



el neorrealismo italiano

Carátula :
Anna Magnani en " BELLISSIMA "
de Luchino Visconti

NEORREALISMO ITALIANO

ANTECEDENTES

A pesar de que ya en el año 1896 se llevaban a cabo, en Italia, proyecciones cinematográficas, sólo podemos hablar de producción filmica italiana a partir de 1904. En este primer movimiento, realizado en Turín y que no tuvo influencia sobre etapas posteriores, se trabajó con actores franceses provenientes del music-hall, como por ejemplo André Deed, Fernando Guillaume y Marcel Fabre.

La característica predominante del primitivo cine italiano sería la reconstrucción histórica, sirviéndose para ello de un fabuloso despliegue de escenografía. Este tipo de cine tomaría verdadera forma alrededor de 1912, surgiendo así films como **Cabiria** (E. Guazzoni), **Quo Vadis** y **Gli Ultimi Giorni di Pompei**.

Mientras esto ocurría en los estudios que para tales efectos se habían montado en Roma, se desarrolló un cine verista, donde la sencillez de la tradición era elemento importantísimo. Dicha corriente que dio al mundo cinematográfico, de manos del escritor napolitano Nino Martoglio, uno de los primeros antecedentes del neo-realismo, el film **Sperduti nel buio** (Perdidos en la oscuridad), tuvo por cuna la ciudad de Nápoles.

Esta época se distingue además por el surgimiento de un período de "divismo" constituido por la actuación de actrices como Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, etc., que a partir de 1914 marcarán una etapa del cine italiano.

A los años posteriores a la primera Guerra Mundial acompaña una fase crítica para la industria cinematográfica italiana, provocando que sea muy dificultoso para los realizadores y actores filmar en su tierra. Como consecuencia inmediata se nota una importante emigración a excepción de unos pocos entusiastas que junto con un antiguo distribuidor (Stefano Pittaluga) tratan de reorganizar la industria. En su empeño se vieron ayudados por la aparición del cine sonoro que significaba, desde el punto de vista económico, un factor muy favorable.

El primer film sonoro italiano se tituló **La Canzone dell'amore** (1930) de Gennaro Righelli, basado en una novela de Pirandello. Estos serían los pasos iniciales de un nuevo estilo que comenzaba a perfilarse con las figuras de Mario Camerini y Alessandro Blasetti.

En el mundo de la época donde la "novela rosa" y la comedia de "teléfono blanco" ocupaban un lugar preponderante, sobresalieron sin duda, los films plenos de caracteres populares de Camerini y Blasetti. A los 34 años de edad el primero de los nombrados presenta su primera obra importante **Rotaie** (1929), que anticipa en cierto modo lo que habría de llamarse su "pentalogía pequeño burguesa" y que comprendía **Gli uomini che mascalzoni** (1932), **Daró un milione** (1934), **Ma non é una cosa seria** (1935), **Il signor Max** (1937) y **Grandi Magazzini** (1939), todos ellos inspirados en la vida común del italiano medio. Aunque estos temas no fueron tratados con la libertad con que lo serían durante el neo-realismo constituían un paso adelante.

Respecto a Blasetti, le significó desempeñar el papel de prologuista del nuevo movimiento, con la filmación en 1942 de **Cuatro pasos en las nubes**.

NACIMIENTO Y EVOLUCION

Desde 1919 se venía perfilando el surgimiento de un régimen destinado a permanecer en la página roja de la historia, el fascismo.

"El principio esencial de la doctrina fascista es la concepción del Estado. Para el fascismo, el Estado es lo absoluto, ante el cual los individuos y los grupos no son sino lo relativo. El Estado fascista es una voluntad de poder y de dominación. La tradición romana es aquí una idea fuerza. Para el fascismo, la aspiración al imperio, es decir, a la expansión de las naciones, es una manifestación de vitalidad; su contrario, es espíritu casero, es un signo de decadencia. Los pueblos que nacen o que resucitan, son imperialistas, los pueblos que mueren son los que renuncian. . . El Imperio exige la disciplina, la coordinación de esfuerzos, el deber y el sacrificio. . . En este momento más que nunca, los pueblos tienen sed de autoridad, de dirección y de orden. Si cada siglo tiene su doctrina, mil indicios muestran que la del siglo presente es el fascismo". (Mussolini).

Bajo esta nefasta ideología nació lo que sería uno de los

movimientos más importantes de la Historia del Cine, el Neorealismo italiano.

Varios hechos de la época fascista contribuyeron a su nacimiento. En 1934 el Ministerio de Cultura Popular creó la Dirección General de Cinematografía, cuya jefatura se encomendó a Luigi Freddi. Era una de las primeras manifestaciones del régimen en favor de un medio que consideraba muy útil a sus fines propagandísticos. Posición corroborada años después con la implantación de Secciones Universitarias Cinematográficas en 1935. También el mismo año se inaugura en el edificio de la Escuela Profesional Duque de Aosta en Roma, el Centro Experimental de Cinematografía. En 1940 el Duce donó al Centro un inmueble propio. La finalidad de esta institución dirigida por el fundador en 1937 de la revista "Bianco e Nero" Luigi Chiarini era la de formar realizadores, técnicos y actores cinematográficos, que una vez egresados pusieran en práctica sus conocimientos en los estudios de Cinecittá en Roma, siempre orientados a satisfacer los deseos políticos del fascismo, como lo va ocurrido con los films **Sin novedad en el alcázar** (Augusto Genina) y **De una misma sangre** que realizada por Alessandrini contó con la supervisión de Vittorio Mussolini, hijo del Duce.

Todas estas intenciones fracasarían debido al material humano que se incubaba en las aulas del Centro Experimental compuesto por figuras relevantes como Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Pietro Germi, Luciano Emmer, Michelangelo Antonioni, Giuseppe de Santis, en lo que se refiere a directores; Salvo d'Angelo, Dino de Laurentiis, Paolo Tamburella, en cuanto a productores y Alida Valli como representante de los actores. Todos ellos unidos en la conformación de un nuevo estilo, que resultaría netamente anti-fascista.

