

CENTO LIRE



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **125**

NUOVA SERIE - 15 GENNAIO 1954

NEGLI ARCHIVI, LA STORIA DEL CINEMA

AL RECENTE congresso di Parma, luogo di incontro dove si è cercato di fare il punto della situazione del nostro cinema migliore, si è parlato di neorealismo: a un certo punto ci si è richiamati ai primi e più importanti documenti del nostro cinema del dopoguerra. Alla ricerca di una definizione e nel tentativo di fissare uno dei più importanti fenomeni cinematografici ci si è accorti che il cinema è forse una qualche cosa di troppo labile perché si possa con sicurezza discutere di certi aspetti che, se sono noti a Tizio, non sono noti a Caio.

Vale a dire che l'unico testo possibile, l'unica documentazione, è pur sempre il film, materia destinata a sparire per sua stessa definizione. Pochi sanno infatti che il film dopo lo sfruttamento commerciale cessa di esistere e perciò quei duemila metri di pellicola sono destinati al macero: come giustamente diceva Lattuada, la storia del cinema è scritta sulla sabbia.

Tuttavia tra difficoltà enormi e talora in lotta con le case produttrici, le Cineteche di tutto il mondo compiono sforzi enormi per conservare al pubblico e agli studiosi i più importanti documenti della storia del cinema: solo così è stato possibile presentare a Parma *Ossessione* di Visconti, film conservato negli Archivi della cineteca Italiana che ha ora la propria sede presso la Villa Reale di Milano accanto alla Galleria d'Arte Moderna.

Dopo cinquant'anni di esistenza il cinema sente l'esigenza di tornare indietro e di definirsi: talora di fronte al sorgere di nuove tecniche, di nuove idee, è di grande utilità ricorrere ai maestri del passato per trovare un punto d'incontro, una parola chiara, un insegnamento intramontabile.

Di enorme utilità dunque, un Archivio del Cinema che disponga dei capolavori del passato che ancora oggi rappresentano delle tappe fondamentali nella storia del Cinema.

La Cineteca Italiana, che non si limita a raccogliere i film, ha come scopo la diffusione della cultura cinematografica, base necessaria, mi pare, per creare un pubblico sensibile e attento: per l'appunto, a Parma, è stata sottolineata la necessità di intensificare la diffusione del buon cinema e tutti gli enti di cultura, i giornalisti, le Federazioni, sono stati richiamati alla necessità di approfondire il proprio dialogo col pubblico. Se è vero, com'è vero, che il pubblico fa i film, poiché i produttori fanno i film che il pubblico vuole, dovremo dire a questo nostro pubblico che il cinema non è solo uno spettacolo che dura più o meno un'ora e mezza, ma è anche qualche cosa che in tutta la sua storia ha impegnato uomini e capitali per dire qualche volta una parola nuova che ancora oggi non è andata perduta.

Già da qualche anno nelle nostre Università si nota un nuovo interesse per il buon cinema ed è in corso, grazie alle organizzazioni centrali dell'UNURI tutta una serie di manifestazioni cinematografiche culturali presso le sedi universitarie: la Cineteca Italiana ha allestito per queste rassegne un gruppo di film retrospettivi tra cui figurano *Femmine folli*, di E. Von Stroheim, *Il monello* di C. Chaplin, *Il vampiro* di C. T. Dreyer, *L'uomo di Aran* di R. Flaherty, *Entr'Acte* e *Paris qui dort* di R. Clair, *Les Bas-fonds* di J. Renoir e altri.

Si prevede che entro la fine dell'anno accademico saranno effettuati circa duecento "passaggi" realizzando così un notevole contributo alla cultura cinematografica di un particolare pubblico che avrà modo di conoscere i capolavori del passato e di apprezzare il cinema come fenomeno di cultura.

D'altro canto la Cineteca Italiana per realizzare una sempre maggior diffusione della cultura cinematografica, fondamento necessario per creare una mentalità critica e preparata nei confronti del cinema, continua le

proiezioni presso la sezione "Amici della Cineteca" che è ormai giunta al suo nono anno di attività.

Quest'anno, in omaggio ai recenti convegni e per offrire a una certa parte del pubblico la possibilità di conoscere un'opera ritenuta tra le più importanti della scuola neorealista, le proiezioni presso l'Istituto Carlo Cattaneo verranno inaugurate con il film *Paisà*, di Roberto Rossellini. Con film di varie tendenze figurerà anche *Cubiria*, che rappresenta il massimo sforzo del nostro cinema muto per conquistare i mercati di tutto il mondo, e verranno pure proiettati film di Clair, di Siodmack, Vigo, Lang e altri, e verrà presentato il film *La madre*, di Pudovkin in omaggio al grande regista recentemente scomparso. Ancora oggi questo film del 1926 costituisce un insegnamento anche per coloro che del cinema fanno la loro professione e molti operatori avrebbero la possibilità di apprendere una volta per tutte come si effettua l'illuminazione del soggetto quando si voglia usare la luce per dire qualche cosa. Accenno ad una questione tecnica per partito preso, perché oggi che il cinema crede di aver percorso tutte le strade, dovrebbe fermarsi e aprire un ragionamento sulla sua martoriata estetica che trova il suo fondamento più valido in alcuni capolavori del passato. E' giusto dunque, per una volta, affidarci al passato, dal quale qualcuno potrà trarre dei lumi per il presente.

L'attività di un Ente che si propone di contribuire alla diffusione di una cultura cinematografica non può evidentemente limitarsi a raccogliere film e a proiettarli. Basti pensare che ogni film richiede un attento lavoro di controllo che talvolta — come nel caso di alcuni negativi reperiti in piccoli rotoli di tren-

ta metri ciascuno — deve essere condotto come vero e proprio montaggio che non può nemmeno basarsi su documenti attendibili. Perciò la Cineteca Italiana dispone di una attrezzatura tecnica e di personale specializzato.

Inoltre presso la sede di Via Palestro è ormai in funzione una biblioteca che raccoglie i più importanti volumi dedicati alla storia e all'estetica del cinema e opere ormai introvabili che costituiscono un ingente patrimonio culturale come alcuni volumi di padre A. Kirker, di Robertson, di Della Porta. Sono pure archiviate tutte le più importanti riviste cinematografiche italiane e straniere e già alcuni studenti hanno condotto delle tesi di laurea avvalendosi del materiale messo loro a disposizione dalla Cineteca.

A complemento dei film e della biblioteca, la Cineteca dispone ancora di un proprio Archivio fotografico dove sono conservate fotografie in originale e in positivo di cui sono fatte continue richieste da privati, giornali, riviste, case editrici, essendo, ormai introvabili. Basti pensare che già oggi è difficile trovare fotografie di Greta Garbo in alcune interpretazioni (periodo muto) o di Mary Pickford o di Rodolfo Valentino, eppure non sono passati molti anni da che i loro film tenevano cartellone a Broadway.

Tutto questo patrimonio, film, fotografie, libri, riviste, documenti è a disposizione del pubblico e degli studiosi. La Cineteca Italiana, con gli altri Enti che svolgono la loro attività a favore del cinema inteso come fenomeno di arte e di cultura, ha i mezzi e la volontà per sostenere quanto più possibile, le ragioni del buon cinema al quale il nostro pubblico si deve abituare. Film dovrebbe essere sinonimo di "buon film": se non oggi, almeno domani.

WALTER ALBERTI

PROGRAMMA DELLE PROIEZIONI PER GLI "AMICI DELLA CINETECA"

MARTEDI' 26 Gennaio 1954

PAISÀ (1946)

Regia: Roberto Rossellini - Soggetto e sceneggiatura: R. Rossellini - Federico Fellini - Sergio Amidei - Marcello Pagliero - Fotografia: Otello Martelli - Musica: Renzo Rossellini - Interpreti: Carmela Sazio - Robert Van Loon - Alfonso - Gar Moore - Maria Michi - Harriet White - Renzo Avanzo.

MARTEDI' 2 Febbraio 1954

IL GABINETTO DEL DR. CALIGARI

(*Das Kabinett des Dr. Caligari* - 1919)

Regia: Robert Wiene - Sceneggiatura: Carl Mayer - Hans Janowitz - Scenografia: Walther Reimann - Hermann Warm - Walther Rohrig - Fotografia: Willy Hameister - Interpreti: Conrad Veidt - Werner Kraus - Lil Dagover - Friedrich Feher.

MARTEDI' 9 Febbraio 1954

M (Moerder - 1931)

Regia: Fritz Lang - Soggetto e sceneggiatura: Lang e Thea von Harbou - Fotografia: F. A. Wagner - Scenografia: E. Hasley - K. Vollbrecht - Interpreti: Peter Lorre - Inge Landgut - Gustav Grundgens - Paul Kemp.

MARTEDI' 16 Febbraio 1954

CABIRIA (1913)

Regia: Piero Fosco (Giovanni Pastrome) - Visione storica con didascalie di G. D'Annunzio - Operatore: Segundo de Chomón - Interpreti: Italia Almi-

rante Manzini - Lydia Quaranta - Umberto Mozzato - Bartolomeo Pagano (Maciste).

MARTEDI' 23 Febbraio 1954

PER LE VIE DI PARIGI

(*14 Juillet - 1933*)

Regia: René Clair - Sceneggiatura: Lazare Meerson - Fotografia: Georges Périnal - Musica: Maurice Jaubert - Interpreti: Annabella - Pola Illery - George Rigaud - Paul Olivier - Raymond Cordy.

MARTEDI' 2 Marzo 1954

LA MADRE (Mat' 1926)

Regia: Vsevolod Pudovkin - dal romanzo di Massimo Gorki - Sceneggiatura: N. A. Zarkhi - Scenografia: S. V. Koslovsky - Fotografia: A. N. Golovnia - Interpreti: Vera Baranovskia - A. Cistiakoff - Nikolai Bataloff.

MARTEDI' 9 Marzo 1954

MENSCHEN AM SONNTAG (1929)

Regia: Robert Siodmak - Sceneggiatura: Billy Wilder - Fotografia: Eugen Schufftan.

MARTEDI' 23 Marzo 1954

L'ATALANTE

(*La chalanq qui passe - 1934*)

Regia: Jean Vigo - Sceneggiatura: J. Vigo - Jean Guinée - Musica: Maurice Jaubert - Fotografia: Boris Kaufman - Interpreti: Michel Simon - Dita Parlo - Jean Dasté.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 125

Anno VI - 15
Gennaio 1954

Questo numero contiene:

WALTER ALBERTI

Negli archivi la storia del cinema . II di cop.

Cinema-gira 2

C.

L'arte non c'entra 5

HERMAN G. WEINBERG

Anni facili per gli uomini "sissignore" 6

MARCEL LAPIERRE

La TV fa del cinema 8

FRANCIS KOVAL

Il cinema d'avanguardia non è morto 11

LEONARDO AUTERA

Parabola di Fritz Lang 14

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 19

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 24

SERGIO DE SANTIS

Biblioteca III di cop.

Questo numero contiene inoltre gli indici del X volume di CINEMA nuova serie (fascicoli 113-124: 15 luglio-31 dicembre 1953).

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, 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 Lapiere, 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: Les Padovani e Marcello Mastroianni nell'episodio "Il pupo", di Tempi nostri, di Blasetti.



Delia Scala in Vacanze d'amore di J. P. Le Chanois e F. Alliaat.



Due "si gira" di Amori di mezzo secolo, un altro film a episodi: (sopra) Pietro Germi mentre dirige Cocco e Maria Pia Casilio; (sotto, Rossellini) mentre si gira una scena con Pastorino e la Lualdi.

CINEMA GIRA



ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Schiava del peccato (da un soggetto di Oreste Biancoli; sceneggiato da Aldo De Benedetti, che narra le vicissitudini di una donna perduta cui la società impedisce di adottare un'orfanello; Documento Film), regista Raffaello Matarazzo, operatore Marco Scarpelli, interpreti Silvana Pampanini e Camillo Pilotto; Il letto (in quattro episodi, tutti imperniati — come fa chiaramente capire il titolo — sul mobile usato in genere per dormire o riposare; co-produzione italo-francese; I.C.S.-Terra Film-Cormoran Film), regista (dell'episodio "Il divorzio") Gianni Franciolini, opera-

tore Enzo Serafin, interpreti Vittorio De Sica e Dawn Addams (storia di un divorzio per adulterio, che un diplomatico italiano — d'accordo con la moglie americana — provoca facendosi da lei sorprendere in flagrante con una ragazza fornita da un'agenzia; gli altri episodi, in lavorazione in Francia, intitolati "Le roi de la route", "Le lit de la Pompadour" e "Le billet de logement", sono diretti da Ralf Habib, Jean Delannoy e Henri Décoin, e interpretati da Martine Carol, Françoise Arnoul, Jean Moreau, Richard Todd, François Périer, Bernard Blier e Mouloudji); Miseria e nobiltà (dalla celebre commedia di Eduardo Scarpetta, già portata sullo schermo nel 1941

da Corrado D'Errico, con Virgilio Riento, Luigi Almirante, Vincenzo Scarpetta, Nicola Maldacea e Maria Donati; Rosa Film), regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Dolores Palumbo, Enzo Turco, Carlo Croccolo, Vera Nandi, Franca Faldini, Sophia Loren, Franco Sportelli, Gianni Cavalleri e gli attori della rivista "Funicoli Funicola".

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (o Uragano d'estate; Technicolor; Lux Film) di Luchino Visconti; Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di Giuseppe De Santis; Rompicollo (disegni animati in Ferraniacolor; Fax Film) di Giuseppe Raccuglia; La corda d'ac-

ciaio (Zodiaco Film) di Carlo Borghesio; Il grande addio (Flanagan Film) di Renato Polsellì; La campana di San Giusto (o La canzone di Trieste; Glomer Film) di Amendola e Mac; Smarrimento (Filmosa) di Filippo M. Ratti; Attila (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentis-Lux France) di Pietro Francisci; Cento serenate (Trionfalcine) di Anton Giulio Majano; Il prigioniero del Re (o La maschera di ferro; Ferraniacolor; Venturini) di Giorgio Rivalta e Richard Pottier; Pellegrini d'amore (Forzano) di Gioacchino Forzano.

Sono terminate le riprese...

...dei film: Prima di sera (Imperial Film-Rizzoli) di Piero Tellini; Gran Varietà (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Domenico Paolella.

Il film su Lucky Luciano...

...annunciato da qualche tempo dalla stampa italiana ed estera, non si farà, o per lo meno non verrà diretto — come le voci finora diffuse facevano credere — da Eduardo De Filippo, il quale ha recentemente

smentito categoricamente tutte le notizie in proposito (fra cui quella che il Luciano avrebbe preteso per la sua partecipazione al film la somma di cento milioni), da lui definite "fantasia pubblicitaria".

In una conferenza stampa...

...tenuta da Eitel Monaco (recentemente rieletto all'unanimità Presidente dell'ANICA, di cui egli è da dieci anni — cioè dalla fondazione — segretario generale e dal 1949 presidente) sono state annunciate le richieste che gli industriali cinematografici italiani hanno intenzione di avanzare, in vista della prossima discussione parlamentare della nuova legge sul cinema. Esse si riassumono nei seguenti punti fondamentali: istituzione per legge di una licenza per l'esercizio della produzione e del noleggio, ristorno automatico dell'ottanta per cento del diritto erariale a favore dei produttori dei film ammessi alle provvidenze governative, aumento da ottanta a centoventi all'anno del numero di giorni di protezione obbligatoria di film italiani (in relazione al mutato rapporto fra produzione nazionale ed estera). I progressi della produzione cinematografica nazionale anche nei confronti del pubblico, sono stati inoltre illustrati dall'avv. Monaco con le seguenti cifre (relative al 1953): 25 miliardi di lire investiti nella produzione di film a lungometraggio, 5 miliardi per i cortometraggi; 4 miliardi di proventi netti dall'esportazione, 22 miliardi di proventi straordinari affluiti alle casse del Tesoro (fra diritti erariali, I.G.E. e sovrapprezzi per il soccorso invernale: di cui circa dodici miliardi di beneficio netto per l'Erario, assommato a nove miliardi i premi e contributi a film e cortometraggi), 250 milioni di spettatori di film italiani (mentre nel 1948 erano solo 70 milioni) con 30 miliardi di lire di incassi (mentre nel 1948 assommavano

a 7 miliardi), 800 milioni di spettatori complessivi con un totale di 90 miliardi di lire di incassi (con un aumento del 250 per cento rispetto al 1938), e infine diecimila sale cinematografiche in attività (mentre nel 1938 erano solo quattromila).

All'Università di Roma...

...è stato istituito un Corso di Filmologia organizzato dalla Cineteca Scolastica e dall'Istituto di Pedagogia. Esso si suddivide in tre sezioni: pedagogica (prof. Luigi Volpicelli), psicologica (prof. Ernesto Valentini) e tecnico-artistica (prof. Volpicelli), i cui temi generali sono rispettivamente "I problemi educativi del film", "Le reazioni dello spettatore davanti allo schermo" e "Come si arriva ai film". Due lezioni settimanali ed alcune conferenze ed esercitazioni di seminario saranno tenute durante i tre mesi di durata del corso medesimo.

Due allieve del C.S.C....

...entrambe di Roma, Marcella Mariani e Nadia Bianchi, sono state elette rispettivamente a Cortina d'Ampezzo "Miss Italia" e "Miss Cinema" per il 1954. Facevano parte della Giuria Sergio Asidei, Michelangelo Antonioni, Rudy Crespi, Augusto Genina, Antonio Mambretti, Paolo Marzotto, Sandro Pallavicini, Alberto Sordi e Steno. La Mariani, già apparsa in qualche film, è stata subito scritturata dalla Lux per sostenere una parte nel film *Senso* di Luchino Visconti.

Centosettantadue...

...sono i film entrati in lavorazione nel corso del 1953; di essi trentotto sono prodotti in compartecipazione con altri paesi (trenta con la Francia, quattro con la Gran Bretagna, due con la Spagna, uno con gli Stati Uniti d'America ed uno con la Turchia). Mentre una ventina di tali film sono tuttora in lavorazione o al montaggio, undici risultano sospesi. Dei sessantadue film a colori, quarantuno sono in Ferrinacolor, otto in Technicolor, otto in Gevacolor e cinque in Eastmancolor; due di essi sono stati inoltre realizzati in rilievo ("Poldelvision") e due in "Cinemascope", mentre altri due sono stati girati appositamente per essere proiettati su schermo panoramico.

I visti di censura...

...rilasciati durante la scorsa stagione cinematografica (compresa fra il settembre 1952 e l'agosto 1953) sono in tutto 476, così suddivisi per nazionalità: 240 film americani, 130 italiani, 46 francesi, 26 inglesi, 10 messicani, 6 tedeschi, 6 spagnoli e 12 di altri paesi. Va notato che il numero di pellicole proiettate è notevolmente inferiore a quello della stagione precedente (nel 1951-52 i film erano infatti 510), e che mentre i film italiani sono aumentati (da 107 a 130), i film esteri immessi sul mercato italiano sono diminuiti (da 403 a 346).

Ecco i titoli...

...dei cinque racconti prescelti per il film *L'oro* di Napoli che Vittorio De Sica sta sceneggiando con l'autore del libro, Giuseppe Marotta, e Cesare Zavattini: "Gente del vicolo", "Personaggi in busta chiusa", "Il

professore", "30 anni dicono 30", "Il funeralino". La lavorazione del film, prodotto dalla Ponti-De Laurentiis, cui pare prenderanno parte Totò e Silvana Mangano, incomincerà probabilmente ai primi di febbraio.

Solo sette film...

...dei centoquarantuno lungometraggi esaminati in 103 sedute dal Comitato Tecnico per la Cinematografia nel corso del 1953, non sono stati ammessi a godere delle provvidenze governative; 92 film hanno invece ottenuto il contributo del 10 per cento e il premio suppletivo dell'8 per cento, 41 hanno ottenuto soltanto il 10 per cento, ed uno — giudicato in base alla vecchia legge — ha meritato il premio aggiuntivo del 6 per cento. Dei 475 cortometraggi, 160 (tutti a colori) sono stati giudicati degni del contributo del 3 per cento e del premio del 2 per cento, 212 hanno meritato solo il 3 per cento, 2 sono stati classificati "attualità", e 101 sono stati esclusi dalle provvidenze governative.

Dopo il film su Carnera...

...il cui progetto è almeno per ora tramontato miseramente, eccone un altro su un asso dello sport non meno popolare: Gino Bartali. Secondo quanto i giornali hanno riferito il noto campione si preparerebbe infatti ad interpretare un film sulla sua vita, ed avrebbe anzi già firmato il relativo contratto con la "Stella d'oro Film". Il soggetto è opera di Silvio Gigli (il noto animatore della rubrica radiofonica "Botta e risposta", da cui a suo tempo venne tratto persino un film, cui Mario Soldati appose la sua firma), e lo "slogan" pubblicitario del film — autorizzato dal corridore medesimo — è il seguente: « Bartali divo dello schermo ». Silvio Gigli sarà anche regista del film.

FRANCIA

Sono in preparazione...

...i seguenti film: *Le rouge et le noir*, una nuova riduzione del romanzo di Stendhal, che dovrà essere sceneggiata e dialogata da Jean Anouilh, e diretta da Claude Autant-Lara; *Sans famille*, un'ennesima traduzione del popolare romanzo di Hector Malot, che Henri Diamant-Berger dirigerà con Maurice Chevalier nei panni del vecchio girovago; un nuovissimo Kean, ricavato stavolta dal dramma di Jean Paul Sartre, che sarà interpretato probabilmente da Pierre Brasseur e diretto da Marcel L'Herbier; e un film tratto da un romanzo di Francis Carco in cui Jean Gabin affronterà per la prima volta la regia.

Cinque settimane...

...di ogni trimestre saranno riservate alla proiezione di film di produzione nazionale o di co-produzione: tali sono i termini della programmazione obbligatoria comunicati ufficialmente insieme ai dati relativi alle sovvenzioni del cinema francese per il 1954. È stato disposto che le quote da elargire saranno pari al sei per cento degli incassi lordi dei film francesi e al venticinque per cento della valuta incassata mediante il loro sfruttamento all'estero.

Un film sui Lumière...

...è stato condotto a termine ad ope-



Silvana Pampanini e De Sica in un'inquadratura del film *Il matrimonio*, il cui soggetto è tratto da tre atti unici di Cecov. (Sotto) Claire Bloom in una scena del recente film di Carol Reed *Accadde a Berlino*.



ra di Paul Paviot; contemporaneamente all'ultimo giro di manovella è stato festeggiato il cinquantottesimo anniversario della prima proiezione in pubblico, avvenuta come si sa, il 28 dicembre del 1895. La cerimonia, cui ha presenziato la figlia di Auguste Lumière assistendo fra l'altro alla proiezione di alcuni fra i primissimi filmetti girati da suo padre nei quali ella appare bambina, si è svolta a Parigi appunto nel luogo dove venne presentato il primo spettacolo pubblico della storia del cinema, cioè nel bar del "Grand Café" al Boulevard des Capucines.

Un'indennità...

...di 50.000 franchi è stata accordata

dal Consiglio di Stato al produttore del film *Pas de vacances pour le bon Dieu* vietato dalla censura ai minori di sedici anni, i quali — secondo la motivazione ufficiale — potrebbero essere incitati dal soggetto del film a rubare i cani.

GRAN BRETAGNA

« Trouble in the Glen »...

...è il titolo di un film di co-produzione anglo-americana attualmente in lavorazione a Londra. Si tratta di un film a colori, cui prendono parte Orson Welles, Margaret Lockwood, Forrest Tucker, Victor McLaglen, John McCallum e un gruppo di attori inglesi e scozzesi. Dirige il film Her-

bert Wilcox, che ne è anche il produttore insieme alla Republic Pictures.

Charlie Chaplin...

...che sta procedendo alla organizzazione del suo prossimo film — da realizzarsi, pare, interamente a Londra — ha nuovamente smentito che esso sarà imperniato sul personaggio del senatore McCarthy, precisando inoltre che il soggetto del suo film sarà « ancora più interessante ». Viene intanto comunicato che lo stabilimento cinematografico di Chaplin ad Hollywood verrà presto occupato

Sovietica), e due film diretti da italiani: Intermezzo alla Scala di Michele Gandin e Leonardo da Vinci, la tragica ricerca della perfezione di Enrico Fulchignoni (quest'ultimo prodotto in Francia). I film premiati sono in tutto ventotto.

AUSTRIA

Anton Karas...

...il compositore del noto "Harry Lime Theme" del film di Carol Reed The Third Man ("Il terzo uomo"), dopo aver fatto fortuna con la sua cetra che egli continua a suonare per



Rita Hayworth nella nuova versione cinematografica di Miss Sadie Thompson (dal racconto di S. Maugham) diretto da Mervin Le Roy.

dal produttore indipendente Stanley Kramer, il quale — separatosi dalla Columbia — ha concluso un accordo con la United Artists per la produzione di cinque film in tre anni.

Fra i film premiati...

...al Festival del Film e del Documentario d'Arte di Edinburgo — svoltosi nell'agosto dell'anno scorso — i cui vincitori sono stati resi noti solo recentemente, sono i seguenti: Build in Winter (un documentario danese), The Bandit (un lungometraggio brasiliano), Operation Hurricane (realizzato dal Ministero Britannico dei rifornimenti), i francesi Victoire sur l'Annapurna, Le rideau cramoi e Crin blanc, l'olandese Vincent Van Gogh, gli americani Martin Luther e The Olympic Elk (appartenente alla serie di Disney "Le meraviglie della natura"), Life in the Arctic e Glinka (entrambi dell'Unione

frequentatori del "Zum Dritten Man", un locale di lusso da lui aperto a Simmering, prenderà parte come attore e naturalmente come autore del commento musicale, ad un film di produzione austriaca di cui sarà regista Hubert Marischka.

U.R.S.S.

Due film sullo sport...

...sono da poco terminati: Campioni, un lungometraggio a colori, al quale hanno preso parte numerosi campioni sportivi russi, diretto da Mark Donskoi; e Il picco dell'amicizia, un documentario sull'ascensione di una cima della catena del Tien Scian, al confine con la Cina.

I film in rilievo...

...incuriosiscono il pubblico ed ottengono grande successo: dopo i precedenti risultati è annunciata la pro-

duzione di vari film stereoscopici temporaneamente alla costruzione di vari locali cinematografici, opportunamente attrezzati, nelle capitali delle repubbliche dell'Unione Sovietica. Fra i più recenti film tridimensionali e a colori è Ajeko, tratto da un'opera di Rakhmaninov, di cui è protagonista Aleksandr Ognitsev del Grande Teatro di Mosca. La lavorazione del film si è svolta negli stabilimenti cinematografici di Leningrado.

148 documentari...

...di cui 64 a colori saranno prodotti nel corso del 1954, secondo il piano di produzione già approvato dal Ministero della Cultura. Fra i film in programma sono: un film biografico su Anton Cecov in occasione del cinquantesimo anniversario della sua morte, un film sulla ricostruzione della Corea, ed uno sul Congresso mondiale dei popoli per la pace.

I film di « Tarzan »...

...e in genere i film americani di avventure, come i "westerns", sono stati aspramente criticati da un articolo della "Pravda", la quale suggerisce di toglierli dalla circolazione per diffondere al loro posto film scientifici, storici o politici, artisticamente interessanti.

CECOSLOVACCHIA

Il cinema per l'infanzia...

...viene particolarmente curato nel quadro della produzione nazionale: dall'ottobre dello scorso anno è in funzione infatti un organismo unico, da cui dipende la realizzazione di film per ragazzi, disegni animati e film di marionette. Fanno parte di tale Direzione gli stabilimenti di Praga e di Gottwaldov, già specializzati in film per l'infanzia e un altro stabilimento di recente fondazione, con l'attiva partecipazione dei più importanti artisti del genere: Jiri Trnka, Hermína Týrlová, Eduard Hofman e Karel Zeman. Questa Direzione collettiva ha il compito di approvare i progetti e le sceneggiature, nonché i film già terminati; e di coordinare l'opera di tutti i collaboratori artistici, cui vengono affiancati anche specialisti in pedagogia.

U. S. A.

Ecco un elenco...

...dei film più importanti in lavorazione ad Hollywood nella seconda metà del mese scorso: A Bride for Seven Brothers (in Anasco color e in Cinemascope; M.G.M.), regista Stanley Donen, operatore George Folsey, interpreti Jane Powell, Howard Keel, Jeff Richards; Brigadoon (dalla "Musical Comedy" di Alan Jay Lerner, con musiche di Frederick Loewe; in Technicolor; M.G.M.), regista Vincente Minnelli, operatore Joseph Ruttenberg, interpreti Gene Kelly, Van Johnson, Cyd Charisse, Elaine Stewart; The Student Prince (in Anasco color e in Cinemascope; M.G.M.), regista Richard Thorpe, operatore Paul C. Vogel, interpreti Ann Blyth, Edmund Purdom, John Ericson, Louis Calhern e la voce di Mario Lanza; Living It Up (in Technicolor e schermo panoramico; Paramount), regista Norman Taurog, operatore Danny Fapp, interpreti Dean Martin, Jerry

Lewis, Janet Leigh, Edward Arnold; Conquest of Space (a colori e per lo schermo panoramico; Paramount), regista Byron Haskin, operatore Lionel Lindon, interpreti Walter Brooke, Eric Fleming, Mickey Shaughnessy, William Hopper; Johnny Guitar (in Trucolor; Republic), regista Nick Ray, operatore Harry Stradling, interpreti Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Scott Brady, Ward Bond, John Carradine; The Shanghai Story (schermo panoramico; Republic), regista Frank Lloyd, operatore Jack Marta, interpreti Ruth Roman, Edmond O'Brien, Richard Jaeckel; The Hot Heiress (schermo panoramico; Republic), regista Charles Lamont, operatore Reggie Lanning, interpreti Judy Canova, Donald "Red" Barry; The White Stallion (Columbia), regista Fred Sears, operatore Les White, interpreti Phil Carey, Dorothy Patrick, Billy Gray; The Big Rainbow (in Technicolor; R.K.O.), regista John Sturges, operatore Harry Wild, interpreti Jane Russell, Richard Egan, Gilbert Roland; The Kid from Outer Space (in Technicolor e in Cinemascope; 20th Century-Fox), regista Oscar Rudolph, operatore John Seitz, interpreti Charles Coburn, George "Foghorn" Winslow, Spring Byington, Anne Francis; Fireman Save My Child (schermo panoramico; Universal International), regista Leslie Goodwins, operatore Cliff Stine, interpreti Spike Jones e i suoi "City Slickers", Buddy Hackett, Hugh O'Brian, Tom Brown, Adele Jergens; Playgirl (Universal International), regista Joseph Peuney, operatore Carl Guthrie, interpreti Shelley Winters, Barry Sullivan, Gregg Palmer, Richard Long; The Black Shield of Falworth (in Technicolor e in Cinemascope; Universal International), regista Rudolph Mate, operatore Irving Glassberg, interpreti Tony Curtis, Janet Leigh, David Farrar, Barbara Rush, Herbert Marshall; A Star is Born (in Technicolor e in Cinemascope; Warner Bros.), regista George Cukor, operatore Sam Leavitt, interpreti Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford; Lucky Me (in Warnercolor e in Cinemascope; Warner Bros.), regista Jack Donohue, operatore Wüfred Cline, interpreti Doris Day, Robert Cummings, Phil Silvers; Ring of Fear (in Warnercolor e in Cinemascope; Wayne-Fellows Prods.-Warner Bros.), regista James Edward Grant, operatore Edward Du Par, interpreti Clyde Beatty, Mickey Spillane, Pat O'Brien, John Bromfield; The Talisman (in Warner color e in Cinemascope; Warner Bros.), regista David Butler, operatore Peverell Marley, interpreti Virginia Mayo, Rex Harrison, George Sanders, Laurence Harvey, Robert Douglas; A Bullet is Waiting (in Technicolor e schermo panoramico; Welsh Prods.), regista John Farrow, operatore Franz Planer, interpreti Jean Simmons, Rory Calhoun, Stephen McNally, Brian Aherne; Tender Hearts (schermo panoramico; realizzato nei vecchi stabilimenti di Charlie Chaplin), produttore e regista Hugo Haas, operatore Edward Fitzgerald, interpreti Hugo Haas, June Hammerstein, Francesca De Scaffa, Syra Marti, Ken Carlton, John Fontaine.

