto rifacimento né brutta copia di quella, come è innanzi tutto rilevabile dalla caratterizzazione che Pierre Brasseur dà del personaggio dell'avventuriero. Lungi dal ricalcare il cliché del tipo freddo alla Bogart, il francese ha costruito una figura di mezzo gangster tipicamente latina, vulcanica, brillante, ecc., che, pur rifacendosi ad un esame approfondito, al tipo americano, differisce però, almeno esteriormente, da quello.

In secondo luogo da notarsi la mancanza dell'andamento standard proprio ai film del genere con finale accomodante: a tal proposito l'inserimento in finale della malattia che colpisce Jacques, cerca di restituire, ahimè, in extremis un calore umano ed un significato psicologico alla vicenda.

Da notarsi come, sotto un punto di vista puramente esteriore, il meccanismo del film americano scorra piú facilmente di quello francese, e ciò in virtú di quel grado di levigatezza tecnica raggiunto dagli statunitensi sia per quanto si riferisce alla fase di sceneggiatura che di realizzazione. In tal modo il film, pur riuscendo in definitiva di serie, è però sempre una macchina perfettamente congegnata. *L'uomo della Jamaica* invece, pur valendosi di un montaggio molto abile che cerca di impedire al racconto di disperdersi in lungaggini, mostra in piú punti degli scompensi chiaramente accertabili.

VICE

Tito Junco e Santa Montiel — la cui recitazione ricorda molto da vicino quella della Pampanini — in Carcere di donne *di Miguel Delgado.*

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

L. S. (Torino). - *Un film dedicato al Risorgimento? Mi si dice (io non l'ho ancora visto) che* Vecchio regno *non sia precisamente il lavoro che rende giustizia alla storia patria. Comunque, io attendo la proiezione di Milano prima di pronunciarmi; il che, tuttavia, non mi impedisce di dire che Germi, con il non troppo apprezzato (dai critici)* Brigante di Tacca del Lupo *ha messo le basi di quel che si potrebbe fare oggi, anche senza arrivare alla schietta bellezza di un 1860 di Blasetti. Che miniera, quel Risorgimento. E quanto conformismo, quanta paura nei registi quando viene l'ora di accostarsi a quelle pagine.*

UN ABBONATO (Portogruaro). - *Il nostro corrispondente da Nuova York è H. G. Weinberg, collaboratore di* Films in Review, *il periodico di piccolo formato che ha una notevole importanza nel mondo giornalistico cinematografico d' America. Weinberg è autore, su quella rivistina, di una serie di appunti, di una specie di pro-memoria in cui registra tutte le stranezze del cinema; un insieme di gustosi riferimenti ai quali egli ha preposto una frase di Stendhal in cui si dice che la storia è fatta di aneddoti. E può anche essere vero. Personalmente, poi, ho per l'aneddoto un affetto addirittura insano. Non per nulla ne so una quantità, in particolare « di prima mano », cioè da me raccolti personalmente dalla viva voce degli interpreti. E chissà che un giorno non dia la stura, in queste colonne, alla damigiana dei ricordi.*