El film **Ossessione** (1942) marca la radicalización del artista italiano frente a la realidad que lo presiona. **Ossessione**, denominado en primera instancia **Palude**, fue filmado por el Duque de Madrone Luchino Visconti, nacido en Milán el 2 de noviembre de 1906, y asume una actitud de preocupación por la existencia de ese ser contradictorio que es el hombre. Está basado en una novela americana de James Cain titulada "El cartero llama dos veces", cuya traducción le fuera cedida a Visconti por Jean Renoir, del que había sido tercer ayudante y figurinista para **Une partie de campagne** (1936) y ayudante y guionista en **Tosca** (1940), realizado parte en Roma por Renoir y terminado por Carl Koch.

La novedad del enfoque humano de **Osessione** provocó de inmediato la reacción de la censura fascista que prohibió su proyección en las grandes ciudades e incluso se llegó a la destrucción del negativo. Las copias que circulan en la actualidad son de otro negativo que Visconti había conservado para sí. La intervención de la censura no era algo nuevo para este maestro del cine italiano. Ya en anteriores ocasiones había tenido problemas con la misma, por ejemplo, una adaptación suya de un cuento de Verga (escritor italiano nacido en Catania en 1840), que fuera rechazada por Pavolini, ministro de Cultura Popular con la expresión "Basta ya de historias de bandidos".

Comenzaba así, lo que luego con films como **Roma, città aperta** y **Paisà** (R. Rossellini), **Sciuscia** y **Ladri di biciclette** (V. De Sica), **La terra trema** (L. Visconti), y gran cantidad de obras filmadas ya sea por los nombrados como por Fellini, Antonioni, Zampa, Germi, Soldati, Lattuada, etc., se transformaría en el Neo-realismo italiano.



Ladri di biciclette

¿Qué es el Neo-realismo? Es la toma de conciencia de la situación del hombre ante una época, una realidad que lacerando la sensibilidad del artista, del cineasta, provoca su manifestación creativa. Por lo tanto para definir el Neo-realismo no basta con decir que constituye un movimiento en que se utilizan actores no profesionales y rodaje en exteriores de la realidad italiana. Su verdadera definición se halla en la necesidad vital del realizador de mostrar el acontecer y pasaje de un régimen corrupto como el fascismo.

Para expresar esa realidad histórica necesitan dotar a sus obras del máximo verismo posible, por lo cual algunos realizadores trabajan con actores no profesionales. Ejemplos de esto los hallamos en Visconti dirigiendo a verdaderos pescadores de Aci Trezza en **La terra trema** (1948) o el intérprete no profesional del papel de Ricci en el film de Vittorio De Sica **Ladri di biciclette** (1948), que en realidad era Lamberto Maggiorani, obrero de los Establecimientos Brenta.

Es lógico que todo lo que critica un sistema, es visto con malos ojos por éste y surgen de improviso acusaciones de todo tipo, como las que recayeron sobre los neo-realistas, a quienes se tildó de comunistas. El error no fue el hecho en sí, sino la irracionalidad con la cual se aplicó, tanto a los que profesaban dicha ideología como a los que no lo hacían.

Frente a la atmósfera enrarecida que se vivía, los días 3, 4 y 5 de diciembre de 1953 se llevó a cabo, en la ciudad de Parma, un Congreso tendiente a manifestar ciertos principios.

El Congreso de Parma llegó a las siguientes conclusiones:

"El Comité promotor y la Presidencia del Convenio del Neo-realismo, al cerrarse los trabajos, agradece a la ciudad de Parma y cree útil fijar los siguientes puntos sobre los cuales han estado de acuerdo todos los participantes, pese a sus diversas posiciones ideológicas:

I) el valor positivo de lo que se llama neo-realismo italiano, sobre el cual se apoya particularmente la suerte de nuestro cine;

II) la exigencia de salvaguardarlo de todos aquellos peligros de naturaleza objetiva o subjetiva que han determinado su actual incertidumbre y debilitamiento y que obstaculizan su libre desarrollo;

III) la exigencia, frente a esta corriente de nuestro cine, de un mayor empeño crítico de estudio y de una mayor difusión de sus valores;



Due soldi di speranza

IV) el deseo de que el Parlamento y los órganos responsables del Estado en su intervención legislativa y ejecutiva con respecto al cine, tengan en cuenta los valores de la cultura italiana libremente entendida.

Esta unanimidad y concordia demuestran que no hay hoy instancia cultural y social que no encuentre en el neo-realismo las formas más sensibles de expresión artística.

Tomada nota de las relaciones presentadas y de las intervenciones que tuvieron lugar durante el Convenio Nacional del Neo-realismo cinematográfico, reunido en Parma en los días 3, 4 y 5 de diciembre, en el intento de reactualizar en un ámbito más vasto las discusiones surgidas durante los trabajos del Congreso, contribuyendo así a un desarrollo cada vez mayor de la cultura cinematográfica, se cree necesario que todas las asociaciones culturales cinematográficas promuevan, con el apoyo de cineastas, productores y distribuidores, una divulgación orgánica de las mejores obras del neo-realismo".

A pesar de este pronunciamiento ya se acercaba la hora en que la llama de la inspiración neo-realista tocaba a su fin histórico.

SUS HEREDEROS

El fin a que nos referimos no representó un cese total en la producción, sino por el contrario una paulatina transformación. Sucedió entonces un período nuevo dentro del cine italiano, que se adecuaba a la nueva realidad del país. Sin embargo el neo-realismo no fue olvidado ni mucho menos, pasando a formar parte de una herencia cultural que muchos jóvenes cineastas aprovecharon. Obedeciendo a dicho proceso se produjeron films como: **Banditi a Orgosolo** (1961 - Vittorio de Seta), **Los días contados** (1961 - Elio Petri), **Saqueo a la ciudad** (1963 - Francesco Rosi), etc.

Todo lo antedicho destaca la verdadera importancia que ha tenido en el cine italiano y mundial el movimiento neo-realista. Una corriente nacida en una época para dar al arte una posición de privilegio en la historia.