NUOVA SERIE
15 GENNAIO
1954

CINEMA

125

L'ARTE NON C'ENTRA

UN libro come *Cinema europeo* di Enrico Giannelli, recentemente apparso a cura del Centro di Azione Europeistica (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953) ci sembra meriti un breve discorso in questa sede per l'ampiezza ed il peso dei problemi che solleva. Specie se si tenga conto che l'autore dirige l'Ufficio Studi Economici e Statistici per la Cinematografia, istituito presso l'A.N.I.C.A., ed è quindi in possesso di dati presumibilmente completi ed esatti, dei quali si vale per esprimere un pensiero che certo rispecchia quello prevalente, oggi, in Italia, nell'ambito dei dirigenti gli organismi che sovrintendono alla produzione ed al noleggio.

La tesi del libro del Giannelli è esplicita: la salvezza del cinema europeo risiede nel "pool", cioè nell'abbattimento delle barriere nazionali, nella concentrazione delle energie produttive. Ad una tesi del genere noi potremmo anche aderire, quando però fossero ben chiari i limiti del "pool" e le sue caratteristiche. Invece, ci sembra che il Giannelli, così limpido quando maneggia le cifre e i dati delle sue statistiche, cada in notevoli confusioni allorché se ne distacca per tentare ragionamenti di ordine generale. Per esempio: l'autore trova che i validi presupposti per una futura cinematografia europea sono stati stabiliti dalle coproduzioni, dei cui risultati si dichiara entusiasta. Ed afferma che tali coproduzioni hanno consentito la nascita sia di "grandi film spettacolari" sia di "best-sellers in senso assoluto" sia di "opere di alto valore cinematografico". Ma per quanto concerne l'ultima categoria non trova altra pezza d'appoggio che *Les belles-de-nuit* di Clair, equivocando per di più madornalmente, quando interpreta la sua esclusione dal concorso alla Mostra veneziana del 1952 come "il più alto riconoscimento ufficiale che la Giuria potesse attribuirgli", mentre anche i bambini sanno che si è trattato di un espediente per salvare il salvabile, dato che Clair pretendeva il Gran Premio e la Giuria era ben lontana dal pensare di poterglielo attribuire. Il fatto è che l'esperienza dimostra come le coproduzioni abbiano spesso dato frutti ottimi da un punto di vista industriale e spettacolare e mediocri da un punto di vista artistico. Si tratta, poi, di distinguere coproduzione da coproduzione: la fusione di elementi artistici di due nazioni diverse, e sia pur vicine di cultura e di interessi, come la Francia e l'Italia, conduce sempre o quasi ad equivoci ed ibridismi. Del resto, la storia del nostro cinema ci insegna (e altra volta l'abbiamo dimostrato con gli esempi concreti) come, anche al di fuori di vere coproduzioni, l'apporto al film italiano di registi stranieri pur illustri abbia dato risultati regolarmente fallimentari. I recenti casi di Renoir (*La carrozza d'oro*) e di Pabst (*La voce del silenzio*) hanno pesantemente confermato la regola. Altro il discorso quando ci si riferisce a coproduzioni limitate ad immissione di capitali e tutt'al più di qualche tecnico o di qualche attore (sebbene anche quest'ultimo tipo di immissione abbia recato inconvenienti notevoli, con distorsione di personaggi e via dicendo). In tal caso il fenomeno è puramente industriale; *Le salaire de la peur* di Clouzot non cessa di essere un film tutto e solo francese, anche se ad un certo momento esso ha potuto venir condotto a termine solo grazie all'intervento di capitali italiani. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. E' evidente che, se un architetto americano costruisce a San Francisco, con maestranze americane, un ponte, valendosi di un contributo finanziario anche italiano, non per questo quel ponte verrà considerato frutto dell'ingegno italiano, o comunque cosa riguardante l'Italia. Con ciò si vuol dire come il problema delle coproduzioni e quello, più vasto, del "pool" ci sembrino interessanti solo se considerati entro una sfera rigorosamente industriale, riguardante quindi il cinema come spettacolo. Perché nessuna coproduzione avrebbe potuto mai far nascere *Roma città aperta*. E De Sica si trovò costretto a rifiutare l'apporto del capitale americano

per *Ladri di biciclette*, non volendo soggiacere a certe assurde imposizioni. Accettando le quali ha fatto poi *Stazione Termini*.

Noi crediamo quindi che la finalità che devono proporsi le iniziative sostenute dal Giannelli sia soprattutto l'elevazione del prodotto medio, che va considerato la base di un'industria sana. E' chiaro che una finalità del genere limita automaticamente la portata del nuovo ordinamento da promuovere. Del resto, constatiamo con piacere che l'elevazione della media qualitativa è auspicata pure dall'autore di *Cinema europeo*, ma, non vorremmo che egli, chiuso in una concezione del cinema come fatto puramente industriale, tendesse a considerarla ultima ed unica delle finalità. Se tale dovesse rivelarsi il punto di vista dei produttori, oggi in posizione ambigua nei confronti delle espressioni più autentiche del cinema italiano, lo Stato farà bene a prendere le proprie misure per la salvaguardia del cinema come fatto di cultura, come espressione di arte, come strumento di progresso, lasciando ai produttori responsabilità ed onere delle loro private speculazioni. A proposito delle quali, non possiamo non condividere la tendenza attuale dell'A.N.I.C.A. a favorire una concentrazione industriale che, eliminando la piccola, ed in genere errata, speculazione, l'improvvisazione sporadica e sterile, consenta una effettiva elevazione del prodotto medio, attraverso un più sano e lungimirante piano industriale. Ma, d'altro canto, gradiremmo che l'A.N.I.C.A. facesse ufficialmente proprio il punto di vista espresso dal Giannelli, allorché, studiando le modalità per il trapasso verso un cinema europeo, sottolinea la necessità di contrarre la produzione, affermando che il potenziale produttivo italiano attuale si aggira intorno ai 120 film annui. Mentre è stata superata la cifra di 150. Una riduzione del 20-30% è il meno che si possa ragionevolmente chiedere. Ma purtroppo negli ambienti romani perdura una certa stolidità "euforia della quantità".

I concetti sull'industrializzazione formulati dal Giannelli sono spesso accettabili, ma vanno intesi *cum grano salis*. E' evidente, per esempio, che quando egli identifica l'autore del film con il produttore (inteso come *producer*, all'americana) si riferisce ad un tipo di produzione eminentemente spettacolare. Ma sta al lettore non lasciarsi trarre in inganno, perché il Giannelli, con disinvolto rifiuto dell'evidenza più brutale dei fatti, sostiene che « in America, l'industrializzazione è stata risolta in modo da assicurare la più ampia libertà alla realizzazione dell'opera cinematografica... ». O il Giannelli è molto mal informato, quando si esca dal terreno delle cifre, o egli ama attribuire alle parole strani significati. Gli consigliamo comunque la lettura di *Picture* di Lillian Ross, dove si racconta la storia di *The Red Badge of Courage* di John Huston, oppure la biografia di Stroheim scritta da Peter Noble: chi sa che non sia indotto dalla lettura a modificare un poco la sua incrollabile fiducia nella libertà hollywoodiana.

A proposito di libertà: il Giannelli supera disinvoltamente, auspicando la nascita del "pool", la difficoltà rappresentata dalle varie censure nazionali ed invoca la creazione di una supercensura, di un "codice europeo", che corrisponda a quello che è il così detto "codice Hays" per la Confederazione americana. Allegria: ci aspettano « anni facili ». Ed ancora in tema di libertà: si fa un gran parlare, in questo libro, utile, badate, come pochi apparso negli ultimi tempi, di scambi internazionali: ma per il Giannelli il "sipario di ferro" è qualche cosa di *tabu*, qualche cosa di cui è preferibile neppure parlare. E tuttavia, è di ieri il successo del Festival del film italiano nell'Unione Sovietica. Non sarebbe ragionevole tenere conto anche di quei mercati e comunque assumere un atteggiamento meno isolazionistico, meno aprioristico, che vorrebbe poi dire meno antieconomico ed anticulturale?

C.

ANNI FACILI PER GLI "UOMINI SISSIGNORE,"

TUTTE le volte che un giovane compositore ancora sconosciuto si presentava con una partitura a Brahms per averne un giudizio, questi copriva con un braccio la parte che riguardava la chiave di violino e studiava invece la chiave di basso. Se la musica scritta in chiave di basso l'interessava, allora Brahms continuava a leggere la musica anche in chiave di violino, altrimenti rimandava il povero compositore senza nemmeno dare un'occhiata al resto della partitura. Se si volesse trarre una morale da questa piccola storia, bisognerebbe dire che, dove non esiste una base, là non si può pretendere una solida costruzione; ossia, per rimanere in termini musicali, la chiave di basso rivela se veramente il compositore ha qualcosa da dire, mentre la chiave di violino ha semplicemente una funzione dimostrativa, d'indicare la maniera di esprimersi. E ciò che si è detto per la musica vale anche per le altre arti, senza esclusione del cinema.

Ma quali sono i registi, che oggi lavorano nel cinema, i quali hanno veramente qualcosa da dire? Facciamo un piccolo esame, passando in rassegna le principali produzioni dell'America del nord e dell'America latina.

Bunuel ha, se ben lo si consideri, qualcosa da dire, e sulla gelosia, e sulla paranoia in *El*, e una sua maniera personale di intendere cose e sentimenti riscontrabile pure in quel racconto d'avventure, non filosofico ma per fanciulli, che è *Robinson Crusoe*, nel quale tuttavia indaga su problemi morali e sull'eterna questione: Dio esiste?

Lang, nel suo recente film, *The Big Heat*,



Bunuel, in *El* (sopra) aveva qualcosa da dire (anche se espresso in modo discutibile) sulla gelosia e sulla paranoia; mentre Lang nel suo *The Big Heat* (sotto) ha invece ben poco da dire.



del cinema irrompe con stravaganza di effetti. *L'Othello* di Welles afferma, coraggiosamente, e clamorosamente, l'evasione della tragedia shakespeariana dai rigidi schemi teatrali nell'ampia trascrizione cinematografica.

Emilio Fernandez ha poco o niente da dire in *La Red* — storia della caccia a un uomo — che ha l'unico pregio di una bella fotografia.

Lima Barreto, l'ultima scoperta come regista della produzione brasiliana, ha qualcosa da dire in *O Congaceiro*, per quella sua forza primitiva, o brutalità che dir si voglia, la quale come studio anche etnografico ha un suo indiscutibile interesse. Si potrà osservare che i caratteri dei personaggi non sono approfonditi (un fuorilegge cattivo, un fuorilegge buono e una ragazza loro prigioniera, sicché non è difficile indovinare come andranno a finire le cose), ma l'opera ha quella rara ingenuità di una vera rappresentazione naturale per cui ogni difetto tecnico o psicologico non ha grave importanza.

Dementia di un giovane regista americano, John Parker, è un tentativo non inuti-

le a proposito del complesso freudiano di Elettra.

I due ultimi apporti del Cinemascope: *How To Marry a Millionaire* e *Beneath the Twelve Mile Reef* hanno pochissimo da dire: infatti il primo sostiene che è una bella cosa per una ragazza sposare un milionario (e non c'è nulla da dire in contrario) e l'altro film conclude col dire che, sia pure una valle di lagrime il nostro mondo, il lieto fine non è poi un'impossibile speranza.

Decameron Nights, da tre novelle amalgamate del Boccaccio sono troppo legate al testo per poter esprimere qualcosa di diverso o di personale in chi le ha dirette.

Tanga Tika, una storia d'amore ambientata a Tahiti, informa molto meno di quanto non abbiano fatto Murnau e Flaherty sulla vita nelle isole della Polinesia, e per quanto riguarda l'atmosfera esotica essa ha così poca evidenza, che il film potrebbe essere stato girato anche nelle regioni antartiche, anziché nel paradiso dei tropici.

Song of the Land rivela senza alcuna finzione alcuni aspetti splendidi e terrificanti di luoghi, taluni fenomeni naturali ed episodi della vita degli animali e degli uccelli. In queste rappresentazioni "al naturale" consiste appunto la differenza da *The Living Desert* che riduce invece la fauna del gran deserto americano alle proporzioni grottesche dei personaggi d'un disegno animato. A parte qualche ben riuscita sequenza sulla presentazione di questo deserto e qualche momento d'interesse, Disney perviene al bel risultato di aver men che niente da dire e finisce coll'affidare ai trucchi dell'obbiettivo e alle risorse del sonoro gli allegri giochi degli animali, pur di strappare qualche risata a buon mercato.

Se si volesse dunque trarre alcuni elementi di giudizio da questa breve rassegna di film, tra i quali prevalgono quelli che dicono poco, ben poco o addirittura niente, si verrebbe a questa constatazione che cioè ben di rado l'uomo spinge la propria iniziativa oltre a quello che può ordinariamente fare.

In un certo senso, generalmente parlando, noi non facciamo tutto quello che dovremmo fare, bensì quello che possiamo fare... e questo, tanto nella buona come nella cattiva sorte. Ricordo una vecchietta la quale nonostante tutte le sue disgrazie non aveva perduto il senso dell'umorismo e diceva, non so più in quale ufficio di collocamento o di sussidi: « Mio marito è disoccupato, mio figlio è stato messo in prigione, mia figlia è stata sedotta ed ora è incinta, e la mia schiena mi fa un male terribile. Come vedete, ognuno di noi fa quello che può ».

Vi sono registi, come Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Murnau, Gance, il Dupont di *Variété*, il Welles di *Othello* e altri ancora, ai quali si potrebbero riferire press'a poco le stesse parole che disse Trotzky parlando di Celine: « Egli scrive con quel febbrile fervore di un uomo che si sia imbattuto nel linguaggio per la prima volta ». Essi infatti hanno lavorato al loro film, con quel febbrile fervore. Ma essi avevano sempre qualcosa da dire, innanzi tutto. Anche Utrillo, quando dipinge il suo amato Montmartre senza mai stancarsi, e per tutta la vita ha avuto sempre quello stesso soggetto, anche lui ha qualcosa da dire, ad esempio la triste solitudine che raggela il suo cuore, specialmente in questi ultimi anni quando a poco a poco le figure umane sono sparite dalle sue stradette di-



L'*Othello* di Orson Welles (sopra) ha parecchio da dire sulla tragedia dell'amore e della gelosia e anche il film brasiliano *O Cangaceiro* (sotto), per la sua forza primitiva, ha qualcosa da dire



pinte, tanto egli si sente ormai un sopravvissuto.

Io credo che in un mezzo d'espressione come quello del cinema, che prima di tutto è un'industria e poi, soltanto secondariamente un'arte, ci sono molti e molti fattori imponderabili che influiscono sulla riuscita del film artistico, quali possono essere pressioni politiche, morali e sociali, necessità di cassetta, e altri motivi ancora, per cui è ben difficile riuscire a fare un film che abbia qualcosa da dire al disopra dei soliti luoghi comuni del corrente conformismo.

Di recente, è accaduto che un sindacato come quello dei registi cinematografici di Hollywood ha dichiarato che il compito dei registi è stato drasticamente limitato dai produttori e che perciò essi stanno diventando esseri "semplicemente meccanici" con il solo incarico di seguire in tutto e per tutto la sceneggiatura, non fare domande,

non fare modifiche, insomma essere "uomini signore", un'espressione che rende alla perfezione l'idea del conformista che esegue ciecamente tutto quel che gli si dice. (Frank Capra scrisse queste cose, qualche anno fa, in *The Hollywood Quarterly*. Forse, proprio per questo motivo, egli non ha più diretto film ma soltanto brevi episodi per la televisione).

A questa dichiarazione di registi fa riscontro, per una certa analogia di concetti, l'affermazione di un famoso torero spagnolo, il quale una volta disse: « Combattere contro un toro quando non si ha paura, è una cosa da niente. E non combattere contro un toro quando si ha paura è lo stesso che zero. Ma combattere contro un toro quando si ha paura, quella è veramente una cosa che vale ».

Analogamente, fare un film quando non si ha niente da dire, è una cosa da niente:

LA TV FA DEL CINEMA

la maggior parte dei film sono fatti così. E non fare un film quando si ha qualcosa da dire, però si ha paura delle conseguenze, è evidentemente lo stesso che zero: molti film non vengono mai fatti proprio per questo motivo. Ma fare un film quando si ha qualcosa da dire, e contro tutte le opposizioni in qualunque modo esse si manifestino, questa è veramente una cosa che ha la sua importanza. E ci sono ben pochi film così fatti, e ciascuno di tali film ha un valore proprio per questa ragione, più che per ogni altra.

Tutto quanto si è detto mette ancor più in risalto il coraggio di certi registi: De Sica che ha fatto *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Umberto D.*, il Visconti di *La terra trema*, il Rossellini di *Roma città aperta*, lo Zampa di *Vivere in pace* e *Anni difficili*, il De Filippo di *Napoli milionaria*, il Lattuada di *Il cappotto*, il Cayatte di *Justice est faite* e di *Nous sommes tous des assassins*, il Clair di *A nous la liberté*, il Chaplin di *Monsieur Verdoux*, lo Stroheim di *Greed*, il Vigo di *Zéro de conduite* e altri ancora. Film che avevano qualcosa da dire; film con una "chiave di basso" che valeva quanto la chiave di violino; film che dicevano quel tanto che si doveva dire e non quel poco che si poteva dire; film che andavano un po' più in là dei soliti limiti; film fatti con quel "febrile fervore" di uomini che si fossero imbattuti per la prima volta nel cinema; film che non avevano paura delle conseguenze quand'era il caso di dover dire qualcosa, nonostante le più forti opposizioni.

Questi sono i film validi, i film coraggiosi; tutti gli altri sono i film della codardia, del "quieto vivere". Non dimentichiamo tutto ciò.

Con ciò non voglio dire che ogni film debba contenere un messaggio sociale, allo stesso modo non credo che ogni tela dipinta da un artista debba per forza esprimere un simile messaggio. *La vecchia che si taglia le unghie* di Rembrandt non è per niente un messaggio sociale, eppure anche oggi è considerata un capolavoro.

Nel cinema, come in ogni arte, vi possono essere tanti capolavori, ciascuno nel suo genere, secondo da qual punto di vista siano considerati.

Costatazione evidente, ma è bene che si ricordi, specialmente per il cinema, in vista appunto del suo sviluppo artistico, da non confondersi soprattutto con quei "progressi" della tecnica che non possono portare un miglior rendimento, in ciò di cui il cinema ha veramente bisogno: cioè di un'onestà di comportamento. Ma quegli apporti, quelle — diciamo — invenzioni non aggiungono nulla al dover dire e non hanno niente a che vedere con l'onestà o con la disonestà; anche se, purtroppo, talvolta, e per colpa delle esagerate pretese dei maggiori interessati, hanno più rapporti con la disonestà che con l'onestà, almeno in questo periodo.

Soltanto l'artista può destinare queste invenzioni al loro vero compito, nella stessa maniera come solamente lo scienziato, lo scienziato puro, che non voglio confondere con gli esperti del potere militare o di quello politico, può innalzare la disintegrazione dell'atomo alla sua vera e più propria funzione.

HERMAN G. WEINBERG

UNO dei primi mezzi d'azione della televisione francese è stata la diffusione di piccole cinematografiche e per qualche tempo i programmi televisivi sono stati essenzialmente costituiti da film scelti, nella gran maggioranza dei casi, tra quelli di vecchia produzione. I produttori e i noleggiatori, che temevano una pericolosa concorrenza, avevano imposto una "età minima" per i film da affidare alla televisione.

Questa misura precauzionale derivava da una diffidenza che, fortunatamente, si sta progressivamente attenuando, mentre contemporaneamente, la televisione assottiglia la sua consumazione di film commerciali ed aumenta il quantitativo delle emissioni dirette. Il cinema conserva sempre un posto importante nei programmi televisivi, ma si tratta in gran parte di film realizzati dalla stessa TV per suo proprio esclusivo uso. Questa particolare produzione si è iniziata con cortometraggi (brevi scene ispirate al teatro, documentari, ecc.) per passare poi in seguito a realizzazioni più importanti: fra queste ultime, due meritano, per diverso titolo, che se ne parli: *Madame Bovary* e *Adrienne Mesurat*.

Madame Bovary è un vero e proprio film, elaborato in conformità ai metodi ordinari del cinema (con l'aggiunta soltanto di alcune ricerche tecniche basate sull'esiguità dello schermo ricettivo) benché per valorizzarlo lo si sia proiettato sul grande schermo d'un cinema parigino, il che prova come non sia per nulla fuori dai canoni della settima arte.

Devo subito premettere che l'esperienza non è stata conclusiva, né per ciò che riguarda il cinema, né per ciò che riguarda la televisione.

L'amministrazione della televisione francese ha diffuso una specie di manifesto dal quale riporto, per maggior chiarezza del dibattito, alcuni estratti: « Nell'utilizzazione sistematica della profondità di campo, della lunghezza dei piani, gli spettatori riconosceranno una certa forma di regia particolare alla televisione, che utilizza al massimo le dimensioni dei piccoli schermi.

« E' da tempo che negli Stati Uniti vengono realizzate grandi produzioni: tuttavia non crediamo che le leggi d'una regia di qualità particolarmente adatta alla televisione siano state ancora precisate in modo totale. D'altronde, l'esperienza che viene fatta oggi, vorrebbe dimostrare che è possibile realizzare una emissione registrata in modo accurato restando nei limiti d'una spesa ragionevole.

« *Madame Bovary* è stato girato in 14 giorni di riprese in studio dopo una settimana di prove (l'opera era stata imparata dagli attori come se avesse dovuto essere trasmessa in ripresa diretta): gli esterni sono stati girati in una settimana in Normandia. Il tempo impiegato nella realizzazione di questo film non oltrepassa quindi di molto il lavoro normale di prove e di preparazione d'una grande trasmissione televisiva in ripresa diretta ».

Da parte mia aggiungerò una precisazione che la nota non forniva: questo lavoro

è costato dodici milioni di franchi: prezzo di costo inferiore a quello di qualsiasi film, ma poiché non è risultato un buon film è perfettamente superfluo fare il confronto della spesa. Dal punto di vista della TV è caro, poiché in base alle recenti dichiarazioni d'un ministro un'ora di televisione costa due milioni, mentre in questo caso a dodici milioni corrisponde solo un'ora e mezza di spettacolo. E' vero che *Madame Bovary* potrà formare oggetto di ritrasmissioni, essere diffusa ulteriormente da nuove stazioni trasmittenti ed essere noleggiato a televisioni estere: ad ogni modo, al presente, questo prezzo che grava abbastanza pesantemente su un bilancio limitato, non sarebbe troppo greve se il film fosse buono: invece non lo è e ne specificherò il motivo.

Il celebre romanzo di Flaubert è una delle opere letterarie le cui riduzioni cinematografiche sono state maggiormente contestate. Sin dalla comparsa del libro gli autori drammatici manifestarono l'intenzione di portarne l'azione sulla scena e fra di essi si possono ricordare Henry Monnier (il creatore di Joseph Prudhomme) e Adolphe d'Ennery (il celebre manipolatore di melodrammi). Flaubert vi si oppose in modo assoluto: « La ritengo un'idea infelice — diceva — il mio romanzo non è un soggetto teatrale ».

Nel 1905 William Busnach (riduttore di "L'Assommoir" e di alcuni altri romanzi di Zola) trasse da "Madame Bovary" un dramma in sette quadri: da un quarto di secolo Flaubert non era più là per protestare, ma Lucien Descave, in suo nome, attaccò Busnach in un articolo intitolato "La Femme coupée en morceau". Il lavoro non fu rappresentato a Parigi, ma messo in scena a Rouen, senza successo.

Nel 1934 Jean Renoir portò sullo schermo *Madame Bovary* con Valentine Tossier come interprete del ruolo principale: lo si criticò un po', ma non troppo: l'opinione pubblica si era ormai abituata alle trasposizioni cinematografiche.

Fu invece molto più discusso, due anni più tardi, Gaston Baty che trasse dal romanzo un dramma in venti quadri, rappresentato al Teatro Montparnasse con Marguerite Jamois come protagonista. Stavolta Descaves fu più conciliante e, pur specificando che non aveva affatto mutato perere sul conto di Busnach, scrisse: « La scusa di Gaston Baty — se gliene occorresse una — sarebbe di non aver racchiuso, alla moda passata, l'azione in cinque atti e d'averla invece sviluppata in venti quadri coloriti, rapidi, all'uso cinematografico, ma d'un cinema che illustri e sonorizzi l'opera con intelligenza, un tatto, un rispetto ed anche una devozione che assolvono il riduttore, non più sacrilego, ma soltanto audace ».

Altri invece furono meno concilianti. Maurice Martin du Gard, nelle "Nouvelles Littéraires" pose anzitutto il problema in modo generale: « Non bisogna mischiare i generi. Che direbbe Gaston Baty se un letterato decidesse improvvisamente di trarre un romanzo da "Polyceute", dal "Misanthropie", o dal "Mariage de Figaro"? ». Passando poi al caso particolare sottolineava

va che la psicologia d'Emma Bovary, così ben analizzata da Flaubert, era, in teatro, delle più rudimentali e concludeva: « Tutto questo merita la Corte d'Assise! e dire che si è messo sott'accusa Flaubert! ».

Ho ricordato questi fatti solo per mostrare l'importanza che il mondo letterario annette a "Madame Bovary" e la suscettibilità di cui dà prova tutte le volte che si tocca questa signora. Ma si è sempre progressivamente meno rigidi su questa fedeltà al testo originale e la *Madame Bovary* che Vincente Minelli girò nel 1949 con Jennifer Jones sollevò soltanto alcune proteste di principio. L'opera comica di René Fauchois e Emmanuel Bondeville (1951) beneficiò della specie d'indulgenza che i letterati sempre consentono alle opere liriche.

Il lettore penserà forse che, in queste condizioni, non sia il caso di mostrarsi severi verso il film della TV, dato anche che ho recentemente parlato bene della *Thérèse Raquin* di Marcel Carné che non ha alcun rapporto (per quanto riguarda gli sviluppi episodici) con il romanzo di Zola: perché rifiutare a Jacques Chabannes (riduttore di "Madame Bovary") la licenza accordata a Carné e al suo collaboratore Charles Spaak?

Per parecchi motivi. Carné ha voluto fare un film liberamente ispirato al romanzo, ciò che gli ha permesso, malgrado una trasposizione totale, di rispettare lo spirito del romanzo: e ne ha tratto un buon film (1). Chabannes invece ha voluto illustrare "un capolavoro francese", assunto ambizioso che lo impegnava a dare un'espressione esatta di questo capolavoro, il che non ha invece fatto; e il suo film non è un buon film.

Desidero che non si equivochi su questa mia opinione: non me la prendo affatto con Claude Barma che è uno dei buoni registi della televisione e che ha ricercato un'unità d'immagini e di movimento concepita in funzione dell'iconoscopia, la quale, a tratti, si rivela proprio come l'opposto del montaggio cinematografico; e non critico affatto l'operatore Jacques Lemare (che ha già lavorato per il cinema) la cui macchina da presa non ha sofferto d'immobilità. Un film (generalmente) sviluppa un'azione per sua propria forza interna, senza bisogno di spiegazioni supplementari. La *Madame Bovary* della televisione è un seguito di quadri viventi e parlanti, collegati fra loro da un commento che si potrebbe definire "didascalie parlate": questo commento è inescusabile, soprattutto allorché riesce un doppiopione del dialogo della scena susseguente. Eccone un esempio: il commentatore annuncia: « Emma ricevette la visita del signor Lheureux » e in seguito si vede la cameriera che annuncia alla sua padrona: « E' il signor Lheureux » e Madame Bovary risponde: « Fallo entrare »: si perde del tempo.

Luce Fayret ha impersonato Emma Bovary e non ne ha dato una interpretazione sensazionale. Gli altri interpreti dovevano limitarsi a ruoli schematizzati. Non ne è venuto un buon film perché non era possibile farlo: in verità il soggetto non si presta né per il palcoscenico, né per lo schermo, né per l'iconoscopia, se si vuole trattarlo a fondo e trarne una fedele espressione del romanzo.

"Madame Bovary" è anzitutto la scrittura di Flaubert: è uno dei monumenti della letteratura francese. A rigor di termini si può dividerlo in brani per farne un film o un lavoro teatrale "d'après" il roman-



Due inquadrature del recente film *Madame Bovary*, realizzato per la televisione francese: Luce Feyrer (*Emma Bovary*) con Yves Vincent (*Rodolphe*), sopra, e con L. Corner (*Laureux*), sotto.



zo: ma non si dica che questa operazione ha per scopo di far conoscer meglio un capolavoro letterario. I capolavori di questo genere è nei libri che si possono ammirare.

In una certa misura — dato che egli stesso ha fatto riferimento al copione scritto per il Théâtre Montparnasse — Jacques

Chabannes può dire d'aver televisionato la "Madame Bovary" di Gaston Baty, ma non quella di Flaubert.

Il problema si pone nei medesimi termini allorché si tratta di un'opera contemporanea il cui autore può essere consultato.