MATTEO CORVINO (Milano). - *Più d'una volta, e non soltanto in questa sede, ho avuto occasione di parlare del regista Giorgio Strehler come di un probabile realizzatore cinematografico. Facciamo, se vuoi, una breve cronistoria. Lo Strehler, io lo conosco dalla fine del 1942, e in via assolutamente amichevole (e con umilissime funzioni, non retribuite) ho partecipato a due suoi spettacoli nella primavera del '43. Era il suo periodo « astratto », metteva in scena Pirandello con scenografie di Luigi Veronesi, adorava quanto l'espressionismo tedesco del primo dopoguerra era riuscito a comunicarci (comunicazioni di contrabbando, s'intende) e appunto ai risultati — che in fondo conosceva soltanto per sentito dire — di questo espressionismo egli s'ispirava per le sue regie. Era anche attore: s'era diplomato all'accademia milanese dei Filodrammatici e aveva avuto il battesimo del palcoscenico regolare con la compagnia Annibale Ninchi, nella* Cena delle beffe, *in cui sosteneva la parte di Fazio. Nel '43 dunque era in periodo astratto ma sensibile all'espressionismo. E tuttavia, una cosa che balzava chiara al mio occhio di patito del cinema, c'era in lui l'amore per lo schermo, più ancora evidente che l'amore per le tre pareti della scena teatrale. Ricordo che vestì Giuliana Pogliani, per una messinscena di Un cielo di Gaudioso, con un impermeabile trasparente completando la mise con un basco. « Ecco la Michèle Morgan del* Porto delle nebbie », *gli dissi. E Giorgio: « Eh, eh... vecchio porco... mi hai capito... ». Parlò per un'ora, con vera ammirazione di un piccolo gioiello del cinema per così dire operettistico, ossia di quel « Sangue viennese » che Willy Forst aveva girato undici anni fa. E passando ad opere più degne, si dichiarò non soltanto commosso ma sconvolto addirittura dalla « Giovanna d'Arco » di Dreyer. Ecco perché quando i giornali, tre anni fa, parlarono di un film con soggetto di Buzzati e la probabile regia di Strehler, io fui lietissimo: avevo dunque visto giusto. Avvicinai il regista, stava uscendo dal Piccolo Teatro verso l'una del pomeriggio, e nel tempo di sorbire un aperitivo al bar El Sitio si aprì alle confidenze. Aveva in mente « Paura alla Scala » di Buzzati, un libro che confessai di non aver ancora letto, e che Strehler fu ben lieto di raccontarmi, nelle linee essenziali, ma con quelle modifiche che la sua sensibilità imponeva nel caso di una trasposizione cinematografica. Si infervorò (conosci la voce baritonale di Strehler?, è la voce di chi ama ascoltarsi, e lentamente fa dissolvere esclamazioni, sillabe e spesso intere parole in un mormorio imintelleggibile), mosse i personaggi davanti ai miei occhi, li scaldò, li fece vivere. Aspettai, dopo quel colloquio, la notizia del primo giro di manovella. E invece niente. Strehler rimase nel teatro e il soggetto continuò a soggiornare nel cassetto di Buzzati. Più tardi, mi avvenne di incontrare il produttore Dino De Laurentiis la sera in cui al Trocadero Club di Milano si stava festeggiando Silvana Mangano per la première di* Il brigante Musolino *e posi il « problema Strehler » sul tavolo tra un « martini secco » e uno « stinger ». De Laurentiis mi dichiarò subito: « Non affiderei un film a Strehler perché non credo nei registi che provengono dal teatro; anche se personalmente Strehler ha la mia ammirazione ». Afferrò il martini secco e prima di buttarlo giù trovò il tempo e il modo di indicarmi chi, secondo le sue intenzioni, doveva diventare il regista del momento (quindi l'uomo che meritava, a veder suo, più fortuna di Strehler). Tanto vale fare il nome, ora: era Clemente Fracassi. Comprendi adesso, amico Corvino, perché ho dedicato una lunga risposta alla tua domanda? Non credi anche tu che sia venuta l'ora per i produttori italiani di lasciar cadere le prevenzioni nei riguardi del regista del « Piccolo teatro » e di offrirgli la chance che dal '43 merita e della quale, sono certo, saprà farne buon uso? (E perché non si pensi che ci sia stata un'intesa per « appoggiare » la candidatura di Giorgio, avverto che non l'ho più rivisto da quel giorno in cui al bar El Sitio mi parlava con tanto calore di « Paura alla Scala »).*

M.L.B. (Vicenza). - *Troppo singolare il tuo caso, perché io non debba mettere i miei lettori al corrente! Dunque tu hai ottenuto la laurea in lettere e quando tuo padre ha voluto conoscere i tuoi desideri in merito al fatidico regalo che s'usa in siffatte circostanze, hai chiesto un cinema. Un cinema all'aperto. Di cui, mi annunci con la simpatica lettera, sei oggi proprietaria e direttrice e nel quale intendi programmare soltanto film degni. La tua lettera è stata intercettata, come avviene di consueto, dalla redazione, e Davide Turconi ha immediatamente provveduto, in via eccezionale, a mandarti a domicilio i dati richiesti. A me altro non resta, qui, che farti i miei complimenti (ho visto i foglietti con i dati che consegni agli spettatori: eccellente idea) e i miei auguri.*