Leonardo Heus



Umberto D

VALORACION DEL NEORREALISMO.

En 1945, el mundo contempló el resurgimiento de la cinematografía italiana. Por la fuerza de sus imágenes, por su impostación social y por su asomarse a los hechos contemporáneos, algunos creyeron ver entonces un acontecimiento comparable a la época de oro del cine ruso, veinte años atrás.

Pero, se trataba de otra cosa; aunque la contemporaneidad y la desesperación de los desposeídos hicieran estallar las pantallas con imágenes no convencionales que algo recordaban al cine ruso, lo que se llamó neorrealismo, más por oposición que por otra cosa, surgía en un país de tradición verista (era una vuelta a las fuentes) y cristiana. Y un humanismo cristiano afloraba en los films máximos del neorrealismo, los de De Sica y Rossellini, y estaba incluso presente en los de aquellos realizadores que se aproximaban al marxismo, como Visconti, De Santis, Vergano y Lizzani.

La condición para que surgiera algo nuevo provenía de la muerte de las viejas formas; la irrupción de una libertad creadora. **"En 1944", escribe Rossellini, "inmediatamente después de la guerra, todo estaba destruido en Italia. Tanto en cine como en otras cosas. Casi todos los productores habían desaparecido. Se hacían aquí y allá algunas tentativas, pero de limitadas pretensiones. Se disfrutaba entonces de una libertad inmensa y la ausencia de una industria organizada favorecía las empresas menos rutinarias. Toda iniciativa era buena. Fue esa situación lo que nos permitió emprender trabajos de carácter experimental; y de inmediato no faltó quien se diera cuenta de que esos films, a pesar de su aspecto, resultaban obras importantes, tanto en el plano cultural como en el comercial"**.

Precisamente, la libertad de decir lo que se quería, y cómo se quería, llevó a los entonces jóvenes realizadores Rossellini y De Sica, a expresarse con relación al mundo inmediato; cosa que no habían podido hacer en los años anteriores, bajo la censura fascista. La actualidad objeto de crónica, fue su tema apasionado, desde que **Roma città aperta** de Roberto Rossellini, inadvertida en Italia, conquistó Nueva York, y de inmediato, el mundo entero. La guerra, vista desde el lado italiano, con la ocupación nazi, y la inmediata posguerra, con su corolario de miseria, desocupación, mercado negro, prostitución y arribismo, fueron los motivos de los films estrictamente neorrealistas. En ellos, se echaba una mirada desnuda sobre

las cosas reales, sin engaños ni escamoteos. Y aunque se hable, con alguna razón, de obras precursoras antes del neorrealismo, el verdadero nacimiento de éste tiene una fecha: 1945, **Roma città aperta**.

Pronto se llamó con ese nombre, neorrealismo, a toda obra de carácter verista, dentro del cine italiano de posguerra. Los "viejos" como Mario Camerini (**Due lettere anonime**, 1945; **Il Brigante Musolino**, 1950) y Alessandro Blasetti (**Un giorno nella vita**, 1946; **Prima comunione**, 1950), se inclinaron hacia la nueva fórmula, que en realidad no era tan nueva. Gente joven, también, como Pietro Germi (**Il testimone**, 1945; **Giuventù perduta**, 1949; **In nome della legge**, 1948; **Il cammino della speranza**, 1950), Luigi Zampa (**Vivere in pace**, 1945; **L'onorevole Angelina**, 1947; **Anni difficili**, 1947), Aldo Vergano (**Il sole sorge ancora**, 1946), Giuseppe De Santis (**Caccia tragica**, 1947; **Riso amaro**, 1948; **Non c'è pace tra gli ulivi**, 1949), Luigi Comencini (**Proibito rubare**, 1948), Luciano Emmer (**Domenica d'Agosto**, 1949), etc.



Sotto il sole di Roma

Otros modificaron su estilo, como ocurrió con Renato Castellani (**Sotto il sole di Roma**, 1947; **E'primavera**, 1949) y Alberto Lattuada (**Il bandito**, 1946; **Senza pietà**, 1947; **Il mulino del Po**, 1948), pasando de un refinado cuidado estilístico que los había hecho llamar "caligráficos", en fríos films anteriores ubicados en épocas pasadas, al inmediato ruido y furor circundantes.

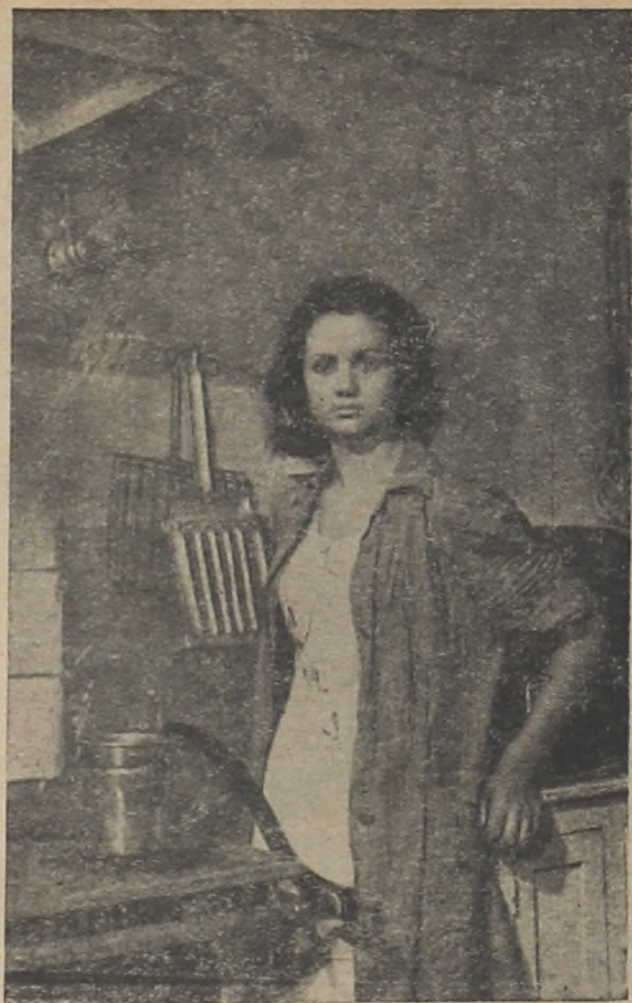
Más a gusto se encontró Luchino Visconti, culto y precursor. Al aunar el realismo poético francés con la novelística norteamericana en **Ossessione** (1942), aparece como uno de los pioneros del nuevo arte, aportando, por una parte, los perso-