Un cineasta può chiedere a un romanziere se il modo con cui egli si propone d'adattare uno dei suoi libri gli convenga. In questo caso si ha una seconda creazione su un nuovo piano, una seconda creazione parallela e conforme che non intacca per nulla l'opera originale. Questo modo di procedere lascia una vasta latitudine al cineasta che conosce bene il suo mestiere.

Lo si è visto alla televisione con Marcel L'Herbier che ha realizzato *Adrienne Mesurat*, dal romanzo di Julien Green. Questo romanzo, pubblicato nel 1927, racconta la storia d'una ragazza che il padre costringe ad una vita reclusa. Adrienne Mesurat ha diciannove anni ed è ingenuamente innamorata del dottor Maurecourt ch'essa ha visto passare nella strada. Il padre le fa una scenata: Adrienne lo spinge sulla scala ed egli disgraziatamente cade e si uccide. Il fatto viene ritenuto accidentale, ma una vicina furba e chiaroveggente ricatta Adrienne: questa comprende d'altra parte che il dottore non la sposerà mai e diventa folle.

Il soggetto è piaciuto a parecchi registi che avevano esposto i loro progetti a Green, ma la maggior parte non vi scorgevano che un pretesto di dramma poliziesco. L'autore

si è interessato solo alle proposte di L'Herbier che, dal 1949, si preparava a girare *Adrienne Mesurat*. Lo stesso regista aveva dichiarato: « Adrienne avrà tre voci: la sua, in quanto lei stessa dovrà raccontare, quella della sua coscienza e una terza che sarà quella d'una specie di sopra-coscienza o di non-coscienza ». L'Herbier — ed è questo che richiama la nostra attenzione — voleva « far parlare tutto ciò che tacerebbe in teatro e che trova un'eloquenza solo nel romanzo ». Nulla è più aleatorio dei progetti cinematografici: L'Herbier non ha potuto tradurre il suo in esecuzione.

Tuttavia, nel 1951, ebbe l'occasione di presentare "Adrienne Mesurat" alla radio: il suo amico Jaque Catelain adattò la sceneggiatura cinematografica di L'Herbier ai bisogni del teatro radiofonico. Fu un'emissione estremamente interessante: il ruolo d'Adrienne era stato affidato a Jeanne Moreau, una giovane artista che aveva già impersonato Ofelia al Festival d'Avignone e Camille alla Comédie-Française e che ha fatto una bella carriera sui palcoscenici del boulevard e al cinema. L'interpretazione fu molto buona e l'idea iniziale di L'Herbier

era stata realizzata grazie agli artifici tecnici della radio: un'opposizione della medesima voce, registrata su due diversi piani, rendeva percettibili le reazioni interiori dell'eroina nello svolgimento dei fatti che essa viveva e "raccontava" in primo piano.

L'Herbier ha ora tentato con questa *Adrienne Mesurat*, che evidentemente l'interessa, una nuova esperienza: quella della televisione. La TV non è per lui un campo ignoto: ne aveva già scoperte le possibilità realizzando "La Cinémathèque imaginaire", serie di trasmissioni consacrate ai suoi colleghi registi e s'era abituato a lavorare simultaneamente con due macchine da presa ed a regolare immediatamente l'alternarsi delle immagini per la trasmissione in presa diretta.

Prima d'intraprendere la riduzione del romanzo di Green egli aveva esposto le sue intenzioni: « Non si tratta d'un lavoro teatrale, né di un adattamento drammatico, ma d'un tele-romanzo. Ho così tentato di allargare l'elemento drammatico dell'opera che preserverò per farlo entrare nel piano romanzesco. Tre voci condurranno l'azione: quella d'un commentatore, quella d'Adrienne e quella della coscienza d'Adrienne. Tutti i dialoghi sono stati tolti dal romanzo: nulla sarà quindi estraneo a Green. Naturalmente farò un largo uso del tele-cinema. Da sei a settecento metri di pellicola verranno intercalati alle sequenze in presa diretta, che si sforzeranno sempre di piegarsi alle necessità visive dell'evocazione ».

In questa nuova realizzazione, il personaggio d'Adrienne è stato interpretato da Anouk Aimée, nota attrice dello schermo (*Les Amants de Vérone*, *La Salamandre d'or*, *Le Rideau cramoisi*) che non aveva però mai avuto un ruolo così favorevole. Si può dire che nel tele-romanzo di L'Herbier essa s'è veramente rivelata al pubblico che la conosceva soltanto attraverso le sue interpretazioni cinematografiche e teatrali. Essa ha reso con la maggior esattezza la torturata eroina di Julien Green, esprimendo con una progressione sconvolgente il suo cammino verso la follia.

Louis Seigner e Beatrice Bretty impersonavano rispettivamente il padre Mesurat e la vicina, M.me Legras; Alain Cuny rappresentava il dottor Maurecourt e ciascuno è stato eccellente nel proprio ruolo.

L'Herbier ha alternato non solo scene cinematografiche e scene in ripresa diretta, ma anche dei disegni che raffiguravano degli ambienti o che, per meglio dire, facevano "viaggiare" l'azione del dramma.

L'insegnamento che emana da questa bella riuscita di L'Herbier può essere così riassunto: lo spettacolo televisionato (quando è uno spettacolo specialmente concepito per la TV) non deve riferirsi ai metodi di "taglio" del teatro: la sua formula ideale deve invece avvicinarsi al cinema, dal quale può prendere a prestito l'estrema mobilità. Se può concludere che la televisione non rappresenta un danno per l'arte cinematografica propriamente detta: si potrebbe aggiungere: al contrario!

MARCEL LAPIERRE



Anouk Aimée in due scene della recente edizione televisiva di *Adrienne Mesurat*, realizzata da Marcel L'Herbier: (sopra) con Luis Seigner (il padre); (sotto) con Beatrice Bretty (la vicina).



(1) Naturalmente, questo è un giudizio personale del nostro corrispondente da Parigi. Da parte nostra condividiamo invece il ben diverso giudizio espresso dal nostro critico G. C. Castello in occasione della proiezione del film a Venezia.



(Sopra: a sinistra) Ernest Borneman soggetto e regista di Betty Slow Drag, recente contributo britannico al film d'avanguardia; (a destra) Russell Quay, scenografo del film e attore nel ruolo di S. Gabriele. (Sotto) Lynne Cole protagonista del film, e la costumista Ursula Hertz.

IL CINEMA D'AVANGUARDIA NON È MORTO

CHIUNQUE fosse portato a ritenere che nel cinema inglese siano inaridite le possibilità di produzioni sperimentali d'avanguardia dovrebbe — prima di esprimere una opinione precisa in argomento — vedere il nuovo breve film Betty Slow Drag, presentato al recente Festival di Edimburgo ad un pubblico specializzato e che, con tutta probabilità, non verrà presentato tanto presto nei normali cinematografi.

Questo film-balletto è il frutto dello sforzo di un gruppo di entusiasti e, in definitiva, prova come anche oggi — in un mondo cinematografico regolato da norme sindacali e da contratti di noleggio — persone con idee vive e fresche possano ancora fare dei buoni film con mezzi molto limitati, proporzionati alle possibilità d'un bilancio che, in una normale produzione cinematografica, potrebbe probabilmente coprire le spese per i tassi e per le sigarette.

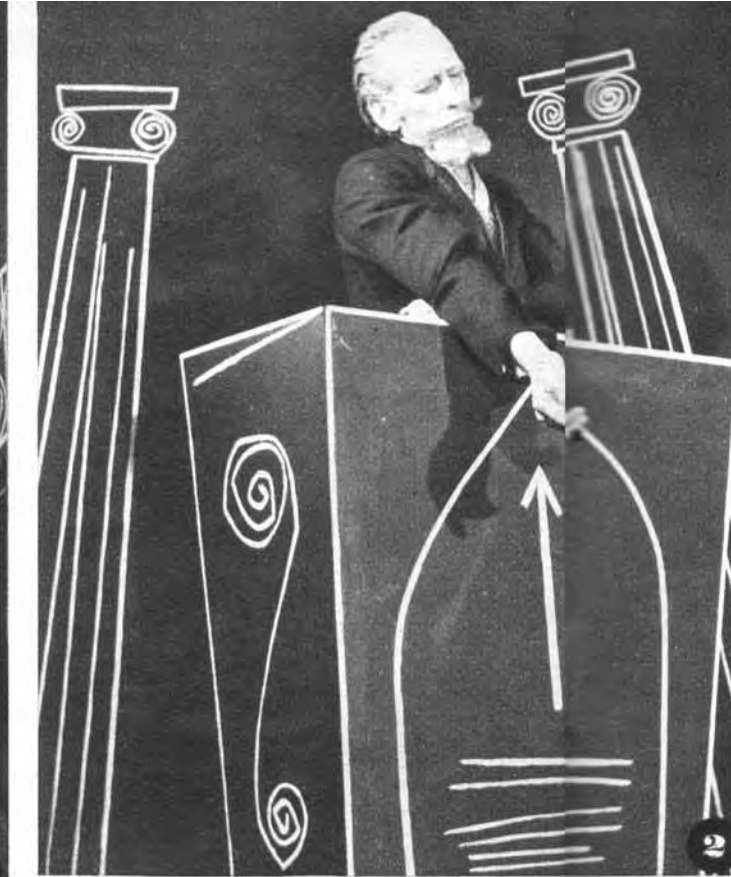
Betty Slow Drag è una parodia dell'era della musica sincopata, del "rag-time", ambientata in una città del Mississippi e presenta tre personaggi d'obbligo nelle ballate sulla malavita care a quell'epoca: il giocatore malvagio, la provinciale ragazza perduta, e il diavolo affabile. Betty è la ragazza attorno alla cui incantevole bellezza ed al cui dinamico temperamento ruota l'intera azione, mentre Slow Drag è il nomignolo del suo cattivo amico, il quale, nella satira, resta fedele al tradizionale tipo di gangster del melodramma americano. Le parti principali sono sostenute da personaggi derivati dal mondo della vecchia comica cinematografica — il mondo dei "Keystone Cops" e delle "Bathing Belles", cioè dei poliziotti e delle girls delle comiche di Mack Sennett e di Ridolini — o delle famiglie nume-

rose con bambini insopportabili. E' tutto un continuo andirivieni che affolla lo schermo con vivaci movimenti di danza e con abbozzi di azioni a pantomima, molto aderenti al commento musicale eseguito da un animato complesso jazzistico ed alle esigenze di una ballata che, per tutta la durata del film, viene cantata fuori campo o dalla voce professionalmente indifferente di una cantante di blues o da un quartetto parodistico e che commenta l'azione in modo simile a quello del coro greco.

All'inizio, la trama segue intenzionalmente la linea di un giallo: Slow Drag, il giocatore, uccide Rosenbloom, il gioielliere, per avere un anello con diamante per Betty, ma viene raggiunto dalla "longa manus" della legge, portato davanti al giudice, e, nonostante le preghiere della bella Betty, condannato a morte e giustiziato. A questo punto un'inattesa svolta nel "sopranaturale" porta in scena nuovi elementi di satira e muta l'atmosfera in tumultuoso divertimento: Betty infatti si appresta a liberare il suo amante dai luoghi infernali ai quali egli è destinato. Con la sua perfidia e la sua esasperante insistenza ella rende la vita di Lucifero laggiù così infelice che egli finisce non solo col rilasciare i due amanti, ma li copre anche di doni preziosi, allo scopo di liberarsi una volta per sempre dell'incantevole esemplare di perversa femminilità personificato in Betty.

Una casa produttrice hollywoodiana (se per un miracolo dovesse trovare accettabile un simile soggetto) probabilmente ne trarrebbe un technicolor musicale su vasta scala con costumi stucchevoli, gigantesche messe in scena, lusinghiero sfoggio di gambe e Rita Hayworth quale protagonista. Nessun si-





vrebbe essere preso sul serio. E' poco probabile che il comune spettatore scopra immediatamente il fine humour che permea le vivaci danze e i canti, ma nessuno può fare a meno di accorgersi che Betty Slow Drag è stato fatto piuttosto da conoscitori per conoscitori.

La maggior parte degli attori che recitano in questo film vi ha preso parte per puro entusiasmo, senza pretendere compensi e l'intera produzione è caratterizzata da uno spirito di comune iniziativa. Lynne Cole, che recita la parte principale con notevole sicurezza, ha non solo un bell'aspetto, essenziale per questo ruolo, ma anche un talento promettente. Può essere un buon presagio il fatto che ella provenga dalla stessa scuola di recitazione dell'ormai famosa Jean Simmons. Il suo partner, Edward Monson, deve alle sue danze in questo film l'offerta di una parte presso un teatro londinese nel "musical" americano di grande successo "Guys and Dolls". Ma vi sono pure alcuni attori di una generazione più anziana e parecchi sostengono tre o quattro parti diverse in modo stimabile. Il migliore fra essi è Jashf Crandall — un coreografo sessanta-



mile elemento, naturalmente, si trova nella produzione realizzata in Inghilterra la quale si appoggia interamente sulla recitazione dinamica di ballerini e attori praticamente sconosciuti, sulla controllata vivacità del testo cantato, sull'ammirevole genialità dei costumi consapevolmente stilizzati e delle decorazioni ottenute tutte praticamente dal nulla. Infatti le poche scene costruite con cartoni colorati che rappresentano, o piuttosto simbolizzano luoghi, come un bar, l'aula di un tribunale o una prigione, ricordano in

modo impressionante l'espressionismo tedesco intorno al '20. Il loro effetto è aumentato dall'intelligentissima scelta delle inquadrature determinate in funzione di una definita concezione artistica, la stessa che ha dettato lo stile deliberatamente unico delle decorazioni e dell'abilissima recitazione. Il tenore scherzoso in ogni dettaglio mette in evidenza l'intenzione del regista di tenersi lontano da ogni ostentazione d'importanza di modo che — a parte il tentativo artistico — nulla in questo breve film sperimentale do-



treenne, al quale si devono pure gli adattamenti per le danze del film — che per 27 anni fece parte del balletto russo col nome di Jashf Dolotin.

Sarebbe sbagliato pensare che un film come questo, spiritosa parodia con uno sprazzo di originalità, sia un capolavoro: non vuole neppure esserlo. Si tratta in realtà di una prova veramente interessante, un segnale gradito per coloro che sono stanchi di convenzionalismo e credono nella rinascita del cinema attraverso l'adozione di idee nuove.

Il genere di questo film, come si può capire da queste note sommarie, spiega già, di per se stesso, le difficoltà che incontrerà probabilmente nella distribuzione commerciale, in particolare perché dura solo mezz'ora, durata poco favorevole per spettacoli normali. E' tuttavia molto probabile che Betty Slow Drag sia venduto alla televisione e ciò sarebbe veramente un peccato poiché impedirebbe ai frequentatori dei cinema ed agli amatori di jazz di tutto il mondo di vederlo. Tuttavia almeno i cine-clubs dovrebbero ricordare il nome del regista e del soggetto del film: Ernest Borneman.

FRANCIS KOVAL



Alcune scene di Betty Slow Drag: il ballerino Edward Monson (1); George Gerhardt, un ballerino sud Africano, che nel film impersona il Giudice (2); i due protagonisti, Edward Monson e Lynne Cole (3); il matrimonio tra Lynne Cole e Edward Monson (4 e 5); il terzo attore è Don Tasker; Monson, condannato a morte chiede grazia (6); Lynne Cole prega S. Pietro e S. Gabriele di lasciarla entrare (7) ma viene respinta (8).

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANNO VI - VOLUME X
15 luglio - 31 dicembre 1953
FASCICOLI 113 - 124

CASA EDITRICE VITAGLIANO

INDICE PER MATERIE

DEL VOLUME X (15 luglio 30 dicembre 1953)

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

BIBLIOTECA

- Amengual B. (v. E. C.: B. Amengual - *Sur Jean Vigo, 1905-1934*) CXX, cop. 3
- Amengual B. (v. E. C.: B. Amengual - *L'Homme, le sentiment et les choses dans le monde de René Clair*) CXX, cop. 3
- Amengual B. (v. E. C.: B. Amengual - *Le Mythe de Tristan et Yseult au cinéma*) CXX, cop. 3
- Amengual B. (v. E. C.: B. Amengual - *Chaplin est-il le frère de Charlot?*) CXX, cop. 3
- Amengual B. (v. E. C.: B. Amengual - *Téâtre et cinéma*) CXX, cop. 3
- Ayfre A. (v. G. C. C.: A. Ayfre - *Problemi estetici del cinema religioso*) CXIX, cop. 2
- Cinema e TV (v. G. C. C.: Biblioteca) CXIX, cop. 2
- Film sur l'art (v. G. C. C.: Biblioteca) CXIX, cop. 2
- Ford C. (v. E. C.: C. Ford - *Le Cinéma au service de la foi*) CXX, cop. 2
- Kirou A. (v. E. C.: A. Kirou - *Le Surrealisme au cinéma*) CXIX, cop. 3
- Lunders L., O. P. (v. G. C. C.: L. Lunders, O. P. - *Introduction aux problèmes du cinéma et de la jeunesse*) CXIX, cop. 2
- Reisz K. (v. G. C. C.: K. Reisz - *The Technique of film editing*) CXX, cop. 2

CINEMA GIRA

- CXIII, 2; CXIV, 27; CXV, 58; CXVI, 90; CXVII, 122; CXVIII, 154; CXIX, 186; CXX, 218; CXXI, 250; CXXII, 282; CXXIII, 314; CXXIV, 346.

IL CINEMA E LE ALTRE ARTI

- DORIGO F. - *Influssi del pensiero esistenzialista del film francese* CXXII, 286
- GIANI R. - *Il cronista dei «Nostrì Tempi»* CXIV, 31
- MICHAUT P. - *Film francesi sull'arte* CXIII, 9
- NEWTON D. - *Un mito moderno nel film musicale* CXV, 80
- VIGORELLI G. C. - *Paragrafi per una «poetica della realtà»* CXXIII, 326
- VINCENT C. - *L'ingresso degli intellettuali nel cinema* CXXII, 290

CIRCOLI DEL CINEMA

- CXIV, cop. 3; CXVI, cop. 3; CXX, 227; CXXI, 275; CXXII, cop. 2; CXXIV, 366.

LA DILIGENZA

- CXIII, 24; CXIV, 56; CXV, 88; CXVII, 152; CXVIII, 184; CXIX, 216; CXX, 248; CXXI, 280; CXXII, 312; CXXIII, 344.

ESERCIZIO, NOLEGGIO, IMPORTAZIONE, CENSURA

- BIANCHI P. - *Ragazzi e censura* CXXIV, 355
- DE SANTIS S. - *«Why Burstyn was headed for Rome»* CXXIV, 357
- GIANI R. - *Spettacoli e attori di seconda mano* CXVIII, 162
- GUARINI A. - *Il neorealismo e l'industria* CXXIII, 320
- LAPIERRE M. - *La censura non ama «Les Enfants de l'amour»* CXXII, 298
- SALVI G. - *La Via Veneto dei registi italiani* CXXII, 292
- SIBILLA G. - *Alla censura è vietata l'intelligenza?* CXVIII, 160

ESTETICA

- AMENGUAL B. - *Presenza ed evocazione nel cinema* CXV, 74
- ASQUITH A. - *Ricette di stile (con un pizzico di giallo apocalittico)* CXIII, 6
- CASTELLO G. C. - *Il neorealismo è vivo* CXXIII, 317
- GHELLI N. - *Note estetiche sul cinemascopo* CXXI, 261

- SPERI P. - *Esiste un messaggio neorealista* CXIX, 190
- TURCONI D. - *La teorica del film nasce dalla poesia* CXX, 234; CXXI, 254; CXXII, 302.
- VIGORELLI G. C. - *Paragrafi per una «poetica della realtà»* CXXIII, 326

FILM

Note critiche

- CASTELLO G. C. - *Amore in città, Lo* CXXIII, 339
- *Cinema d'altri tempi* CXXIV, 374
- *E' arrivato Fra Cristoforo (L'Auberge Rouge)* CXXI, 276
- *Gelosia* CXX, 244
- *Gioielli di Madame de... I (Madame de...)* CXXII, 308
- *Lupa, La* CXX, 244
- *Mare dei vascelli perduti, Il (Sea of lost ships)* CXVIII, cop. 3
- *Marito per Anna Zaccheo, Un* CXVII, 148
- *Passaggiata, La* CXXIV, 373
- *Perseguitati, I (The Juggler)* CXXII, 310
- *Prezzo del dovere, Il (Above and beyond)* CXVIII, 182
- *Siamo donne* CXXIV, 371
- *Sole negli occhi, Il* CXIX, 212
- *Tesoro dell'Africa, Il (Beat the Devil)* CXXIV, 372
- VICE - *Prigionieri della città deserta, I (Split Second)* CXIII, 21

Miscellanea

- CASTELLO G. C. - *Amori di Cristina, Gli (A Millionaire for Christy)* CXXIII, 343
- *Anni facili* CXXI, 278
- *Arrivò l'alba (Never let me go)* CXXIII, 343
- *Avventurieri di Plymouth (Plymouth Adventure)* CXXI, 277
- *Banda della città vecchia, La* CXXIV, 376
- *Capriccio di Caroline Chérie (Un Caprice de Caroline Chérie)* CXXIV, 376
- *Città spenta, La (The City is dark)* CXX, 247
- *Essi vivranno (Battle Circus)* CXXIV, 376
- *Età dell'amore, L'* CXVII, 149
- *Fate largo ai moschettieri (Les Trois mousquetaires)* CXXIV, 376
- *Favoloso Andersen, Il (Hans Christian Andersen)* CXIX, 215
- *Follia di Roberta Donge, La (La Vérité sur Bébé Donge)* CXIX, 214
- *Gardenia blu (Blue gardenia)* CXVII, 149
- *Incantevole nemica, La* CXXIV, 375
- *Lucrezia Borgia (Lucrece Borgia)* CXXIV, 376
- *Mare crudele (The cruel sea)* CXIX, 214
- *Maschera di cera, La (House of wax)* CXXIII, 342
- *Marea della morte, La (Jeopardy)* CXXII, 311
- *Niagara (id.)* CXVII, 150
- *Più comico spettacolo del mondo, Il* CXXIV, 365
- *Più piccolo spettacolo del mondo, Il (Jeannot l'intrépide)* CXXII, 311
- *Prigioniero di Zenda, Il (The Prisoner of Zenda)* CXXIV, 376
- *Principe di Scozia, Il (The Master of Ballantrae)* CXXIV, 376
- *Quando le donne amano (Adorables créatures)* CXX, 247
- *Riscatto* CXXIV, 376
- *Risveglio del dinosauro, Il (The Beast from 20.000 fathoms)* CXXIII, 343
- *Ruby fiore selvaggio (Ruby gentry)* CXXI, 276
- *Salomé (id.)* CXX, 247
- *Sangaree (id.)* CXX, 247
- *Schiavitù* CXXI, 277
- *Sposa sognata, La (Dream Wife)* CXXIV, cop. 3
- *Tempeste sul Congo (White witch doctor)* CXXIV, 376

- *Titanic (id.)* CXXIV, cop. 3
- *Traviata '53* CXIX, 214
- *Una di quelle* CXXI, 279
- *Uomini, che mastaloni! Gli* CXXI, 278
- *Vedova allegra, La (The Merry widow)* CXIX, 215
- *Vergine sotto il tetto, La (The Moon is blue)* CXXI, 277
- *Vinti, I* CXXI, 278
- VICE - *Amanti di Toledo, Gli* CXVI, 119
- *Bella, ma pericolosa (Wonderful, but dangerous)* CXV, 85
- *Cantante matto, Il (The Stoo-ge)* CXV, 86
- *Carcere di donne* CXIII, 22
- *Città che non dorme, La (The City that never sleeps)* CXVIII, cop. 3
- *Conquistatori della luna, I (Radar men from the moon)* CXIII, 22
- *Destinazione Budapest (Assignment Paris)* CXVII, 151
- *Dietro le persiane (No greater sin)* CXV, 85
- *Diva, La (The Star)* CXVII, 150
- *Fuga all'ovest (No time for flowers)* CXVI, cop. 3
- *Grande incontro, Il (Champ for a day)* CXVIII, cop. 3
- *Illusione (The Man who watched trains go by)* CXVI, 118
- *Legione straniera, La* CXVII, 151
- *Lettera per Eva, Una (A Letter for Evie)* CXIV, 55
- *Marcia del disonore, La (Rogue's March)* CXVII, 150
- *Nei bassifondi di Los Angeles (Cry Danger)* CXIV, 55
- *Non c'è posto per lo sposo (No Room for the groom)* CXVI, cop. 3
- *Notte di perdizione (Night without sleep)* CXVII, 150
- *Ore sono contate, Le (Every minute counts)* CXIII, 85
- *Quarto uomo, Il (Kansas City confidential)* CXIV, 55
- *Ritorno di Don Camillo, Il* CXVIII, cop. 3
- *Scandalo alla ribalta (Lady Paname)* CXIV, 54
- *Servizio segreto (Rough shoot, e anche Shoot first)* CXVI, 119
- *Sergente di legno, Il (At war with the Army)* CXV, 86
- *Strano fascino (Strange fascination)* CXV, 85
- *Tutto può accadere (Anything can happen)* CXIV, 54
- *Uomini non guardano il cielo, Gli* CXVI, 118
- *Uomo della Giamaica, Lo (L'Homme de la Jamaïque)* CXIII, 23

Retrospective

- Letzte Mann, Der (1924, v. DE ANGELIS G. - «L'ultima risata»)* CXIX, 209
- Marseillaise, La (1938, v. ROSETTI F. - «La Marseillaise»)* CXIV, 368
- Raskolnikov (1923, v. COMUZIO E. - «Raskolnikov»)* CXV, 82

FILM SCIENTIFICI E DIDATTICI, FORMATO RIDOTTO, DISEGNI ANIMATI

- CASTELLO G. C. - *Il documentario a Venezia è uno spettacolo popolare* CXIV, 42
- MANVELL R. - *Dall'atomica all'Everest* CXXI, 360
- PAVESE D. - *Cosa può dare il cinema alla scuola?* CXIX, 192
- TRENTIN G. - *Cineclub e FEDIC* CXIII, cop. 3
- *Consigli ai principianti* CXIV, cop. 3
- *Bruxelles: Royaume des fleurs* CXVII, 145
- *Attività dei cineridottisti* CXVIII, cop. 2
- *Un'inchiesta presso i cineclubs* CXXII, 307
- *Niente festival a Salerno* CXXIII, cop. 2
- *Che cosa succede alla FEDIC* CXXIV, cop. 2
- VERDONE M. - *Film per ragazzi a Venezia* CXV, 62
- VITTORINI G. - *Neorealismo nel documentario* CXXIII, 324

Cortometraggi

- MONTESANTI F. - Avanguardia americana a Roma . . . CXIX, 195
 VERDONE M. - Siena e il palio sullo schermo . . . CXX, 239
 - Giorgio De Chirico . . . CXXI, 259
 - *Napoléon* . . . CXXII, 300
 - Dall'incoronazione alle fioraie . . . CXXIII, cop. 3

GENERALITA'

- B. - La Giustizia con gli stivali C. - La politica dei Borboni . . . CXVI, 93
 - *Et Bubbis dixit* . . . CXVIII, 157
 - *Et Bubbis dixit* . . . CXIX, 189
 - Funzione dei Nastri d'argento . . . CXX, 221
 - Bilancio del neorealismo . . . CXXI, 253
 - Pro memoria per l'onorevole . . . CXXII, 285
 - I due piatti della bilancia . . . CXXIV, 349
 CALLARI F. - Che cosa si premia Cinema - Gli Oblomov del Lido . . . CXIII, 5
 SIBILLA G. - Crisi e no . . . CXV, 61
 . . . CXIV, 29

- CASTELLO G. C. - Intervista con Wyler e Semenov . . . CXV, 79
 NAVARRO-LINARES A. - Intervista a Genina . . . CXXIII, 330
 PAOLELLA R. - Incontro a Napoli con Georges Sadoul . . . CXX, 224
 VIVARELLI P. - Interviste spicciole (N. Theodoli, M. Carné, J. Burstin) . . . CXVI, cop. 2

MOSTRE, CONGRESSI, PREMI

- I Congresso Cinema Didattico**
 PAVESE D. - Cosa può dare il cinema alla scuola? . . . CXIX, 192

- Congresso Critica Cinematografica**
 CALENDOLI G. - Critici a congresso . . . CXVII, 141

- II Congresso U.I.C.C.**
 BERTIERI C. - Non ancora matura l'unificazione . . . CXVIII, 158

- I Convegno Centri Universitari Cinematografici**
 BERTIERI C. - Nel golfo dei poeti gli universitari del cinema . . . CXIII, cop. 2

- Convegno Neorealismo Cinematografico**
 BALDELLI P. - Un neorealismo dolcemente polemico . . . CXXIV, 350
 CASTELLO G. C. - Il neorealismo è vivo . . . CXXIII, 317
 GUARINI A. - Il neorealismo e l'industria . . . CXXIII, 320
 VITTORINI G. - Neorealismo nei documentari . . . CXXIII, 324
 VIGORELLI G. C. - Paragrafi per una « poetica » della realtà . . . CXXIII, 126

- Festival di Edimburgo**
 MANVELL R. - Un treno e un cavallo (rionfano al Festival di Edimburgo) . . . CXVII, 146
 - Televisione e film a congresso . . . CXVIII, 170

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

- BIANCHI P. - Il più piccolo è stato il più bravo . . . CXVI, 114
 CASTELLO G. C. - Il documentario a Venezia è uno spettacolo popolare . . . CXIV, 42
 - Troppi « leoni » al Lido . . . CXVI, 94
 - Trent'anni di cinema francese a Venezia . . . CXVII, 129
 CRESPI G. C. - La selezione italiana . . . CXIV, 34
 GHELLI N. - Il colore a Venezia . . . CXVII, 138
 LAMBERT G. - O giudici o diplomatici . . . CXVII, 125
 POTENZE J. - Il festival delle disillusioni . . . CXVII, 134
 SADOUL G. - Il neorealismo è più vivo che mai . . . CXVII, 127
 VERDONE M. - Trent'anni di cinema muto francese sugli schermi veneziani . . . CXIV, 38
 - Film per ragazzi a Venezia . . . CXV, 62
 - Film per ragazzi a Venezia . . . CXIV, cop. 2
 - Premi per il film documentario e cortometraggio . . . CXV, cop. 2

- « Nastri d'argento »**
 BERTIERI C. - Breve storia dei « nastri d'argento » . . . CXXIII, 332
 G. Ci. - Pochi cineasti alla consegna dei nastri d'argento . . . CXXIII, 328

PAGINONE

- Nastri al merito al cinema italiano . . . CXXI, 264-5

- Stati Uniti, Russia, Giappone a Venezia . . . CXIV, 40-1
Venetian Holiday . . . CXV, 72-3