IL WESTERNIANO (Lecco). - *Quanto volte l'ho scritto? Quelle specie di montagne che appaiono nei film di John Ford sono i « mittens » della Monument Valley, una zona situata tra lo Utah e l'Arizona, vicino alla riserva dei Navajos.*

LEO GOLINELLI (Siena). - *Il film di Disney* The Sea Around Us *è basato sul libro di Rachel Carson apparso prima a puntate sul settimanale « The New Yorker » e poi pubblicato da un'importante casa editrice di Nuova York. In Italia è apparsa una traduzione col titolo « Il mare intorno a noi », nelle edizioni Casini. No, non hai visto male (ma un giorno mi rivelerai la fonte delle tue notizie): il film* From Here to Eternity, *desunto dal libro di James Jones, ancora inedito in Italia, è pronto. La riduzione è di Daniel Taradash; la regia, di Fred Zinnemann. Gli interpreti sono Montgomery Clift, Burt Lancaster, Frank Sinatra (nella parte del soldato Maggio), Ernest Borgnine, Donna Reed e Deborah Kerr. La critica si esprime favorevolmente. La rivista* Time *fa notare le insolite libertà che il produttore s'è concesso di fronte alla censura: « Quando il libro si limita ad indicare una ragazza come una prostituta, il film la presenta in alcune scene di postribolo, tra le più realistiche fra quante siano state sinora "spalmate" sulla superficie dello schermo »). La fotografia di « L'incrociatore Potemkin » è di Eduard Tissé. Incrociatore o corazzata, a proposito? E' quanto mai arbitraria la traduzione di quel titolo dal russo. Bisognerebbe affidare una foto del bastimento, usato nel film da Eisenstein, ad un esperto di cose navali. Provvederò.*

ASTERIO R. (Torino). - *Pochissime parole sono comprensibili nel film* Vacances de M. Hulot *di Tati. Non ho alcun « sunto della trama » come tu desideri, posso però indicarti un numero della rivista* La Parisienne *in cui appaiono un articolo di Jean Aurel dedicato al film, e un brano di sceneggiatura. E' il fascicolo del giugno 1953 (l'indirizzo — e con questa parentesi prevengo una domanda — al quale richiedere gli arretrati è al n. 3 di rue Dante a Parigi; V arrondissement). Tati, come tu supponi, è uno pseudonimo; o meglio un'abbreviazione. Il nome intero è Jacques Tatischeff, ma a dispetto della desinenza russa egli è nato in Francia, a Pecq, nel 1908. Un annuario fa notare che Tati annovera, tra gli antenati, russi, italiani, olandesi e francesi. All'ultima domanda, rispondo:* Jour de fête *è costato soltanto diciassette milioni di franchi.*

UNA LETTRICE DI TANTI ANNI FA (Roma). - *Con un telefono a disposizione e la modesta spesa di venti lire di tariffa, alla quale va aggiunto un discreto supplemento di faccia tosta, potresti ottenere tutte le informazioni che desideri: perché Alberto Moravia, autore di quella* Romana *la cui riduzione cinematografica ti sta tanto a cuore, abita a pochi passi dalla tua casa. Personalmente, relegato nell' Italia Settentrionale, nonostante i frequenti viaggi in diligenza, posso dirti soltanto che la sceneggiatura è già pronta, una sceneggiatura di centoventitré scene (scene e non numeri) di cui detengo una copia scritta, e non ne ho mai capito la vera ragione, in inglese. L'hanno firmata Alberto Moravia, Edoardo Anton e Giuseppe Berto. Un dialogo secco secco; la prima scena ci mostra Adriana e sua madre; questa dice alla figlia, sulle scale della casa in via Margutta: « Smettila di lamentarti. Sei cresciuta ora e io non posso più continuare a darti aiuto ». Una partenza a strappo, si direbbe. Orbene, non mi dispiacerebbe leggere la notizia dell'inizio della lavorazione. Per quanti vizi possa avere quel soggetto, di certo un regista, anche appena mediocre, potrebbe ricavarne una tranche de vie di grande interesse.*

IL POSTIGLIONE

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3- Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

(Continuazione dalla seconda di copertina)

indicare che si è trattato di un provvedimento avventato.