nejos populares y proletarios, que habían de ser los protagonistas de las obras máximas del neorrealismo y un estilo narrativo, cortado, seco, elíptico, directo, terriblemente lúcido, propio de la moderna novela norteamericana que también el neorrealismo habría de hacer suyo. Visconti encuentra en **La terra trema** (1947) y **Bellissima** (1951) la manera de echar una mirada al mundo actual y circundante, transformándose, al lado de Rossellini y De Sica, en el tercer gran hombre del movimiento neorrealista.

De todas maneras, la espina dorsal del neorrealismo lo constituyeron Roberto Rossellini y Vittorio de Sica, con Cesare Zavattini, libretista de este último y máximo teorizante del movimiento. **Paisá** (1946) dio la prueba de la madurez de Rossellini. **Germania, anno zero** (1948) empezó a dar la pauta de la decadencia de éste, con un inconvenimiento del que solo habría de resurgir a lo largo del tiempo con **Viaggio in Italia** (1951) floja en el tratamiento pero rica (y vanguardista) en ideas, y en la eficazmente dramática **Il Generale della Rovere** (1959), con una vuelta a la temática neorrealista, que sin embargo no implica un retorno a las características que rodeaban a ésta. De Sica (y Zavattini) fue más constante, más rico de invención y, en definitiva, llevó el nuevo movimiento, de **Sciuscià** (1946) a **Ladri di biciclette** (1948) a la más cabal expresión. Rossellini se presentó como un periodista genial, con sus dos crónicas de la "Resistencia" italiana, escritas con dolor y sangre, casi contemporáneamente con los hechos que narraban. Pero De Sica en **Sciuscià** y en **Ladri di biciclette** (ma-



Ladri di biciclette



Umberto D

gistra!, depurada, admirable) nos enfrentó con el drama de la posguerra; y más allá de la crónica, sus obras constituyen un llamado a la solidaridad; un llamado de un corazón al corazón de todos los hombres. Ese llamado se ha de repetir en los films posteriores, ya sea en la fábula de **Miracolo a Milano** (1950), como en **Umberto D** (1951), y en la inevitablemente trasnochada **Il tetto** (1956). En **Umberto D**, cosa memorable, De Sica va más allá del neorrealismo, como veremos seguidamente.

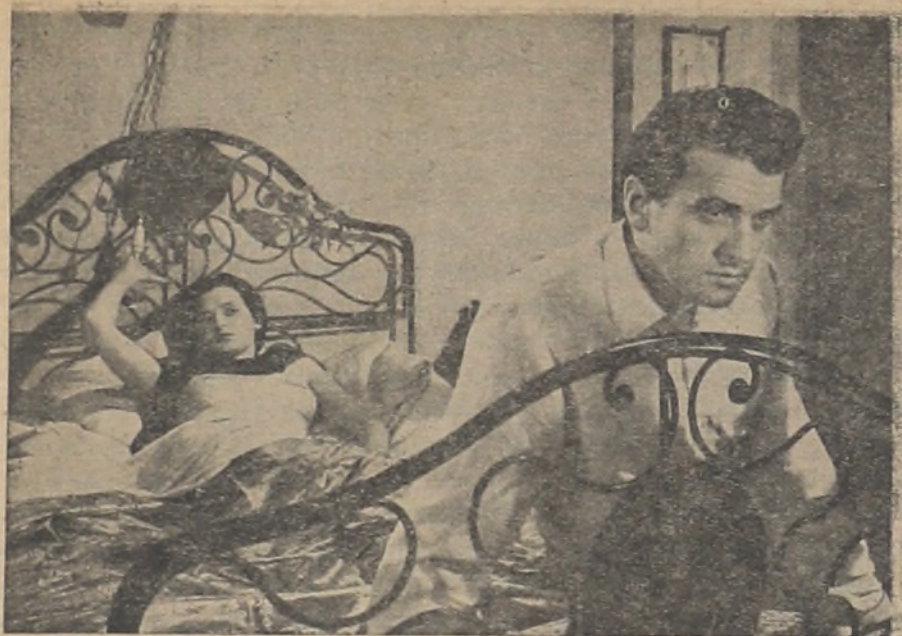
Los movimientos estéticos evolucionan al igual de los seres humanos. Mientras estén vivos, al menos. Y vivo estuvo el neorrealismo, durante unos años, hasta que las circunstancias económicas, culturales y sociales variaron. Con la recupera-

ción de la posguerra, el cine de "ropa tendida" no tenía tanta razón de ser. El neorrealismo, como tal, con su carga de actualidad, protesta social, crónica del tiempo, apuntando al hombre común y directamente a los problemas de la clase obrera, de desocupados y explotados, tenía que dejar paso a nuevas situaciones. Quizás **Amore in città** (1953), sobre planteamientos de Zavattini, ha sido el canto del cisne del neorrealismo. **Il tetto** de De Sica, posteriormente, apareció como un hermoso fósil, por un excesivo apegamiento a fórmulas que su realizador y su libretista habían sobrepasado, años antes, con **Umberto D.**

En la evolución del neorrealismo se planteó, de inmediato, una diversificación, propia de su misma vitalidad. Los aspectos de esta diversificación son muy complejos. Para simplificar, conviene atenerse a los seis mayores realizadores del período en que el movimiento tuvo mayor vigencia: Rossellini, De Sica, Antonioni, Visconti, Fellini y Castellani. El primero,



Miracolo a Milano



Cronaca di un amore

con **Roma città aperta** redactó la partida de nacimiento del neorrealismo; el último con **Due soldi di speranza** escribió la defunción.