PRODUZIONE

- DE SANTIS S. - Un film con le carte in regola . . . CXVIII, 174
 DI THIENE M. - Villa Borghese . . . CXVII, 135
 DORIGO F. - Il cinema non ha ancora scoperto Venezia . . . CXIV, 50
 FRANKLIN E. - Agli uomini piacciono pistole e cavalli . . . CXV, 66
 GIANI R. - Il cronista dei « Nostri Tempi » . . . CXIV, 31
 - Spettacoli e attori di seconda mano . . . CXVIII, 62
 MANVELL R. - Dai terzetti produttivi ai triangoli familiari . . . CXIII, 14
 - Fra est e ovest . . . CXIX, 193
 - Dall'atomica all'Everest . . . CXXI, 260
 - Sullo schermo il diavolo diverte . . . CXXIV, 367
 MONTESANTI F. - Cinema d'altri tempi . . . CXVIII, 166
 REDI R. - Pratolini, Lizzani e le « Cronache di poveri amanti » - Buono o cattivo il vino nuovo? . . . CXIII, 11
 TOFANI S. - Il cinema brasiliano prende quota . . . CXXIV, 359
 WEINBERG H. G. - Canto del cigno in tono minore . . . CXIII, 15
 - Nulla di nuovo sotto il sole hollywoodiano . . . CXVI, 116
 . . . CXX, 126

RECITAZIONE E ATTORI

- BIANCHI P. - Attori a Venezia: il più piccolo è stato il più bravo . . . CXV, 114
 DE SANTIS S. - Leggenda e realtà di Marilyn Monroe . . . CXXII, 294
 FORD C. - Il vecchio « Bill » Farnum . . . CXVII, 142

- Galleria**
 Cobb L. J. (v. COMUZIO E.) . . . CXX, 240
 Fitzgerald B. (v. COMUZIO E.) . . . CXIX, 198
 Hayward S. (v. SCAGLIONE M.) . . . CXIV, 52
 Lorre P. (v. AUTERA L.) . . . CXIII, 17
 Lull F. (v. COMUZIO E.) . . . CXIX, 198
 Rains C. (v. COMUZIO E.) . . . CXX, 240

REGIA E REGISTI

- Carné M. (v. VIVARELLI P. - Interviste spicciole) . . . CXVI, cop. 2
 Franciolini G. (v. DI THIENE M. - Villa Borghese) . . . CXVII, 135
 Genina A. (v. NAVARRO-LINARES A. - Intervista a Genina) . . . CXXIII, 330
 Huston J. (v. TESI G. - Sempre rosso l'emblema del coraggio) . . . CXXIV, 372
 Lattuada A. (v. DE SANTIS S. - Un film con le carte in regola) . . . CXVIII, 164
 Lizzani C. (v. REDI R. - Pratolini, Lizzani e le « Cronache di poveri amanti ») . . . CXIII, 11
 Rossellini R. (v. REDI R. - Buono o cattivo il vino nuovo?) . . . CXXIV, 360
 Visconti L. (v. CASTELLANO G. - Individuo e società in Luchino Visconti) . . . CXX, 222
 Wyler W. (v. CASTELLO G. C. - Intervista con Wyler) . . . CXV, 69
 Blasetti A. (v. GIANI R. - Il cronista dei « Nostri tempi ») . . . CXIV, 31

SCENEGGIATURE E SOGGETTI

- AMENGUAL B. - Presenza ed evocazione nel cinema . . . CXV, 74
 BERTI G. - Vedremo Gandhi sullo schermo? . . . CXIX, 196
 BERTIERI C. - Graduatoria degli sceneggiatori . . . CXXII, 301
 REDI R. - Pratolini, Lizzani e le « Cronache di poveri amanti » . . . CXIII, 11

STORIA E ASPETTI SOCIALI

- BALDELLI P. - Un neorealismo dolcemente polemico . . . CXXIV, 350
 BERTIERI C. - Breve storia dei « nastri d'argento » . . . CXXIII, 332
 BIAMONTE S. G. - Per i film-rivista l'Italia è un'area depressa . . . CXXI, 272
 CASTELLANO G. - Individuo e società in Luchino Visconti . . . CXX, 222
 CASTELLO G. C. - Troppi « leoni » al Lido . . . CXVI, 94
 - Trent'anni di cinema francese a Venezia . . . CXVII, 129
 - Il neorealismo è vivo . . . CXXIII, 317
 CRESPI G. C. - Venezia: la selezione italiana . . . CXIV, 34

- DE SANTIS S. - Sugli schermi d'America vincono le donne . . . CXX, 229
 - Leggenda e realtà di Marilyn Monroe . . . CXXII, 294
 DORIGO F. - Influssi del pensiero esistenzialista del film francese . . . CXXII, 286

- FRANKLIN E. - Agli uomini piacciono pistole e cavalli . . . CXV, 66
 LAMBERT G. - O giudici o diplomatici . . . CXVII, 125
 MONTESANTI F. - Avanguardia americana a Roma . . . CXIX, 195
 NEWTON D. - Un mito moderno nei film musicali . . . CXV, 80
 POTENZE J. - Festival delle disillusioni . . . CXVII, 134
 REDI R. - Pratolini, Lizzani e le « cronache di poveri amanti » . . . CXIII, 11
 SADOUL G. - Il neorealismo è più vivo che mai . . . CXVII, 127
 TURCONI D. - Il primo « western » ha mezzo secolo: *The Great Train Robbery* . . . CXVIII, 171
 VERDONE M. - Trent'anni di cinema muto francese sugli schermi veneziani . . . CXIV, 38
 VINCENT C. - Dalla beffa per i « pionieri » alle patate di Mary Pickford . . . CXIV, 47
 - L'ingresso degli intellettuali nel cinema . . . CXXII, 290
 VITTORINI G. - Neorealismo nel documentario . . . CXXIII, 324

TECNICA

- GHELLI N. - Il colore a Venezia - Note estetiche sul cinema-scopo . . . CXVII, 138
 GIACOBINO E. - La televisione avrà un suo linguaggio . . . CXXI, 266
 MANVELL R. - Televisione e film a congresso . . . CXVIII, 170

VARIE

- Una mozione contro l'arresto di Renzi ed Aristarco . . . CXVII, cop. 2
 Proposta per una critica concorde . . . CXIX, 194
 Un convegno sul neorealismo . . . CXXI, cop. 2
 Nastri al merito al cinema italiano . . . CXXI, 265
 Premio « Tufaroli » . . . CXXI, cop. 3

LETTERE

- CXIV, cop. 3; CXV, cop. 2; CXVII, cop. 2; CXVIII, cop. 2; CXXI, cop. 2; CXXII, cop. 2.

INDICE PER AUTORI

- AMENGUAL B. - CXV, 74.
 ASQUITH A. - CXVI, 6.
 AUTERA L. - CXIII, 17; CXIX, 194.
 B. - CXVI, 93.
 BALDELLI P. - CXIV, 350.
 BERTI G. - CXIX, 196.
 BERTIERI C. - CXIII, cop. 2; CXVIII, 158; CXXII, 301; CXXIII, 332.
 BIAMONTE S. G. - CXXI, 272.
 BIANCHI P. - CXVI, 114; CXXIV, 355.
 C. - CXVIII, 157; CXIX, 189; CXX, 221; CXXI, 253; CXXII, 285; CXXIV, 349.
 CALENDOLI G. - CXVII, 141.
 CALLARI F. - CXIII, 5.
 CASTELLANO G. - CXX, 222.
 CASTELLO G. C. - CXIV, 42; CXV, 69; CXVI, 94; CXVII, 129, 148; CXVIII, 182; CXIX, 212; CXX, 244; CXXI, 376; CXXII, 308; CXXIII, 317, 339; CXXIV, 371.
 CINCOTTI G. - CXIX, 194.
 COMUZIO E. - CXV, 82; CXIX, 198; CXX, 240.
 CRESPI G. C. - CXIV, 34.
 DE ANGELIS G. - CXIX, 194, 209.
 DE SANTIS S. - CXVIII, 164; CXX, 229; CXXII, 294; CXXIV, 357.
 DI THIENE M. - CXVII, 135.
 DORIGO F. - CXIV, 50; CXXII, 286.
 G. Ci. - CXXIII, 328.
 GHELLI N. - CXVII, 138; CXXI, 271.
 GIACOBINO E. - CXXI, 266.
 GIANI R. - CXIV, 31; CXVIII, 162.
 GUARINI A. - CXXIII, 320.
 GUERRINI T. - CXIX, 194.
 FRACAROLLI L. - CXIX, 194.
 FRANKLIN E. - CXV, 76.
 FORD C. - CXVII, 143.
 LAMBERT G. - CXVII, 125.
 LAPIERRE M. - CXXII, 298.
 MANVELL R. - CXIII, 14; CXVII, 146; CXVIII, 170; CXIX, 193; CXXI, 260; CXXIV, 367.
 MARADEI M. - CXIX, 194.
 MICHAUT P. - CXIII, 9.
 MONTESANTI F. - CXVIII, 166; CXIX, 195.
 NAVARRO-LINARES A. - CXXIII, 330.
 NEWTON D. - CXV, 80.

ORSONI M. - CXIX, 194.
 PAOLELLA R. - CXX, 224.
 PAVESE D. - CXIX, 292.
 POSTIGLIONE, IL - CXIII, 24; CXIV, 56; CXV, 88; CXVI, 120; CXVII, 152; CXVIII, 184; CXIX, 216; CXX, 248; CXXI, 280; CXII, 312; CXXIII, 344.
 POTENZE J. - CXVIII, 134.
 REDI R. - CXIII, 11; CXXIV, 359.
 ROSSETTI F. - CXXIV, 368.
 SADOUL G. - CXVII, 127.
 SALADINI E. - CXIX, 194.
 SALVI G. - CXXII, 293.
 SCAGLIONE M. - CXIV, 52.
 SIBILLA G. - CXIV, 29; CXVIII, 160.

TESI G. - CXXIV, 362.
 TOFANI S. - CXIII, 15.
 TRENTIN G. - CXIII, cop. 3; CXVII, 145; CXXII, 307; CXXIII, cop. 2.
 TURCONI D. - CXVIII, 171; CXIX, 202; CXX, 234; CXXI, 254; CXXII, 302.
 VERDONE M. - CXIV, 38; CXV, 62; CXVIII, cop. 3; CXX, 239; CXXI, 259; CXXII, 300; CXXIII, cop. 3.
 VENTURINI F. - CXIX, 194.
 VIGORELLI G. C. - CXXIII, 326.
 VINCENTI C. - CXIV, 47; CXXII, 287.
 VITTORINI G. - CXXIII, 324.
 VIVARELLI P. - CXVI, cop. 2.
 WEINBERG H. G. - CXVI, 116; CXX, 226.

Dog and the Diamonds, The (1953) - CXV, cop. 2, 63; F. CXV, 62.
 Domani è tardi (1950) - CXXIII, 335.
 Dominatrice del destino, La (*With a Song in My Heart*, 1952) - CXIV, 53.
 Donna distrusse, Una (*Smash Up*, 1947) - CXIV, 52.
 Donne proibite (1953) - F. CXVIII, 154.
 Drag Harlan (1920) - F. CXVII, 143.
 Due soldi di speranza (1951) - CXIX, 190; CXXII, 293; F. CXIV, 30; F. CXIX, 191; F. CXXII, 293; F. CXXIII, 325, 337.

E

E' arrivato Fra Cristoforo (*L'Auberge Rouge*, 1951) - CXXI, 276.
 E' primavera (1949) - F. CXXIII, 323.
 * *Embarquement pour le Ciel* (1952) - CXIII, 10; F. CXIII, 9.
 Enfants de l'Amour, Les (1953) - CXXII, 299.
 Enoch Arden (1915) - CXIX, 202; CXX, 234; F. CXIX, 202; CXX, 235.
 Enrico V (*Henry V*, 1950) - CXV, 77; F. CXV, 76.
 Entr'acte (1924) - CXVII, 132; F. CXIV, 39; F. CXVII, 133.
 * *Equilibre* (1952) - CXIII, 9.
 Essi vivranno (*Battle Circus*, 1953) - CXXIV, 376.
 Età dell'amore, L' (1953) - CXVII, 149.
 * *Etalagiste, Le* (1952) - CXIII, 10.
 Europa '51 (1952) - CXXIV, 335; F. CXXIII, 324; F. CXXIV, 351.
 Eva contro Eva (*All about Eve*, 1950) - CXX, 230; CXXII, 294; F. CXX, 231; F. CXXII, 295.

F

Famiglia Stoddard, La (*Adam had Four Sons*, 1941) - CXIV, 52.
 Fanciulle di lusso (1952) - CXVIII, 162; F. CXVIII, 162.
 Father's Flirtation (1912) - F. CXX, 235.
 Fate largo ai moschettieri! (*Les Trois Mousquetaires*, 1953) - CXXIV, 376.
 Favoloso Andersen, Il (*Hans Christian Andersen*, 1952) - CXIX, 215.
 Febbre di vivere (1953) - CXXIV, 349; F. CXXIII, 337.
 Fletamadott va tenger (tr. lett. « Il mare sorge », 1952) - CXVI, 98; CXVII, 138; F. CXVII, 98.
 Femmina folle (*Leave her to Heaven*, 1948) - CXX, 230; F. CXX, 232.
 Fiamma del peccato, La (*Double Indemnity*, 1944) - CXX, 229; F. CXX, 229.
 Fièvre (1921) - CXVII, 131; F. CXIV, 38; F. CXVII, 129-130.
 Figlia del reggimento, La (1953) - F. CXXIII, 313.
 * Fioraie (1953) - CXXIII, cop. 3.
 Fiume rosso, Il (*Red River*, 1948) - CXV, 68; F. CXV, 66.
 Follia del silenzio, La (*Pick Up*, 1951) - CXV, 85; CXX, 229; F. CXX, 229.
 Follia di Roberta Donge, La (*La Vérité sur Bébé Donge*, 1951) - CXIX, 214; F. CXIX, 215.
 From Here to Eternity (1953) - CXVI, 116; F. CXVI, cop. 1, 116-17.
 Fu Mattia Pascal, Il (*Feu Mathias Pascal*, 1925) - CXVII, 132; F. CXIV, 39; CXVII, 131.
 Fuga all'ovest (*No Time for Flowers*, 1952) - CXVI, cop. 3; F. CXVI, 119.
 Fuga in Francia (1948) - CXIX, 200; F. CXIX, 199.

G

Gabinetto del dottor Caligari, Il (*Caligari*, 1919) - CXIII, 8; CXV, 82; F. CXIII, 6.
 Gardenia blu (*Blue Gardenie*, 1953) - CXVII, 149.
 Gardiens de Phare (1929) - CXVII, 132; CXVII, 133.
 Gelosia (1953) - CXX, 244; CXXIV, 349; F. CXX, 245.
 Gentlemen Prefers Blondes (1953) - F. CXVIII, cop. 1.
 Germania anno zero (1948) - CXV, cop. 3; F. CXV, 78.
 Giochi proibiti (*Jeux Interdits*, 1952) - CXXII, 289; F. CXXII, 289.
 Gioielli di Madame de... (*Madame de...*, 1953) - CXXII, 308; F. CXVI, 121; F. CXXII, 309.
 * Giorgio De Chirico, 1953 - CXXI, 259.
 Giorni d'amore (1953) - F. CXX, 219; F. CXXIV, 346.
 Giorno a New York, Un (*On the Town*, 1950) - CXV, 80; F. CXV, 81.
 Giorno nella vita, Un (1946) - F. CXXIII, 332.
 Gioventù perduta (1947) - F. CXXIII, 334.
 Giulietta e Romeo (1953) - F. CXX, 217.
 Giulio Cesare (*Julius Caesar*, 1953) - CXXIV, 367.

INDICE DEI FILM

Per indicare 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

Achtung, banditi! (1951) - F. CXXIII, 319.
 Agonia sui ghiacci, La (*Way down east*, 1920) - CXX, 225; F. CXX, 225.
 Alba tragica (*Le Jour se lève*, 1938) - CXV, cop. 3; F. CXV, 77.
 All Quiet on the Western Front (1930) - CXVIII, 161; CXXII, 285; F. CXVIII, 160.
 Alleluja (*Hallelujah!*, 1925) - CXXII, 291; F. CXXII, 291.
 Altri tempi (1952) - CXIX, 200; F. CXIX, 200.
 Amante indiana, La (*Broken Arrow*, 1950) - CXV, 68; F. CXV, 66.
 Amanti di Toledo, Gli (1953) - CXVI, 119.
 Amanti perduti (*Les Enfants du Paradis*, 1944) - CXV, 77; F. CXV, 76.
 Americano a Parigi, Un (*An American in Paris*, 1951) - CXV, 80; F. CXV, 81.
 Amleto (*Hamlet*, 1948) - CXV, 77; F. CXV, 75.
 Amore di una donna, Lo (1953) - F. CXIX, c. 1.
 Amore e mistero (*Secret Agent*, 1936) - CXIII, 17; F. CXIII, 19.
 Amori di Cristina, Gli (*A Millionaire for Christy*, 1953) - CXXIII, 349.
 Amore in città (1953) - CXXIII, 339; CXXIV, 349; F. CXVI, 91; F. CXXIII, 339-42.
 Anni facili (1953) - CXIV, 34; CXVI, 109; 114; CXXI, 278; F. CXIV, 34; F. CXVI, 111, 114.
 * Arena dei virtuosi, La (*Arenz smelik*, 1953) - CXIV, 44; CXV, cop. 2; F. CXIV, 43.
 Arrivò l'alba (*Never let Me go*, 1953) - CXXIII, 343.
 Arsenico e vecchi merletti (*Arsenic and old Lace*, 1944) - CXIII, 18.
 Assalto al treno, Lo (*The Great Train Robbery*, 1903) - CXV, 86, 78; CXVIII, 171; F. CXV, 76; F. CXVIII, 171-81.
 Avenging Conscience, The (1914) - CXXII, 305; F. CXXII, 306.
 * Avventura di Tocatà, La (1953) - F. CXVIII, 156.
 Avventuriero della Malesia, Lo (*Outcast of the Islands*, 1952) - CXIX, 193; F. CXIX, 193.
 Avventurieri di Plymouth (*Plymouth Adventure*, 1952) - CXXI, 277.

B

Bacio della morte, Il (*Kiss of Death*, 1947) - CXV, cop. 3; F. CXV, 79.
 Banda della città vecchia, La (1948) - CXXIV, 376.
 Bandiere bianche (*White Banners*, 1938) - F. CXX, 241.
 Bandito, Il (1946) - CXIX, 200; F. CXIX, 200; F. CXXIII, 333.
 Bella, ma pericolosa (*Wonderful, but Dangerous*, 1953) - CXV, 85; F. CXV, 86.
 Bellissima (1951) - CXX, 223; F. CXXII, 292; F. CXXIII, 396.
 Benvenuto, straniero (*Welcome Stranger*, 1947) - F. CXIX, 201.
 Blue Bird, The (1918) - CXIX, 204; F. CXXII, 302-303.
 Bon Dieu sans Confession, Le (1952) - CXVI, 107; F. CXIV, 26; cop. 4; F. CXVI, 105.
 Boomerang (Id., 1947) - CXX, 243; F. CXX, 243.
 * Bora su Trieste (1953) - CXIV, 45; CXV, copertina 2; F. CXIV, 45.
 Brandy for the Parson (1953) - CXIII, 14; F. CXIII, 14.
 Brave don't Cry (1953) - CXIII, 14; F. CXIII, 14.
 Bruto e la bella, Il (*The Bad and the Beautiful*, 1953) - CXVI, 99, 115; F. CXIV, 40; F. CXVI, 101.

C

Cabiria (1913) - CXIX, 202; CXXI, 258; CXXII, 304; F. CXIX, 202; CXXI, 256-7.

Caccia tragica (1947) - F. CXXIII, 334.
 Cammino della speranza, Il (1950) - CXXIII, 337.
 Canale degli angeli, Il (1934) - CXIV, 50; F. CXIV, 50.
 Cangaceiro, O (tr. lett. « Il fuorilegge », 1952) - CXIII, 15; F. CXIII, 16.
 Cantante matto, Il (*The Stooger*, 1952) - CXV, 86.
 Cappello di New York, Il (*The New York Hat*, 1912) - CXIV, 49.
 Cappotto, Il (1952) - F. CXXIII, 338.
 Capriccio di Carolina Chérie, Un (*Un Caprice de Caroline Chérie*, 1953) - CXXIV, 376.
 Captain'n Paradise, The (1953) - CXIII, 15.
 Cenerentola (*Cinderella*, 1914) - F. CXIV, 49.
 Cesare e Cleopatra (*Caesar and Cleopatra*, 1945) - CXX, 242; F. CXX, 242.
 Cielo giallo, Il (*Yellow Sky*, 1948) - CXX, 231; F. CXX, 232.
 Cielo sulla palude (1949) - F. CXXIII, 335.
 Cinema d'altri tempi (1953) - CXVIII, 196; CXX, cop. 4; CXXIV, 374; F. CXVIII, 166-9; F. CXXIV, 375.
 Città che non dorme, La (*The City that never sleep*, 1953) - CXVIII, cop. 3.
 Città nuda, La (*The Naked City*, 1948) - CXIX, 199; F. CXIX, 199.
 Città spenta, La (*The City is Dark*, 1953) - CXX, 247.
 Ciuk e Chek (1953) - CXV, cop. 2, 63; F. CXV, 63.
 Confessione della signora Doyle, La (*Clash by Night*, 1953) - CXXII, 295; F. CXXII, 295.
 Conquest of Everest, The (1953) - CXXI, 262; F. CXXI, 262.
 Conquistatori della luna, I (*Radar Men from the Moon*, 1951) - CXIII, 22.
 Conquistatrice, La (*I can get for Wholesale*, 1951) - CXX, 230; F. CXX, 232.
 Corsari della strada, I (*Thieves Highway*, 1949) - F. CXX, 243.
 Cospiratori, I (*The Conspirators*, 1944) - CXIII, 18.
 Craîquebille (1922) - CXVII, 132; F. CXVII, 130.
 Crin blanc (1952) - CXVII, 147.
 * Cristo non si è fermato a Eboli (1953) - CXIV, 45; CXV, cop. 2; F. CXIV, 43.
 Croce di Lorena, La (*The Cross of Lorraine*, 1944) - CXIII, 18; F. CXIII, 19.
 Croce senza nome (1953) - CXIV, cop. 2; CXV, cop. 2, 65; F. CXV, 64.
 Cronache di poveri amanti (1953) - CXIII, 11; F. CXIII, 12-13; F. CXXII, 281.
 Cronaca di un amore (1950) - F. CXXIII, 335.

D

Daughter of the Gods, 1916 - F. CXIX, 204-5.
 Dawnmaker, The (1916) - F. CXIX, 208.
 Défroqué, Le (1953) - CXXII, 300; F. CXXII, 299.
 Delirio (1953) - F. CXXIII, 314.
 Delitto senza passione (*Crime without Passion*, 1934) - CXX, 241.
 Destinazione Budapest (*Assignment Paris*, 1952) - CXVII, 151.
 Diable au Corps, Le (1946) - CXXII, 285, 288; F. CXXII, 289.
 Dieci piccoli indiani (*And Then There were None*, 1945) - CXIX, 198; F. CXIX, 200.
 Dietro le persiane (*No Greater Sin*, 1941) - CXV, 85.
 Dio ha bisogno degli uomini (*Dieu a besoin des Hommes*, 1950) - CXV, 77; F. CXV, 74.
 Diva, La (*The Star*, 1952) - CXVII, 150; CXX, 231; F. CXVII, 251; F. CXX, 232.
 Do Bigha Zamin (tr. lett. « Due ettari di terra », 1952) - CXVI, 97; CXVII, 128.

Giungla d'asfalto (*Asphalt Jungle*, 1950) - CXXII, 295; CXXIV, 363; F. CXXII, 294; F. CXXIV, 363.
Grande incontro, Il (*Champ for a Day*, 1953) - CXVIII, cop. 3; F. CXXIV, 314.
Grosse Versuchung, Die (tr. lett. «La grande menzogna, 1953») - CXVI, 96; F. CXIV, 27; F. CXVI, 95.
Guerra de Dios, La (1912) - CXVI, 97; F. CXVI, 96.
Guardie e ladri (1952) - F. CXXIII, 337.
*Gustave Doré (1952) - CXIII, 10; CXIV, 44; F. CXIII, 9; F. CXIV, 44.

H

Heidi (1953) - CXIV, cop. 2; CXV, cop. 2; 65; F. CXIV, cop. 2; F. CXV, 65.
*Help! (1953) - CXIX, 195; F. CXIX, 195-6.
Histoire d'un Crime (1901) - CXV, cop. 3; F. CXV, 76.
Ho ucciso (*Crime and Punishment*, 1953) - F. CXIII, 19.
How to Marry a Millionaire (1953) - CXXII, 296; F. CXXII, 297.

I

If I were King (1920) - CXVII, 144; F. CXVII, 144.
Illusione (*The Man who Watched Trains go by*, 1952) - CXVI, 118; F. CXVI, 118; F. CXX, 242.
In amore si pecca in due (1953) - F. CXXIII, 314.
In nome della legge (1949) - F. CXXIII, 322, 334.
Incantevole nemica, La (1953) - CXXIV, 375.
Intolerance (1916) - F. CXXI, 248.
Innocent Magdaline, An (1916) - CXXII, 307; F. CXX, 237.
Isola di corallo, La (*Key Largo*, 1948) - CXXIV, 365.

J

Java Gospoda («Gli arrivati», 1953) - CXVI, 96; CXVII, 126; F. CXIV, 28; F. CXVI, 95.
Jhansi Ki Ranj (tr. lett. «La Principessa di Jhansi», 1952) - CXVI, 97; F. CXVI, 96.
Johnny on the Run (1953) - CXIV, cop. 2; CXV, cop. 2, 62; F. CXIV, cop. 2; F. CXV, 62.
Judith of Bethulia (1914) - CXXI, 258; CXXII, 304; F. CXXI, 258.
Juno Helps Out (1953) - CXV, cop. 2, 63; F. CXV, 63.

K

Kvinnors vantan (tr. lett. «Donne in attesa», 1952) - CXVI, 98; F. CXIII, cop. 1; F. CXIV, 28; F. CXVI, 97.

L

Labbra proibite (1953) - F. CXVI, 90.
Ladri di biciclette (1949) - CXXIV, 351; F. CXXIII, 323, 334; F. CXXIV, 352.
Ladro di Venezia, Il (1942) - F. CXIV, 51.
Law of the Sea (1920) - F. CXVII, 142.
Legione straniera, La (1953) - CXVII, 151.
Lettera per Eva, Una (*A Letter for Eve*, 1945) - CXIV, 65.
*Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana (1953) - CXIV, 46.
Letto matrimoniale (*The Fourposter*, 1953) - CXVI, 115; CXVII, 134; F. CXIV, 41; F. CXVI, 101; F. CXVII, 144.
Little Yank, The (1916) - F. CXIX, 108.
Luci del Varietà (1950) - CXXI, 274; CXXIII, 337; F. CXXI, 274; F. CXXIII, 335.
Lucrezia Borgia (*Lucrece Borgia*, 1953) - CXXIV, 376.
Lupa, La (1953) - CXX, 245; CXXIV, 349; F. CXX, 246.

M

M (1931) - CXIII, 17; F. CXIII, 17, 19.
Ma't (tr. lett. «La Madre», 1926) - F. CXIII, 7.
Macbeth (1953) - CXVII, 146; F. CXVII, 146.
Maddalena (1953) - CXXI, cop. 4; CXXIII, 330; F. CXXIII, cop. 1, 330-1.
Man Between, The (1953) - CXIX, 193.
Man's Genesis (1912) - CXIX, 203; F. CXIX, 203.
Manhattan Madness (1916) - F. CXIX, 206.
Mani sporche (*Les Mains Sales*, 1952) - CXXII, 287; F. CXXII, 287.
Mano pericolosa (*Pickup on South Street*, 1953) - CXVI, 95, 100; F. CXIV, 40; F. CXV, 59; F. CXVI, 102.
*Mansart (1952) - CXIII, 10.
Marcia del disonore, La (*Rogue's March*, 1953) - CXVII, 150; F. CXVII, 151.
Marea della morte, La (*Jeopardy*, 1953) - CXXII, 311; F. CXXII, 311.

Mare crudele, Il (*The Cruel Sea*, 1953) - CXVII, 145; CXIX, 214; CXVII, 147.
Mare dei vascelli perduti, Il (*Sea of Lost Ships*, 1953) - CXVIII, cop. 3.
Marito per Anna Zaccheo, Un (1953) - CXVII, 148; CXXIV, 349; F. CXVII, 149.
Marseillaise, La (1938) - CXXIV, 358; F. CXXIV, 368-70.
Max illusioniste (1914) - CXVII, 131; F. CXVII, 129.
Maschera di cera, La (*House of Wax*, 1953) - CXXIII, 342; F. CXXIII, 343.
Matrimonio a sorpresa (*We're Not Married*, 1953) - CXXII, 295; F. CXXII, 296.
Meet Mr. Lucifer (1953) - CXXIV, 367.
Metier de Danseur, Le (1952) - CXIII, 10; CXIV, 44; CV, cop. 2.
Mia via, La (*Going My Way*, 1944) - CXIX, 199.
Mio corpo ti scenderà, Il (*The Outlaw*, 1946).
Miracolo a Milano (1950) - F. CXXIII, 336.
Miracolo delle campane, Il (*The Miracle of the Bells*, 1948) - CXX, 243; F. CXX, 243.
Mistero del falco, Il (*The Maltese Falcon*, 1941) - CXIII, 18; F. CXIII, 19.
Moglie indiana, La (*The Squaw Man*, 1913) - CXV, 68; F. CXV, 66.
Morte vien da Scotland Yard, La (*The Verdict*, 1946) - CXIII, 18; F. CXIII, 19.
Moulin Rouge (id., 1952) - CXVI, 101, 115; CXVII, 140; CXXIV, 365; F. CXVI, 103; F. CXVI, 114; F. CXVII, 140; F. CXXIV, 356.
Moving Spirit, The (1953) - CXIV, 44; CXV, cop. 2; F. CXIV, 46.
Mtodoré Chopina (tr. lett. «La giovinezza di Chopin», 1950) - CXVI, 98; F. CXVI, 99.