I lavori tuttavia urgevano cosicché, nonostante l'avvenuta chiarificazione, il Festival di Visconti non ha potuto piú godere di quella calda partecipazione che si era cosi chiaramente mostrata nella serata inaugurale. Piú che aggiungere una nostra personale valutazione dell'accaduto, e non sarebbe certo difficile presagirne il tenore, riteniamo maggiormente interessante riportare, integralmente, il testo della mozione approvato all'unanimità dai Congressisti.

Esso dice:

« Il 1° Convegno dei CUC, riunitosi in La Spezia nei giorni 26/29 luglio 1953,

CONSTATATO che in occasione del Festival di Luchino Visconti, organizzato come manifestazione connessa al Convegno stesso, è stato improvvisamente interrotta la proiezione del film *La terra trema* per ordine di Autorità di P.S. de La Spezia adducenti motivi meramente formali;

CONSIDERATA la gravità del provvedimento che è venuto a colpire al suo sorgere una iniziativa universitaria di alto valore culturale ed educativo;

COSCIENTE del valore universale della libertà della cultura presupposto indispensabile per giungere alla scoperta della verità;

PROTESTA nel modo piú ampio e categorico per l'atto in sé e per la regolamentazione normativa della materia che permette il verificarsi di un simile sostanzialmente ingiusto provvedimento;

RIAFFERMA il pieno diritto dei CUC in conformità a quello che anche su piano positivo è lo spirito e il contesto della carta costituzionale di poter liberamente e senza interferenza perseguire i propri fini e svolgere la propria attività;

INVITA gli Organi Competenti della UNURI a prendere tutti quei provvedimenti che valgano a tutelare nel modo piú assoluto la libertà della cultura cinematografica universitaria ».

CLAUDIO BERTIERI

* FORMATO RIDOTTO *

Cineclub e FEDIC

UN CINEAMATORE, Massimo Sani, ci scrive da Ferrara una lettera nella quale — premesso che si dedica "al formato ridotto da circa un anno, ma con assai scarse realizzazioni" e dopo aver precisato: « Come criterio generale ho impostato i miei lavori cercando di evitare al massimo i film di carattere familiare, ma dirigendomi verso soggetti passabili di maggior interesse. Bellissimo proponimento, ma ad un certo punto occorrono tante cose e da soli il lavoro diventa oltremodo pesante. Così insieme ad alcuni amici, frequentatori assidui del nostro *Circolo di cultura cinematografica dell' U.F.U. "45"* ho stretto un comune accordo per la realizzazione di qualche lavoro, che almeno possa sembrare serio » — ci chiede: « 1) Esiste a Ferrara un Cineclub per il passo ridotto? (Questa domanda Le sembrerà un po' strana, ma è giustificata del fatto che una persona mi ha detto che tale Cineclub esiste; cosa che mi sembra impossibile, almeno fra quanti io conosco);

2) Nel caso che tale Cineclub esistesse, è affiliato alla F.E.D.I.C.?;

3) Quale è la prassi di formazione di un Cineclub? (Con questa richiesta intendo sapere se bisogna sottostare a determinate norme statutarie prefissate dalla Fedic o quant'altro di simile);

4) Federandosi alla FEDIC qual è la quota federativa e quali sono i vantaggi che tale vincolo offre? (In particolare per l'acquisto di bobine, materiale, vita federativa, ecc.);

5) Inoltre la prego di specificarmi tutto ciò che può essere utile per lo scopo ».