Rossellini, después de la cumbre de **Paisá**, buscó nuevos caminos que no le llevaron a parte alguna. Sin embargo, cuando ya el neorrealismo (dijera lo que dijese Zavattini y algún aislado marxista que confundía neorrealismo con realismo socialista) era cosa del pasado, Rossellini realizó **Viaggio in Italia**, que pudo servir de inspiración a la "nouvelle vague" francesa, donde encontraría continuadores, como Alain Resnais, que sabrían expresar de una manera más cabal que él, lo que se limitaba a borrar el maestro italiano. Antonioni, por su parte, con **Cronaca di un amore** llevó al realismo hacia un campo aún no explotado por éste: la burguesía y la alta burguesía. El neorrealismo de **Cronaca di un amore** se aleja por completo de la ropa tendida, y a la vez, trata de seres más complejos, con una mayor acuidad introspectiva y una sutileza psicológica mayor. Con **Cronaca di un amore** se inicia una ruta que iba a culminar en **L'avventura**, con nuevas formas narrativas, más líricas, más densas, más europeas también, de las que sustentaron el movimiento típicamente neorrealista. Por su parte, Visconti en **Senso** hizo neorrealis-

mo con el tiempo pasado. No solamente con las costumbres, como había ocurrido con **Il mulino del Po** de Lattuada y con **Giulietta e Romeo** de Castellani, sino también con la propia historia, ya que en el film había una implícita condena de las clases altas, uniendo su actitud frente al "Risorgimento" con las que éstas (fascismo de por medio) habían tenido en la última guerra. Pero en **Senso**, como en **Cronaca di un amore** se insertaron también elementos de vanguardia en lo narrativo; por eso podemos advertir en ella la configuración de un fresco novelesco, una concepción vasta y operática, esbozada en **La terra trema** y culminada en **Rocco e i suoi fratelli**.

Al llevar la experiencia neorrealista a su cumbre, con **Umberto D**, al dejar atrás el verismo puro para entrar en el expresionismo, con una distorsión de la realidad, al hacerse ésta más profunda y subjetiva, De Sica y Zavattini están abriendo paso a la búsqueda de una verdad metafísica. Federico Fellini desde **Lo sceicco bianco** (1952) y culminando en **I vitelloni** (1953) no se conforma con el realismo de las cosas externas y pretende encontrar la realidad de las almas. Años después, con **La dolce vita** (1959), con un resurgido cine italiano, Fellini habría de saber unir su capacidad de cronista de una sociedad contemporánea, con una acre visión de moralista y una atormentada inquietud metafísica. Cuando todavía se podía decir que pertenecía al neorrealismo como colaborador de Rossellini y luego, como autor de **I vitelloni**, Fellini ya estaba analizando no solamente el tedio y la mediocridad provincianos, sino también presentando personajes en busca de algo difícilmente encontrable en esta tierra. Y es que con **Umberto D**, **Cronaca di un amore**, **I vitelloni** y **Viaggio in Italia**, se prefiguraban las inquietudes de un nuevo verismo, que bien podría llamarse "realismo existencial", con el cual el cine de Italia ha llegado a una nueva culminación, después de años de decadencia, con obras tales como **La dolce vita**, **Rocco e i suoi fratelli**, **L'avventura**.

¿Y la decadencia? Decíamos que **Due soldi di speranza** de Renato Castellani (obra maestra sin embargo) escribió la partida de defunción del neorrealismo. Castellani había hecho antes una picaresca descripción de costumbres en **Sotto il sole di Roma** (1948) y llevado la comedia neorrealista a cierta facilidad desenvuelta en **E'primavera** (1950). Con **Due soldi di speranza** (1952) toma una ambientación campesina muy real, inmediata y directa, inserta en ella el drama de Giulietta y Romeo, que siempre le preocupó, y busca una alegre solución

al enredo allí planteado. Esa alegre solución habría de ser continuada por **Pane, amore e fantasia** de Luigi Comencini (1953), haciéndola más alegre todavía. La "ropa tendida" se convertía así en objeto de broma; el neorrealismo también. Nació la moda del realismo rosa, un seudo verismo que daba dinero. Los productores fáciles que habían desdeñado hasta entonces el neorrealismo, viendo que el tema de tipos populares, hombres comunes y corrientes tratados en broma era asunto de taquilla, se lo apropiaron, y durante años, hasta que llegó el cansancio, una sucesión de amaneradas comedias italianas hicieron una época de overoles blancos (obreros y campesinos felices y dicharacheros), que bien pudieron equivaler a los teléfonos blancos de triste memoria.

José Carlos Alvarez

(De un folleto especial de
Cine Club del Uruguay, 1961)



Due soldi di speranza

ALGUNAS PREGUNTAS A ROBERTO ROSSELLINI

P. - **¿Cómo llegó a hacer cine?**

R. - Un poco por casualidad y un poco por vocación. Mi padre, los domingos eran maravillosos, porque se reunían en bía construido el primer cine "moderno" de Roma, en 1918. Yo tenía acceso libre y ví allí una enorme cantidad de películas. Además, mi padre era un gran cultivador de las artes y siempre teníamos la casa llena de artistas: cuando vivía mi padre, los domingos eran maravillosos, porque se reunían en casa hombres extraordinarios. De esta forma, mi interés por el arte ha sido siempre muy grande. Esto, unido al gran conocimiento del cine que tenía, cosa bastante rara entonces, hizo que al morir mi padre y disolverse rápidamente nuestra fortuna, me pusiera a trabajar en el cine, aprovechando que conocía a mucha gente de este ambiente. Empecé haciendo montaje y doblaje, durante un tiempo muy breve. Después trabajé mucho como "negro" por cuenta de otros, escribiendo guiones; por esto tengo un desprecio total hacia los guiones, porque sé como se hacen. Después empecé a rodar cortometrajes, para aprender el oficio.

P. - **Hemos visto uno de ellos Fantasia sottomarina, y creemos que hizo algún otro sobre los peces. ¿Qué le llevaba a interesarse por ellos?**

R. - Siempre he tenido una gran pasión por la pesca, conocía el mar y entonces no se creía posible fotografiar bajo el agua. En 1929 habían venido al golfo de Nápoles tres japoneses que empezaban a practicar la pesca submarina, aunque en aquella época no había fusiles ni gafas submarinas, y mucho menos cámaras.