N

Napoléon (1927) - CXVII, 133; F. CXVII, 132.
**Napoléon* (1952) - CXXII, 300; F. CXXII, 300.
Napoleoni a Milano (1953) - F. CXIII, 2; CXIV, 35; CXVI, 110; CXVI, 114; F. CXIII, 2; F. CXIV, 25, 35; F. CXVI, 111.
Nascita di una nazione, La (*The Birth of a Nation*, 1915) - CXXI, 256; F. CXXI, 255.
Nei bassifondi di Los Angeles (*Cry Danger*, 1950) - CXIV, 55; F. CXIV, 55.
Neptune's Daughter (1914) - CXIX, 204; F. CXIX, 204.
Nessuno ha tradito (1953) - F. CXXII, 282.
Niagara (id., 1953) - CXVII, 150; CXX, 229; CXXII, 295; F. CXVII, 149; F. CXX, 230; F. CXXII, 297.
Non c'è pace fra gli ulivi (1950) - CXXIV, 353.
Non c'è posto per lo sposo (*No Room for the Groom*, 1952) - CXVI, cop. 3; F. CXVI, 118.
Nostri tempi (1953) - CXIV, 31; F. CXIV, 31, 32, 33.
Notte di perdizione (*Night without sleep*, 1952) - CXVII, 150.
**Nuit de Pâques, La* (1952) - CXIII, 10; CXIV, 43.

O

Oliver Twist (1916) - F. CXX, 238.
Ombre sul Canal Grande (1951) - CXIV, 51; F. CXIV, 51.
**Ombrellai* (1953) - CXXIII, cop. 3.
Onore del nome, Lo (1914) - F. CXXII, 305.
Operation Hurricane (1953) - CXXI, 260.
Ore sono contate, Le (*Every Minute counts*, 1925) - CXV, 85; F. CXV, 85.
Orgueilleux, Les (1952) - CXVI, 108; CXVII, 134; F. CXV, 57; F. CXVI, 107.
Orizzonte perduto (*Lost Horizon*, 1937) - CXV, 75; F. CXV, 74.
Ossessione (1942) - F. CXXIII, 319.

P

Paisà (1946) - CXXIV, 351; F. CXXIII, 320, 333; F. CXXIV, 351-2.
Pane amore e fantasia (1953) - F. CXX, 249.
Passeggiata, La (1953) - CXXIII, cop. 4; CXXIV, 373.
Passerotti (Sparrows), 1926) - F. CXX, 236.
Pasion desnuda (1952) - CXVI, 96; F. CXVI, 94.
Perseguitati, I (*The Juggler*, 1953) - CXXII, 310; F. CXIX, 185; F. CXXII, 310.
**Peter-Breughel l'ancien* (1952) - CXIII, 10.
Petite Lile, La (1927) - CXVII, 132.
Piccola Anna, La (*Little Annie Rooney*, 1925) - F. CXX, 236.
Piccolo fuggitivo, Il (*Little Fugitive*, 1952) - CXVI, cop. 2, 100, 115; CXVII, 125, 134; F. CXVI, 103; F. CXVII, 126.
Piccolo lord Fauntleroy, Il (*The Little Fauntleroy*, 1921) - F. CXIV, 49.
Pionieri (*The Covered Wagon*, 1923) - CXIV, 47; CXV, 65; F. CXIV, 47; F. CXV, 67.
Più comico spettacolo del mondo, Il (1953) - CXXIV, 376.
Più piccolo spettacolo del mondo, Il (*Jeannot l'intrépide*, 1950) - CXXII, 310.

**Poignard, Le* (1952) - CXIII, 10; CXIV, 44.
*Potenza del fuoco, La (*Des Feuers Macht*, 1953) - CXIV, 44; F. CXIV, 43.
Prezzo del dovere, Il (*Above and Beyond*, 1953) - CXVIII, 182; F. CXVIII, 182, 183.
Prigionieri della città deserta, I (*Split Second*, 1952) - CXIII, 21; F. CXIII, 21.
Prigioniero di Zenda, Il (*The Prisoner of Zenda*, 1952) - CXXIV, 376.
**Primitifs Flamands, Les* (1953) - CXIV, 44, CXV, cop. 2; F. CXIV, 42.
Principe di Scozia, Il (*The Master of Ballantrae*, 1953) - CXXIV, 376.
Processo alla città (1952) - F. CXXIII, 337.
Promessi Sposi, I (1917) - F. CXXIII, 326.
Promessi Sposi, I (1938) - F. CXXIII, 327.
Prova del fuoco, La (*Red Badge of Courage*, 1951) - CXXIV, 364; F. CXXIV, 363.
Provinciale, La (1952) - CXIII, 5; CXXIV, 354; F. CXIII, 6; F. CXIV, 30; F. CXXIV, 354.
Pulga ne balanča, Uma (1953) - CXIII, 16; F. CXIII, 15.
P... respectueuse, La (1952) - CXXII, 288; F. CXXII, 287.

Q

Quando le donne amano (*Adorable Creatures*, 1952) - CXX, 247.
Quarto uomo, Il (*Kansas City Confidential*, 1952) - CXIV, 55.
Questo mio folle cuore (*My Foolish Heart*, 1949) - CXIV, 53.
Quo Vadis? (id., 1913) - F. CXIX, 203.

R

Raskolnikov (id., 1923) - CXV, 82; F. CXV, 81, 82, 83.
Rebecca del Rio Grande (*Rebecca of Sunnybrook Farm*, 1917) - F. CXX, 235.
Regina d'Africa, La (*The African Queen*, 1952) - CXXIV, 364; F. CXXIV, 365.
Regina dei Desperados, La (*Montana Belle*, 1952) - CXX, 231; F. CXX, 232.
Rimsky Korsakov (1952) - CXVI, 103; CXVII, 138; F. CXIV, 40; CXVI, 103.
Riscatto (1953) - CXXIV, 376.
Riso amaro (1949) - CXXIV, 351; F. CXXIV, 350.
Risorgere per amare (*Les Jeux sont faits*, 1947) - CXXII, 287; F. CXXII, 288.
Risveglio del dinosauro, Il (*The Veast from 20.000 Fathoms*, 1953) - CXXIII, 343.
Ritorno di Don Camillo (1953) - CXVIII, cop. 3; F. CXVIII, 183.
Roma città aperta (1946) - CXIX, 190; F. CXIX, 191; F. CXXIII, 320, 332.
Roma ore 11 (1951) - F. CXXIII, 337.
**Romance of Transportation* (1953) - CXVII, 147; F. CXVII, 146.
Ronde, La (1951) - CXVIII, 160; CXXII, 285; F. CXVIII, 161.
Ruby fiore selvaggio (*Ruby Gentry*, 1953) - CXXI, 276; F. CXVIII, 153; F. CXX, 251.
Roue, La (1932) - CXVII, 131; F. CXVII, 132.
**Route des Epices, La* (1953) - CXIII, 9; CXIV, 34.

S

Sadko (1952) - CXVI, 104; CXVII, 126, 128, 139; F. CXIV, cop. 1, 40; F. CXVI, 104, CXVII, 125, 139.
Saga of Anathan (1953) - CXVI, 107; CXVII, 134; CXX, 226; F. CXIV, 41; F. CXX, 226.
Salomé (id., 1953) - CXX, 247.
Sangaree (id., 1953) - CXX, 247.
Scandalo alla ribalta (*Lady Paname*, 1950) - CXIV, 54; F. CXIV, 55.
Sciacalli nell'ombra (*The Prowler*, 1951) - CXX, 230; F. CXX, 231.
Schiavitù (1953) - CXX, 277; CXX, 278.
Senso (1953) - F. CXXIV, cop. 1.
Senza pietà (1948) - CXIX, 200; F. CXIX, 200; F. CXXIII, 335.
Sergente di legno, Il (*At War with Army*, 1950) - CXV, 86; F. CXV, 87.
Servizio segreto (*Rough Shoot*, 1953) - CXVI, 119; F. CXVI, 119.
Show Boat (id., 1951) - CXV, 80; F. CXV, 80.
Siamo donne (1953) - CXXIV, 371; F. CXXIV, 373.
*Siena, città del palio (1950) - CXX, 239.
Signora senza camelia, La (1952) - CXXIV, 354; F. CXXIV, 353.
Sinha Moça (1953) - CXIII, 16; CXVI, 97; F. CXIII, 15; F. CXIV, 28.
Sciucchià (1946) - CXXIV, 351; F. CXXIII, 320, 332; F. CXXIV, 352.
Sogno d'amanti (*The Passionate Friends*, 1948) - CXX, 240; F. CXX, 242.
Sole negli occhi, Il (1953) - CXIX, 212; CXXIV, 349; F. CXIII, 1 F. CXIX, 212.

Sole sorge ancora, Il (1946) - F. CXXIII, 333.
 Sotto il sole di Roma (1948) - F. CXXIII, 335.
 Souriante Madame Beudet, La (1922) - CXVII, 131; F. CXVII, 130.
 Spiaggia, La (1953) - CXVIII, 164; F. CXVIII, 174-5.
 Sposa sognata, La (*Dream Wife*, 1953) - CXXIV, cop. 3.
 Stanotte sorgerà il sole (*We were Strangers*, 1949) - CXXIV, 364; F. CXXIV, 365.
 Staré Povestí České (tr. lett. « Vecchie leggende ceche », 1950) - CXVI, 99; CXVII, 139; F. CXVI, 100.
 Stazione Termini (1951) - CXXIV, 349, 352; F. CXXIV, 352.
 Streetcar named Desire, A' (1950) - CXVIII, 161; F. CXVIII, 161.
 Stromboli (1950) - CXXIV, 351; F. CXXIII, 356; F. CXXIV, 351.
 * Sunday by Sea (1953) - CXIV, 46; CXV, cop. 2; F. CXIV, 45.

T

Tajemství Krve (tr. lett. « Il segreto del sangue », 1952) - CXVI, 98; CXVI, 138.
 Tempeste sul Congo (*White Witch Doctor*, 1953) - CXXIV, 376; F. CXXIV, 345.
 Teresa Raquin (*Thérèse Raquin*, 1953) - CXVI, 107; CXXII, 298; F. CXV, 59; F. CXVI, 107; F. CXXII, 299.
 Terra straniera (1953) - F. CXXIII, 314.
 Terra trema, La (1948) - CXX, 222; CXXIII, 337; F. CXX, 222-3; F. CXXIII, 319, 321, 325, 338.
 Terrore corre sul filo, Il (*Sorry Wrong Number*, 1948) - CXV, cop. 3; F. CXV, 89.
 Tesoro dell'Africa, Il (*Beat the Devil*, 1953) - CXXIV, 367, 372; F. CXXIV, 371.
 Tesoro della Sierra Madre, Il (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948) - CXXIV, 362; F. CXXIV, 365.
 Thunder Bay (1953) - CXXIV, cop. 4.
 Typhoon, The (1914) - CXXI, 257; F. CXXI, 254.
 Titanic (id., 1953) - CXXIV, cop. 3.
 To the Rescue (1953) - CXV, cop. 2, 62; F. CXV, 62.
 Traviata '53 (1953) - CXIX, 214; F. CXIX, 213.

Treasure Island (1924) - CXIX, 204-5; F. CXIX, 205.
 Tua bocca brucia, La (*Don't Bother to Knock*, 1953) - CXXII, 295; F. CXXII, 296.
 Tunica, La (*The Robe*, 1952) - CXX, 226; F. CXX, 227; F. CXXI, cop. 1; F. CXXI, 263.
 Tutte le strade portano a Roma (1953) - F. CXVIII, 154.
 Tutto può accadere (*Anything can happen*, 1952) - CXIV, 54; F. CXIV, 54.

U

Ugetsu Monogatari (« Racconti della luna misteriosa e pallida dopo la pioggia », 1952) - CXVI, 106, 115; CXVII, 125, 128, 134; F. CXIV, 40; CXVI, 105; CXVII, 125, 126, 128.
 Ultima risata, La (*Der letzte Mann*, 1924) - CXIII, 8; CXIX, 209, 210, 211; F. CXIII, 7.
 Ultima speranza, La (*La Dernière Chance*, 1945) - CXV, 75; F. CXV, 74.
 Una di quelle (1953) - CXXI, 279; F. CXXI, 279.
 Uomini che mascalzoni! Gli (1953) - CXXI, 278.
 Uomini non guardano il cielo, Gli (1952) - CXVI, 118; F. CXVI, 119.
 Uomo della Giamaica, Lo (*L'Homme de la Jamaïque*, 1950) - CXIII, 23.
 Uomo tranquillo, Un (*The Quiet Man*, 1952) - CXIX, 199; F. CXIX, 200.
 Urlo dell'inseguito, Lo (*Cry of the Hunted*, 1953) - F. CXXIII, 315.

V

Vacanze romane (*Roman Holiday*, 1953) - CXV, 69; CXVI, 99; F. CXV, 69; F. CXVI, 101.
 * Varsavia (*Warszawa*, 1953) - CXIV, 42; CXV, cop. 2; F. CXIV, 42.
 Vedova allegra, La (*The Merry Widow*, 1952) - CXIX, 215.
 Verlorene, Der (1951) - CXIII, 20; F. CXIII, 19.
 Vergine sotto il tetto, La (*The Moon is Blue*, 1953) - CXXI, 277; F. CXXI, 277.
 Vergiss die Liebe Nicht (tr. lett. « Non dimenticare l'amore ») - CXVI, 96; F. CXIV, 27; F. CXVI, 95.
 Via Padova 46 (1953) - F. CXVII, 123.

Viaggio in Italia (1953) - CXXIV, 359; F. CXX, cop. 1; F. CXXIV, 360-1.
 Viale del tramonto, Il (*Sunset Boulevard*, 1950) - CXX, 231; F. CXX, 232.
 Vicki (1953) - F. CXXIV, 347.
 Villa Borghese (1953) - CXVII, 135; F. CXVII, cop. 1; F. CXVII, 135, 136, 137.
 Villino solitario, Il (*The Lonely Villa*, 1909) - F. CXIV, 48.
 Vinti, I (1953) - CXIV, 34; CXVI, 110, 114; CXVII, 134; CXXI, 274; F. CXIV, 34, 35; CXVI, 113; CXXIII, 319.
 Violinista di Cremona, Il (*The Violin Maker of Cremona*, 1909) - CXIV, 50; F. CXIV, 48.
 Viso pallido, Il (*The Paleface*, 1948) - CXV, 68; CXX, 231; F. CXV, 68; F. CXX, 233.
 Vite vendute (*Le Salaire de la Peur*, 1952) - CXIX, 199; CXXII, 288; F. CXIX, 200; F. CXXII, 287.
 Vitelloni, I (1953) - CXIV, 35; CXVI, 109, 114; CXVII, 134; CXXII, 293; F. CXIII, 3; F. CXIV, 36; F. CXVI, 108-9; F. CXXII, 293.
 Viva Zapata! (id., 1952) - CXXIV, 362.
 Vivere in pace (1946) - F. CXXIII, 322, 333.
 Voce del silenzio, La (1952) - CXVIII, 163; F. CXVIII, 63.
 Voyage à travers l'impossible (1904) - CXVII, 130; F. CXIV, 38; F. CXVII, 129.
 Voyage imaginaire (1925) - CXVII, 132; F. CXVII, 133.

Vozvrascenie Vasilii Bortnikava (tr. lett. « Il Ritorno di Vassili Bortnicov », 1952) - CXV, 71; CXVI, 104; CXVII, 128; CXVII, 134, 139; F. CXIV, 40; F. CXV, 72; F. CXVI, 104; F. CXVII, 127, 138.

W

Wunderfenster, Das (tr. lett. « La finestra delle meraviglie », 1953) - CXV, cop. 2; F. CXV, 64.

Z

Zona pericolosa (1953) - CXXIII, cop. 3.
 Zone, La (1928) - CXVII, 132; F. CXIV, 38.
 Zwerg Nase (tr. lett. « Naso, nasone », 1953) - CXV, 65; F. CXV, 65.

“Torna, piccola Sheba”, di Daniel Mann

I MIGLIORI



INDICE DEI REGISTI

A

ALLEGRET Y. - CXVI, 108, 112.
* ALVERY G. H. jr. - CXIX, 195.
AMADORI L. C. - CXVI, 96.
* ANDREASSI R. - CXXI, 259.
ANTONIONI M. - CXIV, 34; CXVI, 110; CXXI, 278; CXXIII, 341; CXXIV, 349.
ASHLEY R. - CXVI, 100, 106.
AUER J. - CXVIII, cop. 3.
AUTANT-LARA C. - CXVI, 107; CXXI, 276; CXXII, 288.

B

BACON L. - CXV, 85.
BAKER R. - CXVII, 150; CXXII, 295.
BANNON F. - CXIII, 22.
BERNHARDT C. - CXIX, 215.
BLASETTI A. - CXIV, 31.
BROOKS R. - CXXIV, 376.
BROWN C. - CXXI, 277.

C

CARNE' M. - CXVI, cop. 2, 108, 112; CXXII, 298.
CHRISTIAN-JAQUE - CXX, 297; CXXIV, 376.
CIAMPI Y. - CXXI, 277.
CLAIR R. - CXV, 78; CXVII, 132.
CLEMENT R. - CXXII, 289.
CLOUZOT H. G. - CXIX, 199; CXXII, 288.
COMENCINI L. - CXIV, cop. 2.
COTTAFANI V. - CXIX, 214.
COVAZ T. - CXIV, cop. 2; CXV, 65.

D

DASSIN J. - CXIV, 55.
DAVES D. - CXXIII, 343.
DAVIS A. - CXVII, 150.
DE CANONGE M. - CXIII, 23.
DECOIN H. - CXVI, 119; CXIX, 214.
DE FELICE L. - CXVII, 149.
DE FILIPPO E. - CXIV, 37; CXVI, 110.
DELANNOY J. - CXXII, 289.
DELGADO M. M. - CXIII, 22.
DELLUC L. - CXVII, 131.

DE SANTIS G. - CXVII, 148; CXXIV, 349.
DE SICA V. - CXXIV, 349.
DE TOTH A. - CXX, 247; CXXIII, 242.
DEVAIVRE J. - CXXIV, 376.
DIETERLE W. - CXX, 247.
DMYTRIK E. - CXXII, 310.
DULAC G. - CXVII, 131.
DUVIVIER J. - CXVIII, cop. 3.

E

ENGEL M. - CXVI, 100, 112.

F

FABRIZI A. - CXXI, 278.
FELLINI F. - CXIV, 35; CXVI, 109, 112; CXXIII, 342.
FORD A. - CXVI, 98.
FRANCIOLINI G. - CXVII, 135; CXXIV, 371.
FRENCH C. - CXVII, 146; CXIX, 214.
FRIC M. - CXVI, 98.
FULLER S. - CXVI, 100, 112.

G

GANCE A. - CXIV, 39.
* GANDIN M. - CXIV, 45.
GARNETT T. - CXX, 229.
GERMI P. - CXX, 244; CXXIV, 349.
GIL R. - CXVI, 97.
GILBERT L. - CXIV, cop. 2.
GILLET A. - CXIII, 8.
GIROLAMI M. - CXXIV, 376.
GORA C. - CXXIV, 349, 375.
GREMILLON J. - CXVII, 132.
GRIFFITH D. W. - CXV, 67; CXIX, 203; CXX, 225; CXXI, 255; CXXII, 305.

H

HAAS M. - CXV, 85.
HAESAERTS P. - CXIV, 44.
HATHAWAY H. - CXVII, 150; CXX, 229; CXXIV, 376.
HAUSEN R. - CXVI, 96.
HECHT B. - CXX, 241.

HEISLER S. - CXVII, 150; CXX, 231.
HUGUES H. - CXX, 231.
HUNEBELLE A. - CXXIV, 376.
HUSTON J. - CXIII, 18; CXVI, 101, 112; CXVII, 140; CXX, 230; CXXIV, 362, 367, 372.

I

IMAGE J. - CXXII, 311.
INCE T. H. - CXXI, 256.

J

JEANSON H. - CXIV, 55.

K

KANE J. - CXVIII, cop. 3.
KEIGHLEY W. - CXXIV, 276.
KJELLGREN L. E. - CXXIV, 376.

L

LANG F. - CXIII, 17; CXVII, 149.
LATTUADA A. - CXVIII, 154; CXIX, 200; CXX, 245; CXXIII, 341.
LEACOCK P. - CXIII, 14.
L'HERBIER M. - CXVII, 132.
LIZZANI C. - CXIII, 11; CXXIII, 341.
LORRE P. - CXIII, 18.
LOSEY J. - CXX, 230.
LOURIE E. - CXXIII, 343.
LUBITSCH E. - CXIII, 8.

M

MANKIEWITZ J. - CXX, 230; CXXIV, 367.
MARSHALL G. - CXXIII, 343.
MASELLI F. - CXXIII, 342, cop. 3.
MATTOI M. - CXXIV, 375.
MIZOGUHI K. - CXVI, 106, 112; CXVII, 125, 128.
MODI M. S. - CXVI, 97.
MOGUY L. - CXXII, 299.
MURNAU F. W. - CXIX, 209.

N

NEGULESCO J. - CXIII, 18; CXXIV, cop. 3.
NIGHT W. - CXV, 85.
NADASDY K. - CXVI, 38.
* NOVIK W. - CXIII, 9.

DEL SEMESTRE

"I vitelloni" di Federico Fellini



O

OLIVIER L. - CXV, 77.
 OPHULS M. - CXXII, 308.
 ORKIN R. - CXVI, 100, 112.

P

PABST G. W. - CXVIII, 163.
 PAGLIERO M. - CXXII, 287.
 PAYNE T. - CXVI, 97, 112.
 PANAMA N. - CXVIII, 182.
 PARRISH R. - CXIV, 55; CXVI, 119; CXVII, 151.
 PASINETTI F. - CXIV, 50.
 PELLEGRINI G. - CXIV, 51; CXX, 239; CXXI, 278.
 PIETRANGELI A. - CXIX, 212; CXXIV, 349.
 PORTER E. S. - CXVIII, 171.
 POWELL D. - CXIII, 21.
 PREMINGER O. - CXXI, 277.
 * PRIVETT B. - CXIV, 44.
 PTUSKO A. - CXVI, 103, 112; CXVII, 128.
 PUDOVKIN V. I. - CXVI, 104; CXVIII, 128, 134, 138.

R

RASCEL R. - CXXIV, 373.
 REED C. - CXIX, 193.
 REIS I. - CXVI, 99.
 RENOIR J. - CXV, cop. 3; CXXIV, 368.
 RISI D. - CXXIII, 341.
 ROBSON M. - CXIV, 52.
 ROY B. - CXVI, 97; CXVII, 128.
 ROSCIAL G. - CXVI, 103; CXVII, 138.
 ROSSELLINI R. - CXXII, 293; CXXIII, 320; CXXIV, 359, 372.

S

SALCE L. - CXIII, 16.
 SCARPELLI U. - CXVI, 118.
 SEATON G. - CXIV, 54.
 SEITER W. A. - CXVIII, cop. 3.
 SHELDON S. - CXXIV, cop. 3.
 SIEGEL D. - CXIII, 18; CXV, 85; CXVI, cop. 3.
 * SIMMONS A. - CXIV, 46.
 SIRK D. - CXVI, cop. 3.
 STERNBERG J. von - CXVI, 107; CXX, 26.
 STENO - CXVIII, 166; CXXIV, 374.
 STUPICA B. - CXVI, 96.
 STURGES J. - CXXII, 311.

T

* TEDESCO J. - CXXII, 300.
 THORPE R. - CXXIV, 376.
 TRNKA J. - CXVI, 99.

V

VERHOEVEN P. - CXVI, 26.
 VIDOR C. - CXIX, 115.
 VIDOR K. - CXXI, 276; CXXII, 291.
 VISCONTI L. - CXX, 222; CXXIV, 272.
 * VOINQUEL R. - CXIII, 9; CXIV, 44.
 VORHAUS B. - CXVIII, 162.

W

WALKER H. - CXV, 86.
 WIENE R. - CXV, 82.
 WYLER W. - CXV, 69; CXVI, 99.
 WELLES O. - CXVII, 146.

Z

ZAMPA L. - CXIV, 36; CXVI, 109; CXXI, 278; CXXIV, 371.
 ZINNEMANN F. - CXVI, 116.

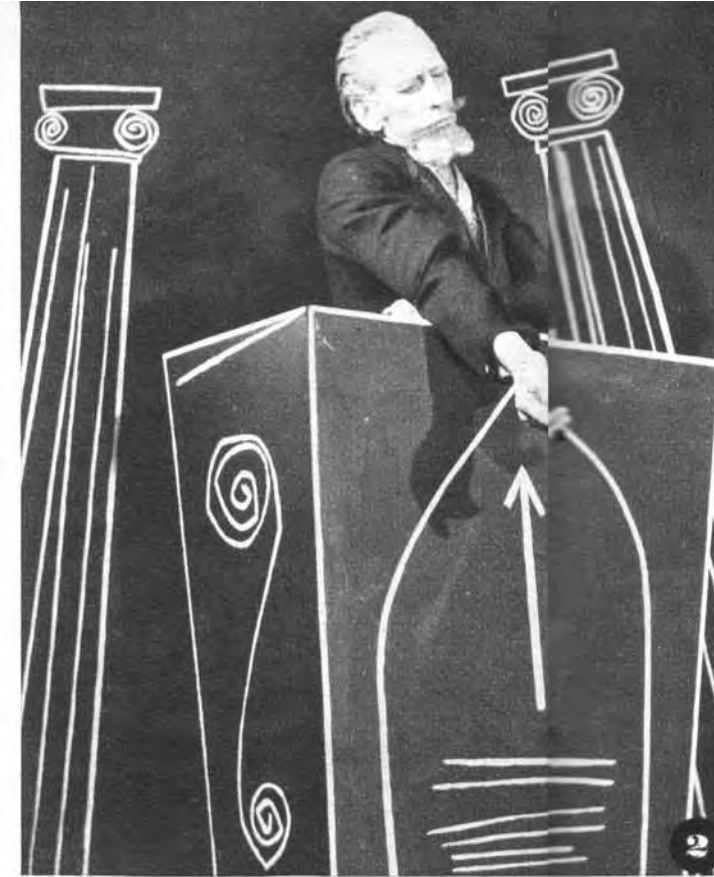
ERRATA-CORRIGE

- N. 118 - Alla pagina del sommario, nella didascalia relativa alla copertina leggere « Jane Russell » anziché « Rosalind Russell »;
 N. 122 - Nella controcopertina leggere « villa Valmarana » anziché « villa Lamarana »;
 N. 123 - a pag. 317, col. 2, riga 51, leggere « tecnicismo » anziché « teoricismo ».



ABBONATEVI A CINEMA

1954



vrebbe essere preso sul serio. E' poco probabile che il comune spettatore scopra immediatamente il fine humour che permea le vivaci danze e i canti, ma nessuno può fare a meno di accorgersi che Betty Slow Drag è stato fatto piuttosto da conoscitori per conoscitori.

La maggior parte degli attori che recitano in questo film vi ha preso parte per puro entusiasmo, senza pretendere compensi e l'intera produzione è caratterizzata da uno spirito di comune iniziativa. Lynne Cole, che recita la parte principale con notevole sicurezza, ha non solo un bell'aspetto, essenziale per questo ruolo, ma anche un talento promettente. Può essere un buon presagio il fatto che ella provenga dalla stessa scuola di recitazione dell'ormai famosa Jean Simmons. Il suo partner, Edward Monson, deve alle sue danze in questo film l'offerta di una parte presso un teatro londinese nel "musical" americano di grande successo "Guys and Dolls". Ma vi sono pure alcuni attori di una generazione più anziana e parecchi sostengono tre o quattro parti diverse in modo stimabile. Il migliore fra essi è Jashf Crandall — un coreografo sessanta-



mile elemento, naturalmente, si trova nella produzione realizzata in Inghilterra la quale si appoggia interamente sulla recitazione dinamica di ballerini e attori praticamente sconosciuti, sulla controllata vivacità del testo cantato, sull'ammirevole genialità dei costumi consapevolmente stilizzati e delle decorazioni ottenute tutte praticamente dal nulla. Infatti le poche scene costruite con cartoni colorati che rappresentano, o piuttosto simbolizzano luoghi, come un bar, l'aula di un tribunale o una prigione, ricordano in

modo impressionante l'espressionismo tedesco intorno al '20. Il loro effetto è aumentato dall'intelligentissima scelta delle inquadrature determinate in funzione di una definita concezione artistica, la stessa che ha dettato lo stile deliberatamente unico delle decorazioni e dell'abilissima recitazione. Il tenore scherzoso in ogni dettaglio mette in evidenza l'intenzione del regista di tenersi lontano da ogni ostentazione d'importanza di modo che — a parte il tentativo artistico — nulla in questo breve film sperimentale do-



treenne, al quale si devono pure gli adattamenti per le danze del film — che per 27 anni fece parte del balletto russo col nome di Jashf Dolotin.

Sarebbe sbagliato pensare che un film come questo, spiritosa parodia con uno sprazzo di originalità, sia un capolavoro: non vuole neppure esserlo. Si tratta in realtà di una prova veramente interessante, un segnale gradito per coloro che sono stanchi di convenzionalismo e credono nella rinascita del cinema attraverso l'adozione di idee nuove.

Il genere di questo film, come si può capire da queste note sommarie, spiega già, di per se stesso, le difficoltà che incontrerà probabilmente nella distribuzione commerciale, in particolare perché dura solo mezz'ora, durata poco favorevole per spettacoli normali. E' tuttavia molto probabile che Betty Slow Drag sia venduto alla televisione e ciò sarebbe veramente un peccato poiché impedirebbe ai frequentatori dei cinema ed agli amatori di jazz di tutto il mondo di vederlo. Tuttavia almeno i cine-clubs dovrebbero ricordare il nome del regista e del soggetto del film: Ernest Borneman.

FRANCIS KOVAL



Alcune scene di Betty Slow Drag: il ballerino Edward Monson (1); George Gerhardt, un ballerino sud Africano, che nel film impersona il Giudice (2); i due protagonisti, Edward Monson e Lynne Cole (3); il matrimonio tra Lynne Cole e Edward Monson (4 e 5); il terzo attore è Don Tasker; Monson, condannato a morte chiede grazia (6); Lynne Cole prega S. Pietro e S. Gabriele di lasciarla entrare (7) ma viene respinta (8).

PARABOLA DI FRITZ LANG

LA SAGGISTICA cinematografica intorno alla figura del regista viennese Fritz Lang è a tutt'oggi, specie se si tengano presenti soprattutto le attente ed accurate analisi che sulla sua opera è andata svolgendo in Francia Lotte H. Eisner, sua fedele ammiratrice, abbastanza considerevole (1). Riproporsi oggi questo tema non significa modificare sostanzialmente i giudizi che la critica italiana più provveduta ha avuto modo in varie occasioni di formulare su questo regista. Già quindici e vent'anni fa, infatti, Pasinetti e Margadonna, riferendosi a due delle più famose realizzazioni di Lang, *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*, 1923-24) e *Metropolis* (id., 1926), avevano scritto, nelle loro "storie", trattarsi di film "farraginosi" ed "enfatici", "macchinosi" e "magniloquenti", mentre *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M*, 1931) godeva di una maggiore considerazione. Erano impressioni assai schematiche, che tuttavia riassumevano la limitata validità dell'opera complessiva del regista tedesco, che, in definitiva, proprio con il racconto imperniato sulle tristi vicende del "totmacher" di Düsseldorf seppe realizzare, ad un tempo, il suo film più vitale ed uno dei più significativi raggiungimenti del postespressionismo tedesco.