Questa lettera ci favorisce una serie di notizie che pensiamo possano interessare altri lettori. Prima di tutto diciamo a Sani che non esiste a Ferrara un cine club affiliato alla FEDIC e tanto meno un'associazione che si occupi del formato ridotto. La domanda di Sani non è poi tanto strana, perché in realtà, in alcune città, esistono dei cine club cosidetti fantasma e sui quali svolgeremo quanto prima un'inchiesta.

Per la formazione di un cine club è consigliabile prima di tutto notificare alla segreteria della FEDIC (Via S. Susanna 17, Roma) che nella città X si è venuti nella determinazione di costituire un cine club per svolgere un'attività nel campo del formato ridotto, e far sottoscrivere la notifica dal comitato promotore. Dopo di ciò procurarsi lo Statuto della Fedic (riportato nell'*Annuario del Cinema Italiano a Formato Ridotto*, Edizioni Cavallaro, via delle Alpi Apuane 11c, Roma, lire 300). Redigere quindi lo Statuto del cine club non cadendo in contraddizioni con quello della Federazione, e procedere all'atto costitutivo dell'associazione di fronte a notaio. Inviarne quindi copia alla Presidenza della FEDIC con domanda di associazione alla stessa, sottoscritta dal consiglio direttivo eletto. Non esistono quote federative solo che una volta accettata l'iscrizione le tessere di associazione comportano un versamento annuo di lire 200 cadauna.

L'accennare allo statuto della FEDIC ci porta a considerare il curioso caso sollevato dall'*Eco del Cinema e dello Spettacolo*. L'*Eco*, contro nostre precedenti affermazioni, sostiene che la FEDIC è un organismo chiuso, solo perché lo Statuto prevede limitazioni per la categoria dei *soci simpatizzanti*. Sta di fatto che se un cineamatore ha volontà di prender parte attiva alla vita del cine club non andrà a scegliere la categoria dei *simpatizzanti*, ma semmai quella dei *soci effettivi*. L'art. 4 dello Statuto, dice appunto: « Possono essere soci dei singoli cine club della Federazione tutti i cineamatori che aderiscano al presente Statuto e la cui domanda venga accolta dal Consiglio di Amministrazione della FEDIC e dalla Direzione dei singoli Cine Club. I soci sono divisi nelle seguenti categorie: effettivi, onorari, e sostenitori, simpatizzanti e benemeriti. I *soci effettivi godono di tutti i vantaggi offerti dalla associazione*... I soci simpatizzanti sono coloro che, pur partecipando alla vita sociale, godono dei vantaggi di cui ai punti *a*) e *b*) dell'art. 2 del presente Statuto e pagano una quota ridotta ».

All'art. 2: « La Federazione... si propone di svolgere le seguenti attività: *a*) organizzare la proiezione di film, particolarmente quelli realizzati dai cineamatori soci dei propri cine club; *b*) organizzare riunioni, conferenze, discussioni e lezioni interessanti i cineamatori, e fornire ad essi dimostrazioni pratiche sulla tecnica cinematografica ».

Ritornando alla lettera di Sani, diremo che i vantaggi forniti agli associati sono molteplici: primo fra tutti quello di ricevere del materiale cinematografico, non in gran copia, ma in maniera tale che in qualche anno il cine club si può ritenere sufficientemente attrezzato; quello di potersi incontrare al Concorso nazionale FEDIC che annualmente si tiene a Montecatini, dove tutti i presentatori di film sono ospitati; e tante altre piccole, ma utili agevolazioni che la vita associativa comporta. L'unico punto delicato e sul quale continueremo ad insistere è quello della pellicola: tutti i cine club riescono oggi ad acquistarla presso grossisti e rivenditori con uno sconto che si aggira sul 20% del prezzo di listino. Questa agevolazione però non è sufficiente a risolvere la crisi dei giovani, sempre in numero limitato nelle competizioni di Montecatini. Affinché i giovani possano fare dei film è necessario che la FEDIC fornisca la pellicola necessaria. Sempre l'*Eco del Cinema* afferma che la FEDIC dà pellicola, poca, ma ne dà e questo solamente perché « una piccola dotazione di "invertibile" venne fornita dalla FEDIC per esercitazioni di ripresa » al cine club di Roma, mentre invece sono anni, ossia dalla fondazione della FEDIC che ci battiamo affinché sia fornita pellicola ai cine club, e vivaci dibattiti avvengono alle assemblee tra la Presidenza che persiste nella sua posizione negativa ed i cineamatori che insistono nel considerare la distribuzione di negativo necessaria allo sviluppo e consolidamento dei cine club.