P. - **Alguien ha dicho que los peces estaban movidos con hilos.**

R. - Sí, a veces, porque rodábamos en un acuario y algunos peces se morían enseguida, de forma que para hacer ciertas escenas fue necesario moverlos como si fuesen marionetas.

P. - **En sus primeras películas, como "La nave bianca", se percibe ya su forma habitual de acercarse a la realidad, la misma que en Roma, città aperta.**

R. - Sí, creo que sí, aunque debo decir que en la copia que circula de **La nave bianca**, medio film no es mío. Ni siquiera figura mi nombre porque me quitaron la película de las manos y la cambiaron. Toda la batalla naval es mía, pero la parte sentimental la rodó De Robertis, que era el director del Centro Cinematográfico de la Marina, que me había pedido un

cortometraje sobre un barco hospital. La forma de rodar era la misma que en **Roma, città aperta**.

P. - **Creemos que también en las últimas.**

R. - El método es siempre el mismo. Tal vez ahora lo haya mejorado, lo haya profundizado. Entonces, mis pasos eran un poco inciertos. En **Roma città aperta** acabábamos de salir del horror de la guerra y era necesaria una toma de conciencia clara y objetiva. Por ejemplo, no quería hacer al alemán simplemente malvado. Intenté darle una psicología, mostrándole como un hombre corrompido, drogado, etc., para intentar explicar su comportamiento, humanizarlo, hacerlo humanamente comprensible.

P. - **Pero en Roma, città aperta, el alemán está visto de forma diferente del resto de los personajes, es más esquemático, porque usted superpone su propia ideología.**

R. - Sé muy bien que hay este defecto. Intentaba dar una explicación del alemán, pero los alemanes eran una entidad intangible que nos dominaba, que de vez en cuando llegaba, nos golpeaba, nos arrancaba las uñas. Era como un accidente que acaecía violentamente y con demasiada frecuencia. No teníamos ningún otro contacto con los alemanes, de ahí nace esta disparidad con los restantes personajes. Quise hacer una cierta reconstrucción psicológica pero era algo que no conocía bien. Por ejemplo, el diálogo entre los tres alemanes, cuando uno está borracho y dice que es el fin de todo. No sé si esto sucedía, pero imagino que de vez en cuando tendrían un asomo de conciencia. Hay que tener una cierta piedad con el enemigo.

P. - **En Era notte a Roma, el delator, Tarsizio, era cojo. ¿Era un intento de explicar su comportamiento?**

R. - Este personaje lo he conocido y he tenido que sufrirlo. Tuve que escapar de él durante meses. Era cojo, y el hecho de que lo fuera me hizo comprender cuál podía ser su psicología. De ahí nace el personaje de la película.

P. - **Es curioso, el personaje de Ingrid Bergman en Europa '51, hecha poco después de Francesco, giullare di Dio, resulta muy franciscano.**

R. - En efecto, porque las cosas están fatalmente ligadas, si no, todo sería demasiado accidental.

P. - **El personaje de Fabrizi en Roma, città aperta nos recuerda al fray Ginebro de Francesco. Había algo parecido en el episodio de los frailes de Paisá.**

R. - Sí, bastante. El nacimiento de este episodio de **Paisá** fue muy curioso. Cuando estaba haciendo la película y buscaba material, encontré un regimiento americano estacionado en Roma que me dio un carro blindado, dos o tres jeeps, algunas armas y tres prisioneros alemanes, que tenían una escolta americana encargada de vigilarlos. Pero esta guardia se escapaba continuamente y no estaba nunca cuando rodábamos. Estos pobres alemanes, que siendo alemanes, necesitaban órdenes precisas, no se sentían prisioneros al no estar vigilados. Encontraron un convento donde ir a dormir; por lo menos allí había unas normas que cumplir y no había peligro mientras pasaban la noche recluidos en él. Así descubrí el convento. Yendo allí a recoger a los prisioneros, conocí a los frailes, que eran de una simplicidad conmovedora, y me pareció lógico inventar este episodio.

P. - **¿Cómo logró este tono de comedia?**

R. - Porque estos frailes, que se interpretaban a sí mismos, eran así. No sé si se acuerdan de uno que entra en la cocina, levanta la tapa del puchero y dice: "¡Ah, qué buen olor!". Era fray Raffaele, que era viejísimo y ya no entendía nada. Le dije que entrara en la cocina, se inclinara a oler y dijera la frase "¿Ha comprendido?". "Sí, señor" me contestó. Entonces metió la cabeza en la cacerola, toda la nariz, de forma que tuve que sentarme en el suelo y tirar de él para que no se quemara. Tal era su ingenuidad. Fellini era entonces mi ayudante y daba instrucciones para que los monjes fueran entrando en una celda donde estaba yo con la cámara. Cuando le tocó entrar a fray Raffaele, le cedió el paso a Fellini, porque no quería pasar antes que el ayudante de dirección. Llegué a hacer una comedia de forma totalmente natural. Lo mismo ocurrió en **Francesco, giullare di Dio**, donde todos los frailes eran auténticos, a excepción naturalmente de Fabrizi, que hacía el papel de tirano, y de aquel fraile muy viejo, Giovanni il Semplice, que está siempre con Ginepro.

P. - **Salía también en Il miracolo.**

R. - Era un mendigo del lugar, un personaje extraordinario. Cuando al final de **Francesco** se ponen todos a girar sobre sí mismos para decidir la dirección que van a tomar, como era cojo giraba muy despacio y tardó un cuarto de hora en caer al suelo. Al caer debía decir: "He caído hacia Embolo", pero no comprendía nada, por mucho que le explicase. Cuando cae, Francesco le pregunta hacia dónde irá, y contesta "Hacia aquel pájaro", porque pasaba por allí un pájaro. Era una

frase preciosa y la conservamos. Este mendigo se llama Peparuolo, que quiere decir pimentón, porque tenía la nariz colorada. Era un personaje de gran ternura, tan viejo que no entendía nada. Al principio yo le explicaba: "Francesco te dice esto, tú le contestas tal cosa, ¿has entendido?". "Sí, señor". Y entonces iba y repetía todas mis instrucciones. Le explicaba que no tenía que decir más que su parte. Me contestaba que lo había entendido perfectamente y volvía a hacer lo mismo. Así que decidí que era inútil darle explicaciones y le mandaba a pasear muy lejos, mientras preparaba la escena, y sin decirle una palabra le metía en ella. De lo que había, nació la escena.