La possibilità che in questi ultimi anni si è offerta di una "lettura", o "rilettura", delle opere che riassumono la principale attività di Lang in Germania e dei suoi primi film americani, ha dato occasione — in un momento in cui si può agevolmente affermare che i presupposti delle più recenti realizzazioni del regista lo collocano, senza tema di poter essere contraddetti nel futuro, entro una sfera storica ormai conclusa — di ribadire l'acquisito concetto della limitata urgenza poetica che sta alla base della maggior parte delle sue realizzazioni, ma, al tempo stesso, di specificare e sottolineare la grande influenza esercitata dalle sue singolari ricerche tecniche ed espressive su quella fase del cinema

tedesco che, reagendo all'espressionismo schematico e scolastico di Wiene, portò ai più fecondi risultati del "Kammerspiel" e del realismo psicologico.

L'inizio dell'attività cinematografica di Fritz Lang si può datare fin dal 1916, anno in cui iniziò a scrivere alcuni scenari per i registi Joe May e Otto Rippert; fu però dal 1919 che egli affrontò le prime dirette esperienze di regia. Ma dei suoi primi film, da *Halb-Blut* (1919) a *Vier um die Frau* (1921) oggi non rimangono che i titoli; pare tuttavia che essi, tranne forse *Die Spinnen* (*I ragni*, 1919), fossero lungi dal rivestire quell'interesse espressivo che è invece possibile riscontrare in *Der Müde Tod* (*Destino*, 1921). Spesso, citando questo film, lo si comprende tra i prodotti dell'espressionismo. Non nego che per le atmosfere angosciose che esso vuol ricreare, per l'accentuato disegno del tutto esteriore e simbolico dei personaggi, il termine di riferimento non sia inopportuno; tuttavia, ciò che più colpisce in quest'opera è proprio una consapevole reazione agli schemi che maggiormente avevano caratterizzato il *Caligari* (1919). Tutto ciò che in Wiene si risolveva in una stravaganza scenografica, spinta alle estreme conseguenze nel suo esasperato squilibrio di prospettive ed alla quale era subordinato ogni altro elemento figurativo dell'inquadratura, in *Der Müde Tod* si risolve nell'"illuminazione", che rimarrà (vale la pena di sottolinearlo) il principale termine stilistico di tutta l'opera successiva di Lang. Ciò indipendentemente dall'apporto che poteva essere dato di volta in volta da fotografi del valore di Fritz Arno Wagner o di Karl Freund, in quanto alla suggestione concorrono in ogni caso elementi scenografici, per cui superfici chiare contrastano con sbalzo netto su superfici scure, conferendo all'inquadratura un tono di magia irrealità pur senza alterare il disegno prospettico dell'architettura ambientale.

Quanto sia stata determinante la scoperta luministica di Lang per la definizione di

quelle atmosfere intimiste che stanno alla base del più costruttivo movimento del cinema tedesco, il "Kammerspiel", è attestato dalle opere maggiori di registi come Lupu Pick, Karl Grüne, Arthur Robison e, segnatamente, F. W. Murnau. *Schatten* (*Ombre ammonitrici*, 1922), di Robison, e *Die Strasse* (*La strada*, 1923), di Grüne, possono offrire qualche esempio assai probante dell'importanza che i contrasti di luci ed ombre, impiegati in riverberi continuamente mossi su cui si disegnano strane parvenze, assumevano in senso assoluto al fine di dare dimensioni sensibili ad uno stato d'animo, ad un incubo angoscioso. Ma fu in Murnau che l'esperienza di Lang, quella propriamente di *Der Müde Tod*, esercitò un'influenza più diretta. *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*) e *Der Brennende Acker* (*La terra che fiammeggia*), entrambi del 1922, si rifanno senza dubbio — il primo, oltre che per le suggestioni luministiche dagli abbaglianti chiarori, per la analoga concezione delle scenografie, non più dipinte in forme distorte, ma composte realisticamente in armonica geometria; il secondo per il suo preziosismo formale spinto all'eccesso, in cui tutto, anche gli esterni ricostruiti in teatro di posa, è trasfigurato dalla luce — al film di Lang dell'anno precedente. Ed è su tale indirizzo che troverà ulteriore sviluppo la stilistica di Murnau nelle opere realizzate successivamente in Germania, fino a toccare, in *Faust* (id., 1926), un gusto che direi addirittura caravaggesco.

Se si volessero ricercare le affinità, non soltanto di ordine stilistico, che intercorrono tra i due registi, Lang e Murnau, più intimamente tedeschi di tutta la storia del cinema germanico, gli argomenti non mancherebbero; ma si esulerebbe dall'argomento. Basti qui sottolineare che un divario sostanziale pur sussiste tra le due personalità: mentre Murnau riesce ben presto, nei momenti migliori, a porre l'accento su personaggi dai casi umani minuziosamente descritti, Lang preferisce indugiare nella monumentalità scenografica puramente decorativa di *Die Nibelungen* e *Metropolis* o nel disegno tortuoso di figure di folli criminali, le cui azioni sconsiderate negano per se stesse l'impegno di una logica umana.

Il più conseguente sviluppo della concezione luministico-scenografica tracciata preliminarmente in *Der Müde Tod* è favorito dall'impostazione stessa dei due film "colossali" di Lang. Anzitutto *Die Nibelungen* deve essere una grandiosa ricostruzione per immagini della leggendaria epopea barbara delle genti germaniche. Il tono che più le si addice è quello di una distaccata maestosità, di una classica compostezza, cui concorrano elementi di cultura. Lang ha così modo di profondervi tutto il suo gusto figurativo per la composizione geometrica: l'inquadratura è sempre dominata dall'elemento scenografico, al quale partecipa ogni componente di essa. I tronchi d'albero fortemente illuminati della foresta ricostruita in teatro di posa, i bianchi candelabri e colonne che staccano sui nudi sfondi degli interni, le rigide figure di personaggi dalle candide vesti, conferiscono quasi costante-





mente al quadro, che acquista così per queste spinte verso l'alto una dimensione gotica, un senso di suggestiva solennità. Spesso queste strutture verticali poggiano perpendicolarmente su elementi orizzontali (gradinate, linee d'incontro di pavimenti e pareti, orizzonti) situati al limite inferiore del quadro. Comunque la composizione è sempre di un rigore geometrico estremamente statico. La Eisner accenna che per alcune composizioni il regista si sarebbe rifatto a dipinti del pittore svizzero Arnold Boecklin e a certe tele celebrative tedesche del 1900; certo si è che l'apporto culturale nel film di Lang è indiscutibile, benché non assuma quel carattere di logico e necessario sviluppo che è invece avvertibile, ad esempio, nell'*Ivan Groznoj* (*Ivan il Terribile*, 1944), di Eisenstein. Le immagini di *Die Nibelungen* non possono comunicare che un senso di estrema freddezza, accentuato anche dalla meccanicità con cui si succedono gli stacchi di montaggio; tuttavia l'opera acquista storicamente una grande importanza, perché, suggerendo i termini più adatti su cui impostare il film "in costume", segnò una notevole conquista rispetto alla normale concezione dello spettacolo storico o leggendario.

La stessa Eisner sottolinea l'influenza esercitata dall'"arte scenica neoclassica" del teatro reinhardtiano nella disposizione decorativa degli attori in *Die Nibelungen*. Ma la magnificenza della teatralità allora in voga sulle scene del « Deutsches Theater » si farà avvertire maggiormente in *Metropolis*, opera assai più di maniera della precedente, in quanto vi concorrono anche gli elementi più avvertibili del teatro espressionista; dal quale sono mutate, soprattutto, quelle masse compatte di schiavi che agiscono all'unisono e meccanicamente secondo una precisa simbologia e, in genere, la stessa concitata recitazione delle figure di primo piano. Tutto lo "spettacolo" di *Metropolis* si risolve nei piani prospettici della grandiosità architettonica: così le folle numerose disposte in figure geometriche come l'intervento della luce, che delimita nettamente i volumi nello spazio. A che cosa è servito, però, tutto questo impegno di stilizzazione se a fondamento narrativo dell'opera è stata posta una banale vicenda dai riflessi umanitaristici della più bassa lega? A questo punto si sarebbe tentati di fare il processo alla deleteria influenza esercitata dalla scenarista Thea von Harbou (moglie del regista) su tutta l'opera tedesca

(Nella pagina precedente) La morte di Sigfrido nel film *Die Nibelungen*. (Sopra) Un'inquadratura di *Die Muede Tod* (a sinistra) e una del capolavoro di Lang *M* (a destra). (Sotto) Alcuni momenti della sequenza d'un disastro ferroviario in un altro dei film tedeschi di Lang: *Spione*





(Sopra) Una scena d'un altro noto film tedesco di Lang *Dr. Mabuse, der Spieler*, nel quale — come in *Spione* — trovava riscontro una situazione reale della Germania dell'altro dopoguerra. (Sotto) Un'inquadratura in sovrapposizione di *Liliom*, un film realizzato da Lang in Francia.



di Lang. Il soggetto di *Metropolis* ne è il più chiaro indice, in quanto esso si basa fedelmente su un romanzo della scrittrice. Se la genialità tecnica di Lang si fosse incontrata almeno una volta con uno sceneggiatore come Carl Mayer, oggi forse non si griderebbe tanto al "cattivo gusto" di questo regista. Dovrà finire in America Lang per incontrarsi con soggetti non privi di plausibili riflessi umani e sociali; ma allora non sempre troverà il clima adatto né l'entusiasmo di un tempo per esprimerli.

Su un tema di bizzarra fantasia è pure costruito *Die Frau im Mond* (*Una donna nella luna*, 1928), una ancor più vuota esercitazione tecnica, la quale non ha neppure il merito (come Lang vorrebbe sostenere) di avere inaugurato il genere, oggi tanto fortunato in America, del film "astronautico", che ha più lontani e notevoli precedenti

in *Le voyage dans la lune* (1902), di Méliès, e in *Himmelskibet* (1917), del danese Madsen.

Nel 1928, quando l'espressionismo si era capovolto in un "psicologismo" acre ed esasperato, Lang era ancora occupato a ricercare le molle dei suoi drammi tortuosi in città meccanizzate del futuro o in domini ultraterreni. Ciò nonostante egli doveva avere già avvertito che tali fantasmagorie non potevano offrirgli ulteriori sviluppi, se da allora il suo estro sembrò indirizzarsi, con più organicità, sulla strada già precedentemente tracciata da due film meno impegnati, ma tuttavia indicativi in quanto contrassegnati da alcuni motivi che poi ricorrono, oltre che in *M* e in *Das Testament von Dr. Mabuse* (*Il testamento del dottor Mabuse*, 1933), in quasi tutta la produzione americana di Lang. Si tratta di *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Il dottor Mabuse*, 1922) e *Spione* (*L'inafferrabile*, 1928). Non che da questi film trasparisse un qualche interesse di Lang nei riguardi dell'"umanità" dei suoi personaggi (il che sarebbe stato assurdo pretendere, più che da lui, dalla sua scenarista), tuttavia nelle risoluzioni incomposte, assurde, caotiche di questi ultimi si rifletteva qualcosa di una situazione reale e tristemente controllabile nella Germania di allora, e le trame criminose, che quelle disumane figure intessevano ed in cui si perdeva ogni senso di giustizia, suggerivano in qualche modo « lo stato — osserva il Kracauer — di paralisi politica prevalente in quel periodo, paralisi che si manifestava (nel film) anche nella mancanza di qualsiasi distinzione tra attività legali e illegali, e in una sovrabbondanza di travestimenti. Nessun personaggio era propriamente quello che appariva. Questo costante mutamento di identità stava a significare uno stato d'animo di paralisi della individualità». Sia il pazzoide dottor Mabuse, capo di una organizzatissima banda di delinquenti, sia il banchiere Hagi di *Spione*, suprema autorità di una associazione spionistica dagli scopi non ben precisati, sembrano dedicarsi alle loro attività criminose solo per il gusto di esasperare il caos che li circonda. E attorno a loro si muove tutta una massa di individui indifesi, eterna-

mente dominati dalla paura, spesso braccati e infine attanagliati in situazioni senza scampo. Il motivo della vittima, dell'individuo perseguitato senza ragioni dall'autorità e dal potere di un tiranno, che a volte si identifica con la società stessa, resterà la costante più sincera in tutte — purché rivelino un sia pur minimo impegno — le opere di Lang del periodo sonoro.

Nei film tedeschi del "realismo fantastico" di Lang al centro dell'azione è sempre la figura di un tiranno anarchico o, comunque, di un "superuomo". Anche il "mostro" di *M* può apparire come tale. Tuttavia la sua asocialità risulta scissa da una determinazione razionale a trar profitto da uno stato di caos. Egli è piuttosto la vittima più dichiarata dell'enorme sconvolgimento morale che gli si è andato creando intorno: è essenzialmente un debole che non potendo a sua volta dominare sugli altri, si abbandona agli istinti più bestiali, sfogando a suo modo gli stimoli della ribellione. Ma allora avrà tutti contro, rimarrà terribilmente solo con la sua angoscia che è paura delle sue stesse azioni, e sarà braccato inesorabilmente non solo dalle forze dell'ordine ma anche dai malviventi, più organizzati e più inflessibili della polizia stessa. Per trattare la triste vicenda del prodotto più mostruoso della società tedesca generata dalla disfatta del 1918, Lang trae partito, una volta tanto, dal fatto di cronaca. Non potrà fare a meno di esasperarlo con l'intrusione di elementi di grossa fantasia, il più tipico dei quali può essere quell'assurda associazione di mendicanti e delinquenti; tuttavia la sua consueta perizia formale assurge, nel puntualizzare la figura del protagonista, nel trasmettere immediatamente il senso di uno stato d'animo, nel definire soprattutto un ambiente con rapide pennellate, a compiutezza di stile. I valori tonali della fotografia dalle violente e fredde macchie di luce esulano dal semplice schema già rigidamente prospettico per assurgere, volta a volta, a differenti significazioni del dramma: ora l'illuminazione diffusa di certi interni sembra sfondare le pareti per dare un senso angoscioso di vuoto e di desolazione (come nella bellissima sequenza iniziale), ora si serra, intorno al protagonista vagolante per la città in preda alla frenesia dello stupro, in contrasti senza penombra. Ugualmente Lang si serve del dettaglio, in funzione di materiale plastico, e dell'elemento espressivo sonoro, spesso in contrappunto con l'immagine visiva, come delle naturali e logiche soluzioni delle situazioni più drammatiche. Si può ben dire che il regista di *M* è riuscito veramente a dare ad una tecnica prodigiosa il significato di necessità espressiva e ad organizzare tutta la sua opera in un ritmo serrato ed unitario.

Tutti gli elementi precipui dello stile ormai inconfondibile di Lang riconvergono in *Das Testament von Dr. Mabuse*, che si rifà, portandolo alle estreme conseguenze, al tema del "supercriminale" già abbozzato nel film del 1922. La figura del geniale pazzoide che da una cella di manicomio organizza e dirige sabotaggi, distruzioni e crimini di ogni genere al solo scopo di ingenerare nelle folle quel senso di terrore e di caos indispensabile per l'edificazione di un "regno della criminalità", avrebbe dovuto adombrare a detta dello stesso Lang, il fantasma di Hitler, che andava elaborando il suo programma "contro i principi fonda-

mentali dell'umanità". Il senso allegorico del film non sfuggì alle autorità politiche, che ne vietarono la programmazione in Germania. Affermare, tuttavia, che l'opera sia nata dall'intima esigenza del regista di esprimere il proprio anelito di libertà, mi pare eccessivo: gli addentellati simbolici con una realtà politica insiti nella vicenda di *Das Testament von Dr. Mabuse* sembra, piuttosto, che abbiano offerto a Lang una felicissima occasione ed una ideale giustificazione di sviluppare ulteriormente, esasperandola al massimo, la tematica del terrore, a lui tanto cara. Tutto il racconto è ritmato dall'ansito di individui perennemente perseguitati, inseguiti e sconvolti dalla paura di un'imminente catastrofe. In un'atmosfera di terrore i vari personaggi, siano essi pazzi o sull'orlo della follia, si muovono come allucinati, in una maniera che ricorda a tratti la recitazione degli interpreti di *Caligari*. Al film di Wiene quello di Lang sembra rifarsi anche in alcuni motivi del soggetto (basti pensare al personaggio del direttore del manicomio), tanto da essere indotti a definire *Das Testament von Dr. Mabuse* l'acuto di un urlo iniziato nel 1919. Esso infatti è l'ultima testimonianza, in ordine di tempo, della tendenza espressionistica, sia pure rielaborata in schemi meno generici (originale è ad esempio, l'impiego in tale direzione del mezzo sonoro, come nella suggestiva sequenza iniziale in cui l'ansimare di un uomo braccato è ritmato dai rimbombi sempre più accentuati di una macchina), del cinema tedesco. L'importanza storica dell'ultima realizzazione di Lang in Germania, per il convergere in essa di una varietà eccezionale di motivi caratteristici non solo della tematica e dello stile del suo autore ma anche di un indirizzo specifico del film germanico, non va sottovalutata, sebbene l'impressione generale che da essa si riporta è quella di una disarticolata successione di pezzi di bravura, che testimoniano una straordinaria scaltrezza di regia, sempre tesa, però, all'effetto alquanto epidermico di comunicare allo spettatore quell'orgasmo, quel costante senso di paura, da cui sono soggiogate le allucinate figure che agiscono sullo schermo.

Prima tappa della fuga di Lang dal suo Paese, che abbandonò per ragioni razziali oltre che politiche, è stata la Francia; dove, per la produzione di un altro esule tedesco, Erich Pommer, conduce a termine, nel 1934, *Liliom*, dal dramma omonimo di Ferenc Molnar, che qualche anno prima era servito a Frank Borzage per costruirvi una delle sue opere più delicate. Il racconto originale, ricco di motivi idilliaci, non risultava il più adatto alla personalità del regista tedesco, il quale però trovò di suo gradimento il ricorrente motivo dell'uomo perseguitato ed alcune soluzioni fantastiche che la vicenda gli suggeriva. Ne risultò un film di una non comune magnificenza formale, sempre affidato alla suggestione visiva dell'immagine, la cui sapiente illuminazione accentuava un tono di favola; ma tutto ciò a scapito delle psicologie dei personaggi, che erano date per scontate.

Dal 1935 Lang è a Hollywood. In merito alle realizzazioni americane del regista è op-



Due tra i migliori film del periodo americano di Fritz Lang: *Furia*, con Sylvia Sidney e Spencer Tracy (sopra) e *Sono innocenti!*, con Henry Fonda (sotto): film che rivisti oggi denunciano però un'aderenza piuttosto superficiale ai temi per altro impegnativi ai quali pur erano affidati.



portuno precisare subito che non si può concordare con quella critica che assegnerebbe alle opere di Lang di questo periodo, e soprattutto a quelle precedenti l'ultimo conflitto mondiale, una maggiore consistenza artistica, grazie ad una più profonda adesione ad interessi di ordine umano e sociale. Di questo parere sembra essere anche Lewis Jacobs, che nella sua « Avventurosa storia del cinema americano » non lesina elogi a *Fury* (*Furia*, 1936) e *You Only Live Once* (*Io sono innocente*, 1937). Ma, rivisti oggi, questi film denunciano un'aderenza piuttosto superficiale ai temi impegnativi ai quali pur erano affidati. Può sorprendere che Lang, il quale in precedenza aveva dimostrato una spiccata predilezione per vicende in cui l'elemento fantastico e tenebroso giocasse un ruolo di primo piano, tutto ad un tratto aderisse alla viva problematica sociale del Paese che lo ospitava. A ben vedere, però, questi temi erano già il più notevole patrimonio di una tradizione che, nata dal "New Deal", aveva imposto al

fortunato genere del film "gangster" o a sfondo, comunque, criminale una naturale evoluzione nel senso di una indagine più particolaristica ed umana nel fenomeno della delinquenza e dei suoi addentellati giuridici. In tale ambito il cinema americano trovava un artista ben cosciente dei problemi agitati in Mervyn Le Roy, che con *I'm a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, 1932) e *They Won't Forget* (*Vendetta*, 1936) realizzava due opere esemplari. Lang, invece, pur toccando gli stessi temi dei film di Le Roy (specialmente *They Won't Forget* era in stretta aderenza con la denuncia, trattata qualche mese prima dal tedesco in *Fury*, delle tristi conseguenze del furore della folla contro il presunto criminale), non dimostra di essere riuscito a far suoi gli scenari che gli erano stati affidati. Ancora una volta egli è rimasto soggiogato unicamente da quelle figure di individui innocenti, perseguitati e braccati senza remissione, che sono al centro di entrambe le storie. Ne ha condotto i racconti con una



(A sinistra) Joan Bennett e Edward G. Robinson in una scena di *La strada scarlatta*, uno dei film americani di Lang che denunciano un considerevole impegno e (a destra) un'inquadratura di *Anche i boia muoiono*, che è forse il miglior film realizzato da Lang nel suo periodo americano.

perizia tecnica straordinaria, sempre tesa al forte effetto drammatico; ma i personaggi, tranne qualche fuggevole momento relativo alla presenza col protagonista della sua tenera compagna (interprete Silvia Sidney), sono ancora schematicamente abbozzati e "anonima" è la folla che intorno ad essi si agita, così come occasionale è l'ambiente.

Un film ambizioso, per il tentativo di rifare in chiave moderna qualcosa di simile al *Dreigroschenoper* (dramma di Brecht e film di Pabst) avvalendosi come allora della collaborazione del musicista Kurt Weill, pare sia *You and Me* (1938), che in Italia non si è potuto conoscere. E', però, opinione comune della critica straniera che l'esperimento sia andato fallito.

Con i successivi *The Return of Frank James* (Il vendicatore di Jess il bandito, 1940) e *Western Union* (Fred il ribelle, 1941), mediocri "western" technicolorati, Lang si confonde addirittura tra i meno provveduti mestieranti di Hollywood, e si sarebbe potuto dire che la sua personalità era rimasta, ormai, definitivamente stritolata dalla "routine" dell'industria; invece una circostanza particolare avrebbe dovuto portarlo a realizzare quell'*Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono, 1942) che rimane il film di gran lunga migliore fra tutti quelli realizzati dal regista tedesco in America, perché il suo stile inconfondibile vi è sempre vivo e presente con le sue suggestioni più straordinarie. Con la guerra i produttori d'oltreoceano si sentirono in dovere di dare il loro contributo alla propaganda antinazista ed in tal senso dovette indirizzarsi il lavoro di molti registi. Primi fra questi gli europei, e segnatamente gli esuli tedeschi, si sentirono obbligati a rivolgere con le loro opere un caldo appello di solidarietà ai popoli alleati e ad esaltare i comuni ideali di libertà. Così anche Lang si trovò impegnato a denunciare apertamente proprio quei pazzi assassini dei quali egli in Patria aveva simboleggiato il triste destino e che, assurti dal caos alla prepotenza più assurda, avrebbero ora voluto estendere le loro mire criminose al mondo intero. Una specie di premessa ad *Hangmen Also Die* è già *Man Hunt* (Duello mortale, 1941), che, pur proponendo la vicenda alquanto

strampalata di un ricco inglese, platonico attentatore alla vita di Hitler e per ciò perseguitato dalla Gestapo, e pur affidandosi spesso all'enfasi più scoperta, contiene brani (le sequenze iniziali nella residenza di Hitler, l'ultimo addio dei due protagonisti sul ponte nella nebbia, alcune angosciose pause di silenzio) in cui il regista si riconferma un gran giocatore d'ombre ed un perfetto dosatore di effetti. Ma sarà nell'opera successiva, imperniata su un noto episodio della resistenza del popolo ceco al terrore esercitato dal "boia" tedesco Heydrich, che Lang, con la collaborazione di Bert Brecht in sede di sceneggiatura, si baserà su dati più tristemente reali, riuscendo a costruire un racconto tutto conseguente ed organico, il quale si conclude con una severa, logica e convincente denuncia dei metodi assurdi del nazismo e con una sincera esaltazione del sacrificio della lotta partigiana. Il film rivela in ogni particolare la presenza dello stile massiccio dell'autore, che, non dimenticando le sue ben note disposizioni a caricare e violentare fino al mostruoso la natura dei suoi personaggi, fa di alcune figure di tedeschi (esemplare quella di un sadico aguzzino) e di traditori, caratterizzate con tratti essenziali e non più affidate alla concitata recitazione espressionistica, le immagini più vive della sua condanna. La perizia del racconto è sorprendente: la squallida geometria di certi ambienti, i netti contrasti di bianchi e neri che si fanno avvertire, accompagnati da lancinanti silenzi, specialmente nei momenti di maggior tensione (assai suggestiva è la sequenza della morte del traditore soffocato da candidi lini nella nuda sala d'ospedale), danno la misura del più valido linguaggio espressivo di Lang. *Hangmen Also Die* è l'unica opera americana del regista veramente degna del creatore di *M*. Altre opere successive di simile impostazione, come *The Ministry of Fear* (Il prigioniero del terrore, 1943) e *Cloak and Daggers* (Maschere e pugnali, 1946), scadono nel banale per le troppo frequenti digressioni di una fantasia eccessiva.

Abbandonati i temi « europei », gli interessi di Lang sembrano indirizzarsi verso il dramma violento e passionale: *The*

Woman in the Window (La donna del ritratto, 1944) e *Scarlet Street* (La strada scarlatta, 1945) sono film — specialmente il secondo derivato dallo stesso romanzo di La Foucardière che era servito a Renoir per *La Chienne* (1931) — che denunciano un impegno considerevole. In entrambi colpiscono molte abili suggestioni formali; tuttavia le vicende, per l'incapacità del regista di inserirsi nell'ambiente e nella mentalità americani, appaiono trattate con distacco e freddezza.

I film di Lang di questi ultimi anni, da *The Secret Beyond the Door* (Dietro la porta chiusa, 1948) a *Blue Gardenia* (Gardenia blu, 1953), non fanno più storia. I più appartengono al genere "thrilling" e non reggono il confronto con analoghi lavori di Hitchcock o Siodmak: se in essi appaiono asfatti lucidi al riverbero di lampioni o qualche inquadratura illuminata a forti contrasti, ciò non significa che sia presente uno stile. Altri, come *American Guerrilla in the Philippines* (I guerriglieri delle Filippine, 1950) e *Rancho Notorious* (id., 1951), sono ancor più anonimi e inqualificabili.

Dal risultato di queste ultime opere ben poco ci si può aspettare dall'attività futura del regista tedesco. Ma dell'opera da lui svolta con fervore in più di trent'anni, pur continuando a sottolineare una congenita insufficienza di gusto ed altrettale insofferenza per le introspezioni psicologiche, non si può fare a meno di rilevare gli eccezionali valori. Questi si precisano, più che nei casi di singolari raggiungimenti artistici, nella coerente ricerca e conseguente sviluppo di uno stile e nella puntigliosa fedeltà ad una tematica individualissima, che sono pur sempre indici di una personalità non comune. La misura, poi, dell'importanza delle sue esperienze nel campo dell'evoluzione della tecnica e del linguaggio espressivo cinematografici può essere data soltanto — come si è detto — da alcune fra le maggiori realizzazioni di Murnau e dai capolavori del "Kammerspiel", dello stile dei quali le prime speciali ricerche di Lang sono una rivelatrice premessa.

LEONARDO AUTERA

(1) Cfr., della Eisner, il saggio "Notes sur le style de Fritz Lang" (in "La revue du cinéma", Paris, n. 5, 1 Février 1947) e "L'écran démocratique" (André Bonne, Paris, 1952).

FILM DI QUESTI GIORNI

VILLA BORGHESE

Regista: Gianni Franciolini - **Soggetto:** dai racconti "Il paraninfo" e "Pi-greco" di Giorgio Bassani, "Serve e soldati" di Ennio Flaiano, "Gli amanti" e "La miss" di Sergio Amidei, "Incidente a Villa Borghese" di Ercole Patti - **Sceneggiatura:** Sergio Amidei, con la collaborazione di Giorgio Bassani, Armando Curcio, Liana Ferri, Ennio Flaiano, Mino Guerrini, Rodolfo Sonogo - **Fotografia:** Mario Bava - **Interpreti:** "Pi-greco": Anna Maria Ferrero, François Périer; "Il Paraninfo": Eduardo De Filippo, Leda Gloria, Margherita Autuori, Enzo Turco, Guglielmo Inglese, Dino Curcio; "Serve e soldati": Giulio Rubino, Luigi Russo, Antonio Cifariello, Barbara Man; "Incidente a Villa Borghese": Vittorio De Sica, Giovanna Ralli, Maurizio Arena, Aldo Giuffré; "La miss": Eloisa Cianni, Enrico Viarisis, Franca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli; "Gli amanti": Gerard Philipe, Micheline Presle - **Produzione:** Astoria Film, 1953.

FILM come *Villa Borghese* costituiscono una via di mezzo tra il film-inchiesta alla Zavattini ed il film antologico, di cui si è fatto apostolo, tra gli altri, Blasetti. Vogliono non perdere di vista la realtà, anzi seguirla da vicino, come i primi, ma intendono "fare spettacolo", come i secondi. Anzi che "raccontare" un'epoca, che è qualche cosa di vasto e di fatalmente vago, preferiscono concentrare il proprio interesse su alcunché di meglio individuabile; per esempio, appunto, *Villa Borghese*, luogo caratteristico di Roma, dove si dà convegno tanta assortita umanità. Poiché alle basi di questo film sta un lodevole interesse umano. In fondo, *Villa Borghese* deriva, se vogliamo, dal filone Emmer, da *Domenica d'agosto* (1950) poniamo, che "raccontava", precisamente, gli aspetti della capitale e dintorni in una domenica canicolare, così come il film attuale di Franciolini (in un primo tempo destinato alla regia dello stesso Emmer) vorrebbe "raccontare" il corso di una qualunque giornata a Villa Borghese. Non per nulla, dietro ai film di Emmer come dietro all'opera di cui stiamo discorrendo, vi è Sergio Amidei, soggettista, scenarista, produt-

tore di sottile fantasia e di cordiale interesse per i suoi simili. Purtroppo l'idea iniziale di Amidei si è in buona parte perduta lungo i viali ombrosi di Villa Borghese. Amidei aveva pensato ad un film realistico, costruito sulla base di un'indagine umana compiuta sul posto, di una specie di inchiesta alla Zavattini (o alla Amidei, se vogliamo essere onesti e tener conto dei precedenti), compiuta forse senza troppo programmatici intenti sociali, ma con attendibili intenti di scoperta, appunto, di una minuta e differenziata umanità. Invece di un film realistico, a dispetto delle apparenze, è venuto fuori un film letterario. Letterario non sempre nel senso migliore, perché *Villa Borghese* non è un film raffinato, è un film modesto e bonario, alla Franciolini, sorvegliato quel tanto che basta per evitare la sciattezza, ma anche anonimo quel tanto che basta per non spingersi mai troppo oltre la superficie delle cose e dei personaggi. Ora intimistico, ora burlesco, ora cautamente realistico, ma sempre dominato da una certa chiave spettacolare in tono minore, da una certa cauta e decorosa convenzione.