Mostra dell'Agricoltura

I termini di notifica ed invio dei film per il Festival Internazionale di Cinematografa Agricola abbinato all'Esposizione dell'Agricoltura di Roma — per quel che riguarda i cineamatori — sono stati cosí modificati: termine per l'adesione 15 agosto, termine per l'invio delle copie 15 settembre (termini precedenti: 31 luglio e 31 agosto). La manifestazione si svolgerà dal 3 al 12 ottobre.

Sono previsti dei premi anche per i film realizzati da cineamatori, non ne conosciamo però l'entità. Per quel che riguarda il carattere dei cortometraggi realizzati da cineamatori il tema è libero: nondimeno si consiglia di presentare *shorts* ispirati alla natura o scene ambientate essenzialmente in esterni boschi, mare, monti, piante e simili.

Almeno questa volta i cineamatori si troveranno a loro agio perché di mare, monti, piante e simili ne abbiamo visti a josa in tutti i concorsi. Appunto perché una volta tanto è richiesto ai cineamatori di dar sfogo alla loro idilliaca velleità, vorremmo tenessero conto di alcune semplici elementari norme di ripresa:

— postisi davanti all'elemento da riprendere non azionare il motore subito dopo aver messo a posto il diaframma ed il fuoco, ma prima di questa operazione studiare l'inquadratura, osservare l'elemento da riprendere attraverso il mirino da più punti di vista scegliendo il migliore. Così, a lungo andare, il cineamatore acquisterà il senso dell'inquadratura, tanto poco spiccato oggi;

— evitare di tenere la cinepresa in mano, ed in maniera assoluta non fare panoramiche senza l'uso del cavalletto (i cineamatori arrivano a fare a mano le panoramiche con teleobiettivo);

— nel montaggio non aver timore di tagliare, le riprese difettose vanno eliminate senza pietà, tagliare tutto ciò che appare inutile o ripetuto. Non avendo proceduto alla stesura di una sceneggiatura, montare i vari pezzi cercando che dall'unione possa nascere una narrazione giustificata. Per questo genere di cortometraggi i cineamatori sono soliti usare il colore: cercare quindi di non soffermarsi al semplice fatto ottico, ma far sì che il colore sia connaturato al racconto ed effettuare quindi un montaggio sul colore e cercare di dare allo stesso un tono unitario in tutto il lavoro. I contrasti coloristici devono essere giustificati. I cineamatori si devono assolutamente render conto che l'accostamento di una inquadratura di tulipani gialli, ad una di rose rosse e ad un'altra di garofani bianchi è un'offesa alla bellezza. La visione di un roseto in fiore può produrre una sensazione piacevole, non è detto che se a questa visione si associa quella di un campo di tulipani il piacere debba continuare. Tutti questi accostamenti, tutte queste visioni devono avere un significato. Noi proviamo spesso delle sensazioni piacevoli di fronte a certe visioni, ma non è detto che fotografando la visione si sia impressa anche la sensazione piacevole. Tutti possono fare i cineamatori, ma il cinema lo fa solamente chi riesce ad afferrare la differenza che corre tra il sentire una sensazione ed il trasmettere ad altri tale sensazione.

Se i cineamatori tenessero conto di questi rudimentali suggerimenti potrebbero fare cose rispettabili.

GIORGIO TRENTIN

Un « si gira » dell'episodio « Il pupo » — di Tempi nostri, *di Blasetti — con Lea Padovani e Marcello Mastroianni.*