P. - Esto se nota mucho porque siempre repite lo que dice Francesco.

R. - Giovanni il Semplice repetía lo que decía Francesco. Pero cuando yo se lo explicaba, no entendía nada y de esta forma quedaba muy bien y, además, divertido.

P. - El personaje de Anna Magnani en Il miracolo es también parecido.

R. - Sí, porque en estas zonas pobres del sur, en la costa amalfitana, hay muchos mendigos, incluso dementes, y era hermoso porque estos personajes vivían realmente así, en aquellos lugares. Una vez le pregunté a fray Raffaele si había tenido alguna vez visiones. "Sí, siempre" ¿Y qué vé? "Los santos". ¿Pero cuáles? "Todos". ¿Y la Virgen? "Sí, señor, entera". De pies a cabeza, no en primer plano! Así he construido el personaje de Anna Magnani.

P. - Queríamos que nos dijera algo sobre un film muy extraño, La machina ammazzacattivi, que nos parece una reflexión sobre el cine.

R. - Es más bien un juego, un intento de hacer una comedia, pero siempre sobre esta zona de Amalfi.

P. - Hay en esta película, como en Dov'è la libertà?, un tono de fábula habitual en su cine. Queríamos saber si representan una de sus tendencias o son más bien casos aislados.

R. - Son experimentos. La machina ammazzacattivi es un experimento aislado pero Dov'è la libertà?, que tiene un poco de esto, es más bien un subproducto de Europa '51, está relacionado con ella, porque es un intento de examinar la misma situación. Luego tenía el personaje extraordinario que era Totó. La película, tal como se ve hoy, está mutilada, muy alterada, era mucho más cruel. Esta suavización, que hicieron los productores, le quita peso. Pero no son películas muy im-

portantes, sólo experimentos.

P. - **¿Podría hablarnos del sketch de Siamo donne?**

R. - Es sólo una broma. Fue improvisado casi totalmente. No es un hecho real pero sí un hecho verosímil.

P. - **En Stromboli vemos a Ingrid Bergman y el volcán en erupción en el mismo plano sin trucaje. ¿Aprovechó una erupción casual o estaba prevista en el guión?**

R. - El volcán entró en actividad. Fue un volcán amable conmigo. Este final estaba previsto así, aunque no era muy fácil prever cómo podía hacerlo. Pero entró en actividad tranquilamente. Siempre tengo confianza.

P. - **En Germania, anno zero y Europa '51 hay un niño que se suicida.**

R. - Son dos suicidios muy distintos. En **Germania, anno zero** se suicida en un momento de abatimiento. En **Europa '51** es un suicidio típico en los niños, que intentan ante todo llamar la atención, pero lo hacen mal y mueren realmente. Pero ciertamente está presente el problema de los niños, que es fundamental y gravísimo en nuestro tiempo. Tengo hijos y por eso los niños siempre me han preocupado mucho.

P. - **Muchas de sus películas están centradas en una mujer.**

R. - Es natural. Yo soy un hombre y es natural mi curiosidad por la mujer. Las mujeres son muy fácilmente víctimas de los Hombres.

P. - **Hay cierta semejanza entre Los Olvidados y Germania, anno zero.**

R. - Soy un hombre incapaz de emitir juicios críticos.

P. - **Es una lástima que no hayamos visto hasta ahora sus películas. Creo que en el cine español su influencia hubiera sido positiva. Los dos hombres que más necesitábamos eran Buñuel y usted, y no hemos podido conocerlos hasta ahora.**

R. - Les agradezco que digan eso.

P. - **¿Qué piensa de Angst y Giovanna d'Arco al rogo, que no hemos visto?**

R. - Son recuerdos tan lejanos... **Angst** creo que era un film bastante eficaz, en la línea de **Viaggio in Italia, Giovanna d'Arco al rogo** era más bien un experimento. Era una ópera de Honegger y todo el texto de Giovanna era recitado. Habíamos hecho muchas representaciones de esta obra, con mucho éxito, y era un medio para empezar a usar todo este sistema de técnicas que ahora empleo normalmente. Lo que me atraía era su aspecto técnico.

P. - **¿Considera también Una voce umana como un experimento?**

R. - Todas las cosas son siempre, además, experimentos. En aquel momento tenía cierta importancia, porque esta idea del cine microscópico permite una observación científica de las cosas, que nunca había sido intentada. Es una experiencia que para mí fue válida, pues es un método que he aplicado siempre, aunque de otra manera. El tema era un pretexto para hacer un ensayo bastante interesante. Ahora el cine "Underground" americano ha llevado esto hasta el delirio: un hombre duerme, cinematografiado durante siete u ocho horas.

P. - **¿Cree que esto es interesante?**

R. - Todo es interesante.

(Extractado de una entrevista publicada en la revista "NUESTRO CINE", Nº 95, de Marzo/1970).

EL NEORREALISMO Y SUS INTEGRANTES

INTRODUCCION:

Habiendo surgido de una Italia interiormente destrozada por la guerra, el neorrealismo se manifiesta como una toma de conciencia de la realidad. Un conjunto de valores humanos, directores, actores, técnicos, etc. se dio cita para llevar adelante la bandera renovadora de una nueva cinematografía. Lo hicieron porque entendieron algo impostergable comunicar al gran público el sentir de sus espíritus ante el panorama de desolación y tristeza que los rodeaba. Ya sea delante o detrás de las cámaras filmadoras, rebuscaron entre las ruinas indelebles de la frustración humana, con el fin de aportar los valores positivos que el arte puede brindar a la sociedad. Con este ánimo se enriqueció el torrente fílmico del neorrealismo, favorecido con un manejo medido y coherente de las posibilidades, que la técnica en aquellas circunstancias, podía ofrecer. Una obra que perdurará en el tiempo, no solo como ejemplo histórico, sino como expresión de un cúmulo de conocimientos sobre el hombre y su medio social.