Il difetto del film, quale risulta oggi, va ricercato nella composizione un poco ibrida e discutibile del suo mosaico. Abbandonata la via del realismo più o meno integrale, della cronaca, per così dire, si è ricorsi ad un vario apporto letterario: Flaiano, Bassani, Patti, lo stesso Amidei (in un primo tempo si parlò pure di Moravia, poi non se ne fece nulla). Sei racconti, che dovrebbero segnare il trascorrere delle ore della giornata nella villa, attraverso i cui viali e recessi ci accompagna qualche carrellata e panoramica di collegamento tra un episodio ed un altro, che dovrebbero pure, immagino, nelle intenzioni degli autori, indicare con approssimata completezza il mutevole quadro dell'umanità che anima quella verde oasi di Roma. Ma il quadro risulta tutt'altro che immune da una certa maniera bozzettistica. Il primo episodio è forse il più

felice, sulla scia di un racconto di Flaiano, *Serve e soldati*. Vi si ritrovano la tipica ironia di Flaiano per i colonnelli marziali e burbanzosi, il suo affetto sornione per i soldatini sfaticati e cascamoto e per le servette in libertà. Una di queste è reduce da un tentato suicidio a seguito di una delusione amorosa, un'altra è "piantata" dal militare che la circonda, e sparisce dalla vista delle sue amiche. Queste ultime, suggestionate dal racconto udito poco prima, danno l'allarme, convinte ch'essa sia andata ad uccidersi. Anche il soldatino lo crede, forse lo spera, per vanità: ma in realtà la ragazzina ha già tutto dimenticato, la delusione e le lacrimucce di poc'anzi, di fronte ad uno spettacolo di burattini e ad un gelato da succhiare con quieta e fanciullesca golosità. L'osservazione è fresca, plausibile, e racchiude una sua piccola, ma acuta, moralità. La realizzazione è a fior di pelle, si rifiuta di frugare un po' più accuratamente nelle psicologie, ma appare in complesso svelta, gradevole, nei suoi limiti bozzettistici. Il secondo episodio, basato sul racconto di Giorgio Bassani *Pigreco*, è il più scialbo, il più inutile. Un gruppo di studentelli liceali ordisce una beffa ai danni del giovane professore di greco, sapendolo innamorato di una tra loro. Faranno in modo ch'egli baci l'allieva nella villa, ritrarranno la scena in fotografia e poi lo ricatteranno per carpirgli la promozione per la ragazza ignorantella. Ma questa finisce col commuoversi e col rinunciare al proposito quando viene a sapere che il professore sta per diventare cieco. Una parentesi deamicisiana di gusto e credibilità relativi, la cui ambientazione a Villa Borghese sa di assoluta casualità, come del resto quella dell'episodio successivo, pure basato su un racconto di Bassani: *Il paraninfo*. Qui due genitori di provincia tentano per la loro figliuola, caruccia ma zoppa, la carta dell'agenzia matrimoniale. La ragazza, già preda del suo complesso di inferiorità, deve assistere, im-

Degli episodi del recente Villa Borghese, di Franciolini, il più felice è forse « Serve e soldati », mentre « Incidente a Villa Borghese » si giova di una estrosa caratterizzazione di Vittorio De Sica.



barazzata ed angosciata, a trattative che si svolgono su una brutale base di interessi, con la partecipazione del sensale e del mercantile e volgare zio dello sposo, mentre quest'ultimo, un giovanottone goffo, ingozza gelati sbrodolandosi la giacca. Nauseata essa fugge, ma il giovane la raggiunge e trova le parole adatte: il matrimonio, che sarebbe probabilmente naufragato sulla base dell'interesse familiare, nascerà invece sulla base del sentimento. Il raccontino è tutto sviluppato secondo luoghi comuni, secondo facili contrasti, secondo formule macchiettistiche. Alla infermità della ragazza, per esempio, si contrappone l'agilità di un gruppo di ballerine in allenamento. Inoltre, Margherita Autuori è un'interprete troppo bellina perché risulti credibile che sia necessario ricorrere ad un sensale per trovarle marito. Si ripensa, dopo quest'episodio, alla delicata verità umana, alla inquietante scoperta di un piccolo mondo, all'ombroso pudore di *Agenzia matrimoniale*, l'episodio di *L'amore in città*, realizzato da Federico Fellini su tema analogo. Il raffronto non può che essere deleterio per questa modesta esercitazione bozzettistica. Più accettabile, nei suoi modestissimi limiti di intermezzo, di scherzo, *Incidente a Villa Borghese*, da un racconto di Ercole Patti: dove si presenta un maturo dongiovanni, aggredito con male parole ed altri energici argomenti da un solido giovanotto del popolo, di cui egli aveva cercato di "rapire" in macchina la fidanzata. La scenetta si conclude, ironicamente, con una meschina figura che il "pappagallo" dalla chioma argentea è costretto a fare di fronte ad un vigile urbano. Si tratta, ripeto, di una cosuccia di impegno circoscritto, di una "facezia" corrispondente, che so, a *Questione d'interesse* in *Altri tempi* (1952) di Blasetti, la quale si giova sopra tutto di una estrosa caratterizzazione di de Sica. A quest'ultimo, oltre che alla femminilissima Micheline Presle dell'episodio successivo, *Gli amanti*, si debbono le interpretazioni di maggior spicco, nel quadro di un "cast" d'eccezione, mentre François Périer, per esempio, rimane alquanto in ombra (*Pigreco*) e il pur bravissimo Gérard Philipe è lasciato dallo scenario un po'

in sottordine rispetto alla sua compagna di *Gli amanti* (ma accanto alle celebrità una segnalazione merita la fresca, semplice Giulia Rubino, protagonista di *Serve e soldati*). *Gli amanti* è il primo dei due episodi ideati da Amidei. Si tratta di una donna sposata con bambini, la quale non si rassegna all'idea che il suo giovane amante è stanco di lei, anzi si rifiuta perfino di considerarla, e tenta invano sterili ricatti psicologici per riattirarlo a sé. L'episodio presenta appunto la fase finale di questa storia d'amore che si chiude, nel dorato pomeriggio della Villa, mentre a pochi passi di distanza i bambini, anche quelli della signora in questione, giocano spensierati. Dopo quindici minuti di ottima recitazione, lo schiaffo inopinatamente e bruscamente "girato" dalla donna piantata al figlioletto ignaro costituisce un moto psicologicamente singolare, esatto, rivelatore. *La miss*, infine, è una storiella mossa da una trovata ironicamente frizzante: è notte, e due peripatetiche insegue dalla polizia cercano scampo alla Casina delle Rose, dove si sta per eleggere una "miss". Per un equivoco la peripatetica dotata di "glamour" va a finire tra le concorrenti e la loquace sua compagna in mezzo alla giuria. Morale: la prima viene proclamata "miss" e si allontana in macchina al fianco di un importante commendatore, sotto gli occhi esterrefatti della polizia, la quale si consola arrestando la seconda. Quest'ultima è Franca Valeri, che rifà con gusto, applicandola al mutato personaggio, la sua vecchia macchietta della serva bolognese. La trovata; dicevo, è spiritosa, l'interprete, a suo modo, anche, ma l'episodietto è svolto senza troppo badare al sottile, senza troppa finezza di tratti, senza troppo spirito d'osservazione, con una sbrigativa comicità epidermica.

Il bilancio, così, è insoddisfacente, specie in rapporto a quello che l'idea-base avrebbe potuto suggerire. Il guaio è che gli episodi prescelti, salvo il primo e, più modestamente, il quarto e l'ultimo, non hanno alcun carattere di necessità, ad essi potrebbero agevolmente sostituirsi altri, i quali forse troverebbero in Villa Borghese una cornice più propria. L'antologia ha, insisto,

un carattere di eccessiva casualità, oscilla tra la commozone, l'ironia — talvolta accortamente equilibrate in uno stesso episodio — ed una comicità più scoperta, che in *La miss* tende a farsi paradossale. Paradossale per paradosso ed essendo stata deposta fin dall'inizio l'ambizione di una indagine realistica, io, fossi stato al posto dei realizzatori del film, avrei forse aperto più coraggiosamente i cancelli della villa alla fantasia. Ricorrendo, per esempio, a quell'incantevole pagina che è *Paolina, fatti in là*. Dove il Baldini di *Beato fra le donne*, quello più romanesco, più pacioso e più golosamente autentico, descrive con sugosissima prosa una certa notte trascorsa nel chiuso del Museo Borghese, al cospetto della stupendissima Paolina Bonaparte scolpita dal Canova, con una gran voglia di potersi sdraiare al suo fianco su quell'invitante letto marmoreo.

LA TUNICA (The Robe)

Regia: Henry Koster - Soggetto: dal romanzo di Lloyd C. Douglas su adattamento di Gina Kauss - Sceneggiatura: Philip Dunne - Fotografia: Leon Shamroy - Musica: Alfred Newman - Scenografie: Lyle Wheeler e George W. Davis - Trucchi: Ray Kellogg - Interpreti: Richard Burton (*Marcello Gallo*), Jean Simmons (*Diana*), Victor Mature (*Demetrio*), Michael Rennie (*Pietro*), Jay Robinson (*Caligola*), Dean Jagger (*Giusto*), Torin Thatcher (*senatore Gallo*), Richard Boone (*Pilato*), Betta St. John (*Miriam*), Jeff Morrow (*Paolo*), Ernest Thesiger (*Imperatore Tiberio*), Dawn Adams (*Junia*), Leon Askin (*Abidoro*), Helen Beverley (*Rebecca*), Frank Pulaski (*Quinto*), David Leonard (*Marcipor*), Michael Ansara (*Giuda*), Jay Novello (*Tiro*), Nicholas Koster (*Gionata*), Frank De Kova (*lo schiavo Dealer*), Harry Shearer (*Davide*), Francis Pierlot (*Dodinus*), Emmett Lynn (*Nathan*), Thomas Brown Henry (*Marius*), Sally Corner (*Cornelia*), Rosalind Ivan (*Giuliana*), Anthony Eustrel (*Sarpedon*), Arthur Page (*Reuben*), Pamela Robinson (*Lucia*), Pater Reynolds (*Lucio*) - Produzione: 20th Fox, 1953.

Sul Cinemascope arrischiavi un primo giudizio dopo l'antologia presentata lo scorso settembre a Venezia, quale primizia. Dopo aver veduto *La tunica*, mi permetto, a scanso di eccessive ripetizioni, di rimandare il lettore al fascicolo 116 di questa rivista (pagg. 112-113). Poiché le impressioni fondamentali sono rimaste quelle. Caso mai, esse sono peggiorate, in quanto, come avevo allora avvertito, *La tunica* concentra in sé tutti gli aspetti deteriori del nuovo mezzo tecnico. Già a Venezia si era avvertito uno stacco netto tra le diverse riprese a carattere documentaristico (anche se relative a film a soggetto) e legate alla varia realtà del mondo — riprese cui la vastità della visione approfondita e il gioco della stereofonia attribuivano un interessante carattere di scoperta integrale della realtà stessa, sia pure su un piano ancora meccanico — e gli assortiti saggi di *La tunica*, i quali, accanto al "pompierismo" del pretenzioso fresco pseudostorico e pseudoreligioso, denunciavano un fastidioso elefantismo dell'espressione. Le due ore e un quarto di proiezione integrale di *La tunica* non consentono di trovare la minima conferma alle qualità positive del Cinemascope, per riaffermare le quali occorre ragionare a priori oppure tenendo presenti gli esempi d'altro genere offertici a Venezia. Consentono invece di ribadire il giudizio severo sulle sue caratteri-

La tunica è un saggio efficace non solo di certo deteriori cinema "spettacolare" e "colossale" americano, ma anche un'antologia di tutti gli aspetti deteriori d'un nuovo mezzo tecnico: il Cinemascope.



stiche negative. Il "best-seller" di Lloyd C. Douglas, relativo alle pretese proprietà miracolose della tunica indossata da Cristo durante la sua passione ed alla influenza che essa e lo schiavo cristiano Demetrio hanno sul tribuno romano Marcello, il quale finisce giustiziato insieme con la fedele amata Diana, è stato ovvio pretesto, per Darryl F. Zanuck, per una grossa e grossolana superproduzione, ispirata all'esempio di *Ben Hur*, di *Quo Vadis* e di certi "mammutti" demilliani, la quale si avvallesse delle risorse del grande schermo come di un "potenziamento" delle proprie virtualità spettacolari. Mi esimo dall'intrattenermi a lungo sul film in sé, il quale è un noioso centone di luoghi comuni, cui il cinema spettacolare ed edificante ad un tempo, almeno nelle intenzioni, è affezionato ormai da decenni. Voglio tuttavia segnalare, con una certa sorpresa, il mediocrissimo livello, appunto, spettacolare. Mi stupisce che un uomo scaltro come Zanuck abbia voluto giocare le proprie carte-chiave e approfondire tanti mezzi in un film così trascurato proprio dal punto di vista da cui dovrebbe risultare invece ineccepibile. Di fronte alla cialtroneria di quei fondali dipinti (malamente) ci si sorprende a rimpiangere la resa spettacolare di opere pur inclassificabili come il *Quo Vadis* e i vari *Sansone e Dalila* di De Mille. Opere, quelle, dove si era tenuto maggior conto delle esigenze di un certo pubblico in una certa direzione, dove si erano, se non altro, riversati milioni di dollari per costruire qualche cosa di mostruoso, ma tangibile. Non è questo il caso di *La tunica*, che, a parte le dimensioni (alludo alla durata come allo spazio che occupa), assume spesso le apparenze della recita agiografica di collegio trasferita su un piano di colossabilità, o tutt'al più ricorda l'ambiziosa indigenza di certi supercolossi "romani" dell'età arcaica del film. In America qualcuno ha riversato la responsabilità su Henry Koster come su un regista nuovo e inadatto per questa sorta di impegni. Il che è vero, ma non è sufficiente a spiegare la "gaffe", nata in fase di produzione. Koster, intervenuto in un secondo tempo, non ha fatto che confezionare con convenzionale acquiescenza il trito scenario allestitogli da Philip Dunne su un adattamento di Gina Kaus. Alla retorica generale del risultato contribuiscono la volgare qualità del "technicolor", la stereotipia della musica di Alfred Newman, gli anonimi contributi degli interpreti, tra i quali si salva la freschezza di Jean Simmons, mentre Jay Robinson (Caligola) insegue vanamente il fantasma del Nerone, istrionescamente ma originalmente disegnato da Peter Ustinov in *Quo Vadis*.

Spostando il discorso più propriamente sul Cinemascope, dirò che il suo apporto si è qui ridotto ad una esteriore esasperazione del carattere "monumentale" dei film di questo genere. Venuta a mancare una vera presenza scenografica, è stata dimensionalmente rinvigorita la presenza degli individui e delle collettività. Pure, direi che erano di maggior effetto le scene di folla del *Quo Vadis* su schermo normale, appunto in grazia delle scenografie costruite in profondità, le quali consentivano l'impiego di una autentica folla presentata in campo lunghissimo o totale, tipo di inquadratura che il Cinemascope volentieri evita, preferendo le medie distanze. Qui il fenomeno presentato è essenzialmente quello di gigantismo, accompagnato alle note caratteristiche nar-



Stalag 17 è uno dei film meno riusciti di Billy Wilder; è una speculazione maldestramente farsesca sulle atrocità naziste nei campi di concentramento che costituisce un segno di scarsa sensibilità.

ative, derivanti dal montaggio continuo, senza stacchi, interno alla inquadratura, estesa lungo l'ampio arco del "Miracle Mirror Screen". Sulle possibilità di un simile linguaggio, cui d'altronde il cinema è già andato da anni accostandosi per altre vie, il film, di triviale fattura qual è, nulla può dire, in rapporto alle specifiche esigenze e proprietà del nuovo mezzo. Il quale può trovare un suo limite nelle caratteristiche di "nastro" presentate dallo schermo, nelle sue proporzioni di m. 2,55 x 1, caratteristiche in certo modo sottolineate dalle dimensioni usuali degli schermi impiantati per il Cinemascope nelle sale italiane: i quali presentano 12, 13 metri di larghezza contro i 18, 19 degli schermi-standard americani, il solo esempio analogo ai quali è stato finora installato a Napoli. I limiti naturali del mezzo, accompagnati con quelli di un film così impostato, hanno fatto sì che, al di là delle proporzioni esteriori, ben poco di nuovo e di stimolante abbia offerto *La tunica*. L'effetto di profondità consentito dalla concavità dello schermo è ben modesto e rilevabile solo a tratti, fors'anche a causa della piattezza delle scenografie. L'effetto stereofonico vero e proprio, riscontrato a Venezia in brani come quello della parata londinese per l'incoronazione, effetto che potentemente contribuisce all'illusione di profondità, è qui presso che assente, sempre per via, forse, della piattezza decorativa e narrativa del film. Il solo effetto positivo del rilevante spiegamento di altoparlanti in sala è dato da una resa assai più pastosa del commento musicale. Volendo citare un esempio delle possibilità spettacolari del Cinemascope, quali appaiono da *La tunica*, non saprei a che altro pensare se non alla corsa della quadriga ripresa di fronte: quei quattro cavalli bianchi al galoppo sfrenato in direzione dello spettatore si staccano su uno sfondo di cielo con un notevole effetto dinamico e di rilievo. Un po' poco, per 130 e più minuti di proiezione. Ma tale esempio vale, se non altro, a indicare le possibilità insite nell'inquadratura a media distanza su

sfondo non scenografico, animato da un movimento in profondità (o anche, grazie alla stereofonia, come s'è visto a Venezia, in senso longitudinale). A completare il quadro, per ora tutt'altro che confortante, segnalerò alcune manchevolezze tecniche: dalla qua e là visibile sutura tra le varie azioni dello schermo alla lieve deformazione delle figure umane ai due lati dell'inquadratura, le quali risultano un poco compresse ed allungate, per tacere di un quasi assiduo annebbiamento dell'immagine, che preferisco attribuire all'inesperienza dell'operatore della sala dove ho visto lo spettacolo.

STALAG 17

Regia: Billy Wilder - **Soggetto:** dalla commedia di Donald Bevan e Edmund Trzcinski - **Sceneggiatura:** Billy Wilder ed Edwin Blum - **Fotografia:** Ernest Laszlo - **Musica:** Franz Waxman - **Interpreti:** William Holden (*Sef-ton*), Don Taylor (*Tenente Dunbar*), Otto Preminger (*Colonnello Von Scherbach*), Robert Strauss (*Stosh*), Harvey Lembeck (*Harry*), Richard Erdman (*Hoffy*), Peter Graves (*Price*), Neville Brand (*Duke*), Sig Ruman (*Schultz*), Michael Moore (*Manfredi*), Peter Baldwin (*Johnson*), Robinson Stone (*Joey*), Robert Shawley (*Blondie*), William Pierson (*Marko*), Gil Stratton Jr. (*Cookie*), Jay Lawrence (*Bagradian*), Edwin Kalsner (*Geneva Man*), Edmund Trzcinski (*Triz*) - **Produzione:** Paramount, 1953.

E' legittimo pensare che Billy Wilder non disdegnerebbe di accettare, per questo suo ultimo film, l'epigrafe apposta da Roger Peyrefitte ad un suo recentissimo romanzo, che è stato occasione di scandalo e di polemica: "La fin des Ambassades". Epigrafe che suona così: « Rions enfin d'une époque qui n'a fait que trop pleurer et nous en aurons surmonté les hontes ». Non è certo il caso di insistere in un, d'altronde arricchito e discutibile, accostamento tra la caustica immagine del suo paese, durante l'occupazione nazistica e la resistenza, fornita dallo scrittore francese, e la convulsa in-

interpretazione in chiave farsesca che Billy Wilder ha dato della vita in un campo tedesco di prigionia popolato da sergenti americani, interpretazione fondata su una commedia omonima di Donald Bevan ed Edmund Trzcinski (quest'ultimo presente pure nel "cast" del film), che non conosco né — dopo aver visto il film — sento il minimo desiderio di conoscere, tanto più che lo scenario ricavatone dallo stesso Wilder e da Edwin Blum appare palesemente ricalcato su di essa con assai scarso apporto autonomo di fantasia. Il richiamo a Peyrefitte ed alla sua epigrafe vuol essere ad un tempo un riconoscimento della legittimità di un tentativo di satira, applicato ad una realtà ancor bruciante e dolorosamente sanguinosa, ed un avvertimento dell'estrema delicatezza di un tentativo del genere il quale presuppone in chi lo compia un equilibratissimo senso della misura, un assiduo controllo del buon gusto sui suggerimenti della fantasia, una compiuta e castigata civiltà stilistica. L'opera di Peyrefitte, pur con i suoi difetti, si impone spesso all'ammirazione appunto perché in ogni sua pagina risponde, se non sempre ai due primi, al terzo dei requisiti richiesti. Cercare nel film di Wilder l'equivalente della civiltà letteraria di Peyrefitte, cercarvi il minimo indice di un "fren dell'arte", presente allo spirito del regista, o di un gusto vigile, già in lui riconoscibile, sarebbe fatica sprecata: *Stalag 17* è, da un punto di vista formale e narrativo, opera di una sciattezza, di una goffaggine, di una pigrizia fantastica assolute; e, d'altro canto, è, da un punto di vista morale, una trista buffonata, un miserabile tentativo di ridere, di un riso greve e grossolano e stridente, di cose il cui lontano ricordo fa ancor oggi raccapricciare. La melensa voce fuori campo che ricorre nel film osserva all'inizio come, tra tanti film sulla guerra che si sono avuti, i più rari siano stati quelli sui campi di prigionia. Insomma, *Stalag 17* avrebbe l'ambizione di "colmare una lacuna". E cerca di farlo, deformando i dati di una realtà amaramente riconoscibile pur dietro il pietoso travestimento, secondo i suggerimenti di uno spirito farsesco, la cui paurosa carenza di estro induce a ricordare le origini tedesche di Wilder come una tara non cancellata. Il caso è abbastanza singolare, tenuto conto che nel corso della sua passata attività Wilder aveva spesso dato prova di un'arguzia lubitschiana, ammiccante e maliziosa, le cui testimonianze sono riscontrabili da un lato in *Ninotchka* (id., 1939), di Ernst Lubitsch appunto, film cui Wilder recò un apporto di sceneggiatore, dall'altro, per far solo un esempio, in *Il valzer dell'imperatore* (*The Emperor Waltz*, 1948) da lui medesimo diretto. Lo stesso *Scandalo internazionale* (*A Foreign Affair*, 1948), che pure ha suscitato polemiche negli Stati Uniti, dove qualcuno lo ha giudicato inopportuno da un punto di vista politico, in quanto speculante in chiave di beffa sulla miseria postbellica del popolo tedesco (v. *The Quarterly of Film Radio and Television*, nn. 1 e 4 del vol. VII, 1952-53), non mancava di tratti spiritosamente gradevoli. All'epoca di quella polemica giudicai eccessive e risibili le preoccupazioni di uno Stuart Schulberg, che si irritava perché il problema della ma-

bitazione della Germania era trattato come null'altro che occasione di scherzo e tacciava Wilder di "irresponsabilità" e il film di "cattiva azione in campo internazionale". E confermo oggi il giudizio. Ma quelle parole non possono non tornarmi alla mente, dopo aver visto *Stalag 17*: quell'impronta offensivamente "slap-stick", che Schulberg individuava in *Scandalo internazionale*, film, pur nella sua disequaglianza e mediocrità, mantenuto prevalentemente su un accettabile e disinvolto tono di commedia, sia pure dai tratti un po' accentuati, secondo il gusto del regista, quell'impronta, dicevo, caratterizza in pieno *Stalag 17*, film che affronta un tema di delicatezza maggiore e che avrebbe quindi richiesto, per essere eventualmente affrontato in chiave comica, tutte le possibili cautele. Noi abbiamo imparato ad apprezzare Billy proprio perché, nell'ambito mummificato dell'industria hollywoodiana, è riuscito ad introdurre una nota di spregiudicatezza europea. Malgrado i suoi sporadici buoni risultati nel campo della commedia, io non sono tra coloro che lo ritengono un regista inclinato eminentemente verso tale genere. Troppi risultati positivi in diverso campo stanno a confortare la mia tesi, dal clima di lussuosa criminalità in *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) alla lucida (fin quasi alla fine) indagine di una coscienza d'alcoolizzato in *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*, 1945), dalla stupenda suggestione necrofila di *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) alla impietosa denuncia di un costume in *L'asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1951). Film, tutti, in varia misura, coraggiosi, nel senso di un'anticonformistica contemplazione distaccata di una società, giudicata con un tantino di cinismo, di compiacimento per la sensazione acre. In essi era dato riscontrare uno stile ed una coerenza. Ma forse, a modo suo, anche *Stalag 17* costituisce un segno di coerenza (di uno stile proprio non mi sentirei di affermarlo): già con *I cinque segreti del deserto* (*Five Graves to Cairo*, 1943) Wilder aveva, non troppo felicemente, tentato di volgere in farsa figure e casi di una realtà che da poco aveva cessato di esser angosciata: il maresciallo Rommel e la guerra nel deserto africano vi erano veduti entro un'aura di operetta. Vero è che un tentativo di quella sorta rientrava, allora, entro un certo criterio di "propaganda" in senso lato, intesa come "solievo" per gli animi nella ridicolizzazione del nemico. Oggi, invece, la speculazione maldestramente farsesca sulle atrocità nazistiche nei campi di concentramento non può trovare giustificazione, specie quando sia, come nel caso presente, effettuata al di fuori d'ogni base "critica" da un lato, d'ogni equilibrio di gusto dall'altro. L'aver assunto a materia di farsa un tema del genere non può essere accolto come conferma di quella spregiudicatezza che avevamo fino a ieri apprezzata in Wilder quale indice di indipendenza. Dev'essere, al contrario, giudicato segno di scarsa sensibilità. Non è possibile volgere in termini di maldestro balletto di inerti fantocci il tema ed il mondo di *L'ultima tappa* (*Ostatni Etap*, 1948) di Wanda Jacobowska (cito questo film come la testimonianza più tremenda e sincera che il cinema abbia offerto sui campi tedeschi di concentramento). Quei carcerieri nazisti che opprimono ed ammazzano la

gente tra una grassa risata ed un'altra, accettando la loro sinistra missione ed i loro rapporti con le vittime come un perpetuo, feroce scherzo, quei prigionieri americani che "si ingegnano" con goliardico spirito di burla non sono abbastanza distaccati da una atroce realtà ancor viva nella memoria né abbastanza "svincolati" su un piano di favola, per poter riuscire accettabili. Sono soltanto vuoti ed irritanti, pedine di un giuoco sgraziato. Anche il personaggio principale, a dispetto della consueta misura di William Holden, non riesce a sollevarsi sulla povertà generale del racconto, sebbene nel suo cinismo di "trafficone", di speculatore utilitarista, indifferente ai problemi umani di solidarietà, di egocentrico "isolato" entro la oppressa comunità dei prigionieri, sia riconoscibile, oltre che una "costante" del temperamento del regista (il quale lo riscatta, malgrado tutto, affidandogli una, sia pur disincantata, missione di provvidenziale quanto calunniato *deus ex machina*), un vago abbozzo psicologico, che, trasferito su altro piano, avrebbe potuto non riuscir destituito d'interesse e di fondamento. La figura del comandante del campo, invece (affidata al regista-attore Otto Preminger), con quel contrasto superficialmente enunciato tra la sua attuale funzione di carceriere ed il suo "brillante" passato di "junker", ufficiale di cavalleria, non può non indurre al ricordo (forse presente anche a Wilder) dell'ex ufficiale di aviazione von Rauffenstein, avvilito al rango di comandante di fortezza, in *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937) di Renoir. L'inevitabile raffronto tra il volgare macchiettismo dell'uno e la nobile, patetica grandezza dell'altro reca implicito il peso della condanna senza riserve per *Stalag 17*.

MISCELLANEA

Il nemico pubblico n. 1 (*L'ennemi public n. 1*, 1953) di Henri Verneuil è il film che avrebbe dovuto segnare il ritorno alla regia, di Jules Dassin, dopo le "grane" politiche incontrate oltre oceano. Ma all'ultimo momento, come si sa, il regista dovette abbandonare l'impresa, in seguito ad un veto politico posto da Zsa Zsa Gabor. Le tracce del lavoro di Dassin permangono, comunque, nello scenario, cui egli ha collaborato. Il film vuol essere una parodia del genere "gangsters", ricollegandosi così a certa fioritura americana, caratteristica del periodo aureo della narrativa cinematografica sulla delinquenza: pensate a *Il piccolo gigante* (*The Little Giant*, 1933) di Roy Del Ruth o, più modestamente, a *Tutta la città ne parla* (*The Whole Town's Talking*, 1935) di John Ford. A quest'ultimo film può, più plausibilmente essere accostato *Il nemico pubblico n. 1*, non foss'altro perché presenta un mansueto borghese scambiato per un feroce delinquente, espediente ormai tutt'altro che peregrino (il quale nel film di Ford veniva sviluppato sulla base della presenza di due sosia). In *Il nemico pubblico n. 1* la parodia assume aspetti non di commedia, come in *Tutta la città ne parla*, ma di scoperta farsa (non parliamo, quindi, di satira, che implica un distacco, una consapevolezza critica, una lucidità di ripensamento). Una farsa, tuttavia, puntigliosa nei modi della ricostruzione esteriore di un mondo, in chiave di

deformazione (alcuni esterni sono stati girati a New York, ma il resto è stato ricostruito in Francia): ricostruzione peraltro forse più apprezzabile in certi particolari che nell'insieme. Il racconto è piuttosto sbrigativo, ma non manca di una sua funzionalità, di una sua almeno sporadica clamorosità di trovate, di una sua abbozzata tipologia (vedi l'ammazzatore dall'aria stranita, dalla mente ottusa e dalla pistola che non perdona). Verneuil l'ha pur troppo diretto con le risorse di un mestiere tutto di superficie; si pensa al sapore che avrebbe potuto spremere dall'invenzione uno Sturges, per non fare nomi più illustri. Insieme con un efficiente gruppo di caratteristi, in buona parte italiani, Fernandel si prodiga con una spesso gustosa graduazione di effetti comici. Nino Rota ha composto una musicchetta peffardamente attenta a certi modelli "seri" americani, caratteristici del "genere" preso di mira.

La rivale di mia moglie non è altro che *Genevieve* (1953) di Henry Cornelius, il regista dello spiritoso e paradossale *Passport to Pimlico* (1948). Anche *Genevieve* rientra nella linea della buona commedia impregnata di humour britannico, un "genere" che gode presso la critica, se non presso il pubblico continentale di un favore del quale gli inglesi tendono a stupirsi. Mentre è più che naturale che noi ci si senta attratti da uno spirito che affonda le radici in una tradizione e intesse le proprie variazioni sulla base di una riconoscibile realtà nazionale. Tutto ciò vale anche per *Genevieve*, sebbene l'impegno di questo racconto, ideato e sceneggiato da William Rose, appaia alquanto minore rispetto a quello di *Passport to Pimlico* o di altri film caratteristici del genere, film che offrivano una distesa indagine ambientale, un rilievo di tipi, talvolta un impegno morale in senso satirico, che al recente film di Cornelius mancano. Vero è che *Genevieve* nasce comunque dallo stesso spirito d'osservazione, e questo è il suo merito essenziale. Che gli consente di sorridere su di una *hobby* tipicamente britannica, quella per le automobili antidiluviane, senza proporsi finalità troppo ambiziose, accontentandosi invece di abbozzare una epidermica pittura di costume in chiave farsesca. Il pretesto è futile, fragile, forse troppo: si tratta della rivalità tra due amici, ambedue innamorati del proprio cimelio; tale rivalità si acuisce durante il tradizionale "rallye" Londra-Brighton e sfocia in una sfida. Il "clou" del film è dato dalla gara di velocità che si svolge tra le due vecchie auto lungo la strada del ritorno da Brighton a Londra, gara che è punteggiata da un'altalena di trovate più o meno buffe. Il filmetto è inconsistente, ma garbato, disseminato com'è di particolari indicativi di una mentalità inconfondibilmente nazionale: cito per tutti la rapida descrizione dello squallido alberghetto di Brighton e della sua gerente. Il film è, insolitamente per il "genere" rivestito di un corretto "technicolor" ed interpretato con blanda piacevolezza da Dinah Sheridan, Kay Kendall, Kenneth More, John Gregson. Per tacer del cane (un San Bernardo di imponente presenza), direbbe Jerome.

Il paese degli orsi di Walt Disney è un nuovo contributo alla serie "True Life Adventure" e descrive la vita degli orsi sul-

le Montagne Rocciose. Una vita che, attraverso quel gusto del particolare curioso caro a Disney, assume le parvenze di una continua, godibile farsa. La perizia e la pazienza delle riprese sono al solito, ammirevoli; il materiale che vediamo è frutto di una rigorosa scelta effettuata su migliaia e migliaia di metri di pellicola impressionata. Certo, il tono intenzionalmente fiabesco e frivolo limita l'attendibilità scientifica del documentario. Ma la sua efficacia divulgativa e sopra tutto spettacolare è innegabile. Non manca neppure il pezzo di bravura, sulla falsa-riga della ormai famosa danza degli uccelli acquatici nel film ad essi dedicato: qui esso riguarda i vari modi di gratarsi che hanno gli orsi, i quali sono fusi in una sorta di esilarante sinfonia dove una musica scaltamente e versatilmente mime-

giovanile, il quale cammina a braccetto con i sacerdoti suoi dipendenti. Peccato che in America non abbiano pure un papa, se no Hollywood non mancherebbe di affidargli il comando di una squadra di *baseball*.

Un "re-make" abbastanza insolito è *Il pagliaccio* (*The Clown*, 1952) di Robert Z. Leonard, il quale applica, appunto, ad un *clown* le vicende patetiche, a suo tempo ideate da Frances Marion per un pugilatore (*Il campione*. *The Champ*, 1931, di King Vidor). Dedito all'alcool, l'ex idolo delle folle sportive si avviliva in una penosa decadenza, in cui al vizio del bere si univa quello del gioco, ed invano il suo figlioletto tentava di sostenerlo, di stimolarlo a riprendere fiducia nei propri mezzi. Quando finalmente egli trovava la forza per ribellarsi



Fernandel e Zsa Zsa Gabor nel film *Il nemico pubblico n. 1*, una parodia del genere gangster.

tica contrappunta la bonaria buffoneria delle immagini.

L'irresistibile *Mr. John* (*Trouble Along the Way*, 1953) di Michael Curtiz è una di quelle storielle alla melassa, che gli americani amano, da qualche tempo, colorare di euforici spiriti cattolici. Si tratta di un cattolicesimo convenzionale, ottimistico ed attivistico. Se il prete Bing Crosby di *La mia via* (*Going My Way*, 1944) di Leo McCarey era esuberante e sportivo, per indole, il venerando rettore del *college* di cui al film di Curtiz diventa sportivo per un generoso calcolo, per assicurare, cioè, attraverso i successi di una squadra di *rugby*, i fondi necessari al sopravvivere del suo istituto deficitario, minacciato di chiusura. Il rettore è Charles Coburn, e ciò è sufficiente ad assicurare alcuni momenti di godibilissima e cordiale recitazione. Non manca un intreccio amoroso, basato sulla presenza dell'istruttore di *rugby* John Wayne e di una funzionaria governativa fintamente arcigna, incaricata di impicciarsi degli affari familiari altrui, la quale ha il grazioso volto di Donna Reed. Non manca neppure un cardinale in pantaloni e di aspetto piuttosto

ed afferrare l'occasione favorevole, era troppo tardi, il suo cuore logoro non reggeva allo sforzo di una faticosa ed importante vittoria. Il soggetto, intriso di elementare patetismo e colorato di immediata comicità, è rimasto sostanzialmente lo stesso, anche se lo sfondo è mutato, nell'adattamento di Leonard Praskins e nella sceneggiatura di Martin Rackin. La regia di Leonard è anonima, non raggiunge la pienezza emotiva di quel Vidor, d'altronde minore. Il divario è dovuto anche alla diversa statura del protagonista, Red Skelton, al suo primo impegno drammatico, non riuscendo ad oltrepassare un decoroso livello di misurata correttezza. Preferibile il suo giovane compagno, Tim Considine, un simpatico ragazzino, alieno dalla artefatta petulanza di certi suoi simili, il quale per di più rassomiglia vagamente al Jackie Cooper 1931, compagno virtuoso di Wallace Beery, generosissimo istrione, nel film di Vidor da cui questo prende le mosse. E' chiaro, che, dopo *Limelight*, riesce ben difficile trovare tollerabili storie di *clowns* decaduti, i quali si riscattano solo per morire subito dopo, tra lo scroscio degli ultimi applausi.

GIULIO CESARE CASTELLO



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ANGELO GAZZANO (Ventimiglia). - Non credo d'aver visto "Elisabetta d'Austria" (o se l'ho visto, l'ho presto dimenticato). L'anno di produzione e gli interpreti? E' una parola! Speriamo che qualche schedatore attratto dalla difficoltà dell'impresa faccia ricerche e ti accenti aggiungendo magari qualche dato di "Giovanni Orth", un film che secondo te, sarebbe una continuazione dell'"Elisabetta d'Austria". Passando al "Giocatore di scacchi", si sa che un'edizione, del '25, è opera di Pudouchin, una del '26 (interpretata da Dullin e da Pierre Blanchard; e intitolata Le joueur d'échecs) è stata diretta da Raymond Bernard e che infine una terza (a mia conoscenza, ma credo che nel frattempo ne siano state girate altre) è di Jean Dreville. Questa terza edizione, che è sonora e reca la data del 1938, era nell'originale Le joueur d'échecs, ma in Italia è stata diffusa col titolo "Scacco alla regina" e aveva nientemeno che Conrad Veidt come protagonista (prima del suo viaggio negli Stati Uniti, dove s'è spento durante la guerra). E vi recitavano anche Françoise Rosay, Paul Cambo, Bernard Lancret, Michéline Francey, Edmond Guy e Gaston Modot. Il romanzo, che è all'origine di questa generosa serie di film è dovuto alla penna, quasi zevachiana, Henri Dupuy-Maguel, il quale a sua volta aveva fatto tesoro della vera avventura capitata a Napoleone nel castello di Schoenbrunn. L'imperatore, nel 1809, ricordava un robot che giocava a scacchi, esibito molti anni prima ad una fiera di Parigi, un turco meccanico contro il quale s'era anche cimentato (così dicono) Beniamino Franklin. Napoleone, dunque, ritrovò l'automa, non più in possesso del suo inventore, il barone Wolfgang von Kempelen, ma nelle salde mani di un meccanico, un certo Maelzel. Il quale Maelzel accettò di far giocare il turco a scacchi contro Buona parte e dispose i particolari in modo che l'imperatore realmente credesse ai prodigi della meccanica; mentre in realtà, nel corpo del falso robot stava celato un uomo, un bravissimo scacchista chiamato Schlumberger. Napoleone aveva un bel guardare dentro, vedeva solo meccanismi: Schlumberger abilmente sgusciava negli angoli del gigantesco pupazzo sottraendo così il suo padrone Mael-

zel non soltanto alla vergogna ma una sicura punizione. Durante la partita, Napoleone sbagliò deliberatamente una mossa; e il turco gli rettificò la posizione del pezzo. Una seconda volta Napoleone tentò il trucco e ancora il turco gli rimise un alfiere a posto. La terza volta, quando l'imperatore fece il più marchiano degli sbagli, l'antagonista "meccanico" con un colpo di mano buttò all'aria tutti i pezzi. « C'est just » ammise il vincitore di Austerlitz. E passando all'altra tua domanda, caro lettore, cercherò di accontentarti riferendo quello che so, poiché nessun libro da me consultato mi viene in soccorso. « Molti anni fa vidi dei film a colori — tu scrivi — qualcuno per intero, altri solo in alcune sequenze (es. "Il gatto e il violino", "Ben Hur" ecc.). Desidero sapere se il procedimento di allora era come, quello d' adesso, oppure ottenevano il colore con altri sistemi ». Anch'io rammento i due film che tu citi, e rammento pure "Se io fossi re" con Dennis King, rammento l'ultima sequenza di "La famiglia dei Rothschild" (quando George Arliss viene creato baronetto). I colori erano indubbiamente "naturali", ottenuti senza ricorrere al procedimento del pennellino (verso il '12-'15 era diffusa, specie in Francia, la coloritura di un film, fotogramma per fotogramma, con le tinte all'anilina). D'altra parte ricordo d'aver visto in certe riviste cinematografiche del 1926, nell'archivio di un amico, un chiaro riferimento al "glorious technicolor"; quindi sospetto che l'invenzione del dottor Kalmus, sia pure senza gli accorgimenti impiegati nella "nuova serie" (così io intendo, per mio esclusivo uso, quel periodo del technicolor, a tre pellicole, cominciato con "La cucaracha", "Il pirata ballerino" e "Becky Sharp"), fosse già in auge a Hollywood ancora ai tempi del muto. Se ben ricordo, ho letto di un film di ambiente marino con John Barrymore, tutto a colori; certe riviste musicali nel '29 furono girate con sequenze cromatiche, e così via.

LUIGI CAMPAGNA (Pesaro). - Macao, l'Enter du Jeu fu iniziato nel 1939 da Jean Delannoy, su soggetto tratto da un romanzo di Maurice Dekobra; Erich Von Stroheim ebbe la parte del capitano Werner Krall. Quando i tedeschi occuparono la

Francia il film venne proibito, a causa della presenza di Von Stroheim in moltissime sequenze. Ma Delannoy non volle rinunciare al successo del lavoro (che critici e amici pronosticavano come sicurissimo) e rimpiazzò Stroheim con Pierre Renoir. Passata la bufera bellica, il film venne ripresentato nell'edizione originale, con il grande Erich nel ruolo di protagonista. Non vedo, come tu dici, la presenza di Jean-Louis Barrault nel cast. Gli attori sono: Erich Von Stroheim (Werner Krall); Mireille Balin (Mireille); Sessue Hayakawa (Ying-Tchai); Louise Carletti (Jasmine); Henri Guisol (Almeido); Rouland Toutain (Milley); Jim Gérald (cameriere); Georges Lannes (il capitano). Passando a Lionel Barrymore, l'attore ha recitato in Love, in Reunion in Vienna ma non in The Man with a Cloak ("La casa del corvo").

CARLETTO (Piacenza). - Benedetto ragazzo! Avvertendo che in questa rubrica io amo si parli del cinema degno di discorso e non di "dive" e di "divi" come a te piace, non intendo dire che i lettori debbano necessariamente inviarmi critiche a film, per aprire un dibattito. E l'equivoco è ancor più ridicolo se si pensa che tu mi hai mandato una recensione, lunga lunga, di "Lucrezia Borgia" nella speranza di dar luogo a uno scambio di impressioni; orbene, quel film non l'ho visto e farò in modo di non andarlo mai a vedere. Per Roman Holiday il discorso cambia. Fedele spettatore delle commedie che Hollywood sfornava tra il '33 e il '39 (molte erano notevoli anche sul piano critico; non orfane di genialità), eccomi accontentato da William Wyler che mi riconsegna un poco del "modo" di quell'epoca. Vien da pensare all'operetta, e salta fuori il nome di Lubitsch; ma avendo io visto il Wyler del '35 (in un cinema di Novara che nel '39 proiettava ancora "Le vie della fortuna") so che il regista di Mulhouse sa essere eccellente anche nel genere chiamato leggero. Trovò inaccettabile la decisione del giornalista americano (ossia Gregory Peck) che per amore rinuncia al "colpo"? lo no. E' vero che l'etica del giornalismo, negli Stati Uniti, impone di informare sempre i lettori, a qualsiasi prezzo, nonostante i sacrifici: ma è un'etica che non tiene conto di un uomo innamorato (e a questo proposito potrei citarti molti famosi casi, ma qui lo spazio manca). Quanto ad Audrey Hepburn, che i critici di Nuova York — come tu saprai — hanno considerato la miglior attrice dell'annata, attualmente sta recitando in Sabrina Fair, diretto da Billy Wilder. Il titolo non significa, come qualcuno ha tradotto, "La fiera di Sabrina": è semplicemente l'abbreviazione del nome del personaggio principale cui Audrey Hepburn dà vita, ossia Sabrina Fairchild. Per il momento a Broadway proseguono le rappresentazioni della commedia, dovuta alla macchina da scrivere di Samuel Taylor, con Margaret Sullivan (di diciotto anni più anziana della Hepburn), nel ruolo principale. Audrey Hepburn — e qui ti concedo un poco di biografia — è nata a Bruxelles nel 1929, ha studiato danza ad Arnhem, ha mosso qualche timido passo sul palcoscenico a Londra, ha posato per la pubblicità

di creme per la pelle, (la Lacto-Calamine, ad esempio) ha sostenuto alcune partecine nei film inglesi (era la venditrice di sigarette, nella scena d'apertura in "L'incredibile avventura di Mr. Holland") e un giorno, nel Principato di Monaco, mentre stava per recitare in una scena del film Monte Carlo Baby fu notata dalla scrittrice Colette, la quale, all'istante, prese una decisione; fare di Audrey la protagonista dell'edizione teatrale, a Broadway, del suo lavoro Gigi. Il successo americano ha richiamato l'attenzione dei produttori di Hollywood, nasce Roman Holiday ed ecco che la piccola brussellese viene proclamata, al suo primo film come protagonista, la migliore attrice dell'annata. C'è un'aria così serena, un ottimismo così deciso nell'esistenza della ragazza, da richiamare alla mente i primi tre quarti del film. Presto ella tornerà in teatro, a Nuova York, in Ondine, insieme con Mel Ferrer. La ragazza che Monsieur Verdoux non avvelena, perché impietoso, è Marilyn Nash. La formula A.S.C., nei film americani, significa "American Society of Cinematographers": gli operatori iscritti a quella società hanno l'obbligo di far seguire la sigla, al loro nome, nei titoli di testa dei film. L'Old Vic prende il suo nome da "Old Victoria Theater", ossia il teatro vicino al ponte di Waterloo, a Londra, nel rione dove si vuole che lo stesso Shakespeare abbia recitato. Sino ad alcuni anni fa ha fatto parte di quel complesso anche Laurence Olivier: poi l'ha abbandonato, in seguito a divergenze con i direttori. Il repertorio è soprattutto inglese, ma vi recitano anche opere straniere (Cecov è molto rappresentato, ad esempio; per non parlare dei classici greci). Per la Galter e per Ferzetti, ti prego, non insistere.

GIAMPIERO COSTILI (Teramo). - Il famoso "Padre Brown" di Chesterton è stato sovente accolto negli studios cinematografici, camuffato, truccato, illuminato e impresso sulla pellicola ad uso di un pubblico che aveva, negli anni in cui Chesterton era particolarmente in auge, prestato fede e simpatia al personaggio. C'è un Father Brown, Detective diretto da Edward Segdwick nel '35, con sceneggiatura di Henry Myers e C. Gardner Sullivan. Padre Brown era animato da Walter Connolly; al suo fianco recitava una schiera di attori che, rivista oggi, intenerirebbe sicuramente gli amanti del buon tempo perduto: Paul Lukas, Gertrude Michael, Robert Loraine, Hollivell Hobbes, Una O'Connor, E. C. Clive.

IL TEATRANTE (Milano). - André Barsacq non è estraneo al cinema. Il regista dell'edizione teatrale di "Delitto e castigo" che tu hai apprezzata a Milano, ha realizzato nel '52, nel teatro dell'Atelier a Parigi, gli interni del film Ce soir, on joue Macbeth con Michel Simon e Pierre Brasseur. La parte di protagonista femminile è stata affidata a Monelle Valentin, moglie dello scrittore Jean Anouilh. Il quale Anouilh è stato autore, col regista Barsacq, del soggetto e della sceneggiatura del film. Ancora un'informazione: è un film "giallo". Il tutto con il commento musicale di Joseph Kosma.

IL POSTIGLIONE

Carlo Lizzani: Il cinema italiano, Firenze, Parenti Editore, 1953.

TANTO per smentire le solite frasi fatte, proprie della critica letteraria militante, possiamo notare innanzi tutto che, a nostro avviso per lo meno, il volume di Lizzani non giunge a colmare una lacuna nella storiografia del nostro cinema.

Lasciemo arbitro il lettore di decidere se una lacuna del genere esista, ricordando come la bibliografia specifica su tale argomento si riduca essenzialmente ai volumi della Prolo, di Luigi Rognoni e di Ferdinando Palmieri, più un certo numero di saggi, di numeri speciali, di fascicoli unici ecc. (particolarmente interessanti il saggio di Pietrangeli *Panoramique du Cinéma Italien* apparso sul n. 13 di "La Revue du Cinéma", i saggi di Blasetti e Rondi contenuti in *Cinema Italiano* Oggi edito da Bestetti, il quarto di "Sequenze" a cura di G. Aristarco *Cinema Italiano del dopoguerra*, nonché il Quaderno della Mostra di Venezia, *Il neorealismo italiano*), mentre il contributo straniero più rilevante rimangono *The Italian Cinema* di Vernon Jarratt e gli articoli di Gavin Lambert in "Light and Sound". In questi giorni dovrebbe inoltre comparire *Cinquanta anni di Cinema Italiano* con scritti di Chiarini, Palmieri, Margadonna e Gromo, mentre Mondadori ha annunciato una breve storia del cinema italiano curata dallo stesso Gromo.

Comunque, quand'anche si dovesse decidere che una mancanza in questo campo è reale e sentita, rimane il fatto incontrovertibile che il regista non ha voluto scrivere una storia ma soltanto pubblicare un saggio sull'argomento, ed ha infatti modestamente intitolato l'opera sua, *Il cinema italiano*.

Il concetto di storia del cinema, nella più parte dei casi, reca con sé un insieme di consultazioni, di compilazioni di schede filmografiche, di ricerche di archivio, di tentore di omettere la citazione di sia pur un solo film di qualche rilievo.

Il libro di Lizzani invece, anche se nasce da un substrato profondamente coscienzioso (e l'appendice metodologica, nella sua rigorosità scientifica ne è prova sufficiente), mostra un certo sprezzo per i dati, per l'informazione fine a se stessa, per quella forma di archeologia integrale tanto diffusa fra certi studiosi di cinema.

«...Che cosa sia da intendere per filmografia, per storia del cinema in generale, o per filmografia relativa ad un determinato settore, utile ad una determinata ricerca o per storia di un certo cinema (e la divisione potrà essere orizzontale ed arbitraria, una divisione per generi, o verticale e positiva una divisione per nazioni ossia per unità culturali) non è chiaro affatto. I libri che portano per titolo "Storia del cinema" non concorrono spesso a facilitare questa essenziale definizione. E' ben vero che una base uniforme, un tessuto di fatti o meglio di titoli e di nomi, accomuna fra loro quelle ricerche che presentano elementari caratteristiche di serietà, ma su quelle basi il critico indifferente inseguirà lo svolgimento di alcuni elementi strutturali della forma cinematografica, ed il critico storico andrà dietro alla caratterizzazione monografica degli autori, di alcuni autori (gli unici vivi per lui?), ed il puro archivistica accumulerà soltanto dati assai spesso inutili, ed anzi dannosi se frammentari ed incerti, ed il critico impegnato, approfondendo le opere, vi troverà e si sforzerà di trovarvi aspetti di una più generale storia della cultura, felice di poter applicare alla storia del cinema paradigmi già elaborati in altro campo senza preoccuparsi spesso di compiere la scoperta, se cioè non si faccia esso stesso fattore di una interpretazione nuova...».

Con questi paragrafi Lizzani inizia le sue indicazioni metodologiche e noi abbiamo ritenuto opportuno riportare queste brevi considerazioni generali per chiarire senza possibilità di equivoci che la maniera adottata dall'Autore rappresenta il frutto di una consapevole scelta fra le varie possibilità che si offrono a chi si accinga a scrivere un'opera storica sul cinematografo.

L'utilità di consultazione del volume (e questa nostra osservazione è indirizzata in special modo agli schedatori, famelici di fatti e date) non è sbalorditiva, anche se la filmografia in appendice (ripartita per registi) risulta, pur con certe lacune, di agevole consultazione. La documentazione fo-

tografica, inoltre, è piuttosto scarsa ed è per la maggior parte composta di foto già conosciute.

Bisogna riconoscere, d'altro canto, che, se il volume non è sovraccarico di dati, esso per lo meno contiene delle idee, ed è questo un fatto su cui è opportuno soffermarsi un poco. In verità, esistono nel nostro tempo, nel campo della critica cinematografica due correnti che, ideologicamente e metodologicamente divise, risultano però accomunate da una desolante mancanza di originalità di pensiero. La prima è quella degli schedatori, tesi a non lasciarsi mai sfuggire alcun dato anche se di poca o nulla importanza (quasi che un fatto tragga dal suo puro esistere una ragione di importanza) la seconda quella degli intellettuali dotati, per così dire, di *dimensione sociale*, i quali si limitano a richiedere a gran voce film che illustrino la situazione sindacale della minoranza ebraica fra i minatori del Galles meridionale o cose consimili. In entrambi i casi, ritroviamo la sopravvalutazione di un concetto (l'Archivio per gli uni, la Società Organizzata per gli altri) sì che più che di *metodo di lavoro* potrebbe agevolmente parlarsi di *formula*, con un certo numero di costanti ed alcune (poche) variabili. Basta sostituire allo sfruttamento dei Galla Sidamo, l'intolleranza razzista negli Stati Uniti, perché il pezzo sia pronto e l'articolaista possa dedicarsi alla scoperta di nuove "condizioni umane" da denunciare.

Ma, si noti, non è l'esistenza o la denuncia di un problema politico o sociale ciò che noi vogliamo combattere, ed il nostro giudizio sostanzialmente favorevole al libro di Lizzani speriamo possa bastare a dimostrarlo. Il punto è un altro, e cioè che in *Il Cinema Italiano* troviamo della cultura, un metodo critico e delle idee originali, cose che, a voler essere proprio sinceri, fanno difetto a tanta parte degli articoli superficialmente impegnati che ci capitano sott'occhio.

Tornando al volume di Lizzani, mette conto di rilevare che il tono saggistico adottato pone in grado l'autore di evitare le forche caudine della citazione a tutti i costi di tutti i film (o quasi): ciò innanzitutto gli dà modo di esprimere più chiaramente le sue valutazioni (in quanto anche la scelta operata viene ad assumere valore indicativo di giudizio), ed in secondo luogo gli consente di dilungarsi maggiormente sulle opere ritenute più interessanti, sì che di molti film noi possiamo trovare qualcosa di più del consueto frettoloso cenno delle normali storie del cinema (si vedano, per esempio, le note a *Ossessione* che vengono quasi ad assumere il carattere di una vera e propria recensione).

E' da notare però, come pecca dell'opera, che il tono assunto da Lizzani lo ha talora condotto a dare per risaputi taluni fatti che, invece, potrebbero anche non esserlo, per lo meno per una buona parte dei lettori: il caso limite di questa insofferenza costituzionale per l'informazione nel suo senso più modesto, Lizzani la dà nel caso di Ruttmann. Per due pagine buone l'Autore esamina il film *Acciaio*, senza che il titolo dello stesso venga mai, neppure di sfuggita, citato. Anche se l'opera è destinata ad un pubblico specializzato, tale carattere non dovrebbe andare mai a scapito della possibilità di comprensione anche da parte di un lettore poco provveduto.

Bisogna riconoscere, d'altra parte, che il carattere saggistico del volume ha permesso all'autore di storicizzare il nostro cinema in modo integrale: vogliamo dire che in luogo di creare l'ambiente "intorno" al fenomeno cinematografico in un certo periodo, Lizzani cerca di chiarire prima le varie epoche situando poi in esse il fatto filmico. Come prevedibile, il libro lascia larga parte all'interpretazione sociale degli avvenimenti e questo spiega come l'opera non sia, né voglia essere, *imparziale* (qualora si intenda questa parola — come usualmente si fa — come metodo del "dar un colpo alla botte ed uno al cerchio"). Il punto di vista da cui Lizzani esamina i fenomeni è chiaramente indicativo di una ben determinata ideologia politico-sociale-economica condivisa dall'autore, però — e questo è molto interessante — le conclusioni cui egli giunge, i giudizi che avanza su fatti, fenomeni ed istituti sono in linea di massima accettabili e ben spesso azzeccati (« regime di violenta conservazione sociale » verrà definito il fascismo).

In effetti ciò è molto importante ai fini di una completa valutazione dell'opera: invero, tenuto conto del substrato dichiaratamente politico (e quindi per natura discutibile), qualora oltre che la posizione iniziale dovessero essere messi in discussione i risultati cui si giunge ed i giudizi che si danno di certi fatti storici più importanti, il libro verrebbe svuotato di ogni significato attuale e ridotto a null'altro che un *documento*; mentre in verità l'opera di Lizzani è qualcosa di più.

Volendo esaminare un poco più dappresso *Il Cinema Italiano*, si può notare come questo scritto potrebbe considerarsi una storia degli influssi letterari nel nostro cinema, o meglio ancora una storia dell'affrancamento del cinema da tali influssi.

Sotto tale particolare punto di vista, per dare un esempio, appare perfettamente logico il giudizio negativo dell'autore su *Cabiria*: «...Cabiria, come modello cinematografico più autorevole della corrente dannunziana, irrazionalista, oltre a rappresentare il massimo sforzo su una direttrice destinata fatalmente a chiudersi in un vicolo cieco, contribuì a scoraggiare, a fiaccare, in germe, tutte le altre correnti della nostra cinematografia perché con il suo successo finanziario determinò un maggiore afflusso di capitali nella direzione da esso segnata...», anche se potrebbe obiettarsi che il dilagare del dannunzianesimo in Italia fu fenomeno tanto diffuso che è forse ingiusto attribuire al successo di *Cabiria* un valore determinante nei confronti del cinema a venire, mentre probabilmente esso era soltanto un sintomo della *forma mentis* generale.

Comunque stiano in realtà le cose, lo studio sulla "intelligenza" italiana in rapporto con il cinema prosegue in modo acuto con un esame di quel particolare stadio culturale dell'anti-fascismo che può definirsi quello del "parlar d'altro". La critica serrata che Lizzani fa a questa forma di blanda opposizione (tra l'altro largamente tollerata dal fascismo quale "valvola di sicurezza") è uno dei punti più sensati dell'intero volume. Questo, anche se l'autore talvolta passa il limite, come quando asserisce: «...I meno disonesti, pur senza riuscire a distaccarsi dai lidi della borghesia in crisi, denunciano la rottura e naufragano in un decadentismo razionale, costruito, scientifico, si potrebbe dire. In Italia Pirandello è il massimo rappresentante di questa corrente, il protagonista, assieme ai suoi personaggi chiusi ed impenetrabili, di questo stato d'animo...».

Mentre a noi pare che l'opera di Pirandello sia tutta profondamente congeniale alla sua *weltanschauung* e che nulla fosse più estraneo della polemica sociale alla *forma mentis* dello scrittore. Con molta probabilità — ci arrechieremo a dire — anche se lo scrittore siciliano fosse vissuto nel clima eroico delle giornate di ottobre, si sarebbe ugualmente rinchiuso nel mondo geometrico ed astratto della logica pura, con i suoi metafisici omini.

Ben evidente risulta da quanto precede, o almeno a noi così pare, che l'intero volume non è altro che la storia dell'itinerario attraverso il quale si è giunti al neorealismo, ed il realismo *tout court* è infatti considerato come la forma ultima cui ha teso tutto il processo evolutivo del nostro cinematografo.

«...Neorealismo è definizione giusta, se si intende con essa racchiudere il movimento generale di un gruppo di artisti verso la scoperta umana e spirituale del nostro paese. Neorealismo perché, tutto sommato, questo movimento non prende le mosse da oggi, ma si riallaccia ad altri momenti di interesse verso la vita dell'uomo che la nostra cultura ha avuto nel corso degli ultimi cento anni. Il neorealismo non solo è "lungi dall'aver esaurito la sua carica di ispirazione e di attualità" come dice Moravia, ma è lungi dall'essere pienamente realizzato e va posto come meta — più che individuato come sostanza — di quel generale movimento che abbiamo detto...».

Concludendo, può rimanere dubbio se *Il Cinema Italiano* sarà utile ad una *cronaca* del nostro cinema, ma certamente esso sarà fondamentale per chi si accinga a scrivere una vera storia del fenomeno filmico del nostro paese, e questo ci pare ben più importante.

Sergio De Santis



Gary Cooper a Roberta Haynes
nel film Samoa di Mark Robson.