Las informaciones bio-filmográficas que se dan a conocer en páginas siguientes, especifican cada una de las voluntades que participaron en el desarrollo del movimiento. Voluntades

unidas en la lucha por superar todos los obstáculos, que como la censura, quisieron interponerse en su camino. Fue así que personalidades de la jerarquía de Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Aldo Tonti, Alessandro Cicognini, Anna Magnani, y muchos más se comprometieron en esa empresa para demostrar que la imposibilidad puede tornarse lo contrario, cuando hay creadores concientes de su propia existencia social.

Se aclara que los datos bio-filmográficos que se establecen a continuación, se refieren solamente al neorrealismo y no a períodos posteriores.



La provinciale

ALDO, G. R.

Nació el 1º de enero de 1902 y a la edad de 20 años ya se interesa por la fotografía, transformándose en poco tiempo en uno de los mejores fotógrafos. Su experiencia dentro del medio cinematográfico está vinculada a dos grandes figuras del cine francés: Marcel Carné y Jean Cocteau. Después de la guerra y habiendo realizado un cortometraje, conoce en la ciudad de París a Michelangelo Antonioni, quien lo presentará a Luchino Visconti. Con este director italiano se le abre una destacable carrera que incluye la fotografía de los films **La terra trema** (Visconti, 1948), **Miracolo a Milano** (1950), **Umberto D** (1951) y **Stazione Termini** (1953) todos de Vittorio De Sica y **La provinciale** (Mario Soldati, 1952). Lamentablemente, su obra se trunca, ya que víctima de un accidente durante el rodaje de **Senso** (Visconti, 1954) fallece el 14 de noviembre de 1953.

AMIDEI, Sergio

Nació en Trieste (Italia) el 30 de octubre de 1904. Debuta en cine durante 1925, desempeñando labores varias que van desde las de secretario a la de inspector de producción. Trabaja fuera de Italia en las ciudades de Berlín (1926) y en París y Niza (1928). Retorna a su tierra natal en 1935, colaborando a partir de 1938 como libretista para Campogalliani, Gallone, Elter, Freda, etc. Se inscribe en el neorrealismo en calidad de co-libretista para **Roma città aperta** (1945), **Paisà** (1946), **Stromboli** (1949), **La paura** (1954) todas éstas obras de Roberto Rossellini; junto a De Sica y Renato Castellani en los films **Sciucsià** (1946) y **Sotto il sole di Roma** (1948) respectivamente. Colabora también en los libretos de **Cronache di poveri amanti** (Carlo Lizzani, 1953), **Anni difficili** (Luigi Zampa, 1947) y **Domenica d'agosto** (Luciano Emmer, 1950).

La signora senza camelie



ANTONIONI, Michelangelo

Nació en Ferrara (Italia) el 29 de setiembre de 1912. En el año 1939 forma parte del equipo redactor de la revista "Cinema". Cursa estudios en el Centro Experimental de Cinematografía. Durante 1942 colabora en diversos libretos hasta trasladarse a París con el fin de participar en la co-producción de Marcel Carné y Jacques Prévert **Los visitantes de**

la noche (*Les visiteurs du soir*, 1942). En 1943 realiza para el instituto L.U.C.E. el film **Gente del Po**. De 1948 a 1952 es libretista para Rossellini, De Santis (**Caccia tragica**) y Fellini (**Lo sceicco bianco**). En forma paralela a esta actividad realiza algunos cortometrajes entre los que se cuentan: **N.U.**, **L'amorosa menzogna** y **Superstizione**. Su primer largometraje (**Cronaca di un amore**) lo realiza en 1950, al que siguen luego **La signora senza camelie** (1953), un film en episodios titulado **I vinti** (1953) sobre la delincuencia juvenil en la posguerra, cuyo episodio italiano (hay otro inglés y otro francés) fue muy mutilado por la censura, y **Le amiche** (1955) sobre un relato de Cesare Pavese. En todos estos films, Antonioni se mantuvo fiel a determinados ambientes, integrando lo que se dio en llamar el "neorrealismo burgués".



Le amiche

CASTELLANI, Renato

Nació el 4 de setiembre de 1913. Habiendo pasado parte de su infancia en Argentina, retorna a su país y cursa estudios de arquitectura en la ciudad de Milán. Pronto descubre que su verdadera vocación es el cine, por lo que comienza a trabajar para dicho medio como libretista de Camerini, Soldati y Blasetti. No contento con ser libretista, Castellani ini-

cia su carrera como realizador. Sus primeros films pertenecen a lo que en la época se denominó "caligrafismo". Posteriormente se asegurará un lugar de privilegio en la historia del cine mundial, con su participación en el neorrealismo, al que dio obras tales como **Sotto il sole di Roma** (1947), **E Primavera** (1949) y **Due soldi di speranza** (1952). De la misma manera, Castellani declaró haber elaborado su **Giulietta e Romeo** (Romeo and Juliet, 1954) con criterio neorrealista, pretendiendo equiparar la tragedia de Shakespeare con una historia de amor cualquiera entre dos jóvenes italianos, al estilo de **Due soldi di speranza**.



Due soldi
di speranza

CICOGNINI, Alessandro

Nació el 25 de enero de 1906. Comienza a trabajar para el cine en calidad de compositor musical en 1937. En años posteriores colaborará en los films de Vittorio de Sica **Sciúscia**, **Ladri di biciclette**, **Miracolo a Milano**, **Umberto D**, **L'oro di Napoli**, **Il tetto**. También es el responsable de la música de **Due soldi di speranza** de Castellani.

COMENCINI, Luigi

Nació en Salò (Brescia) el 8 de junio de 1916. Cursó estudios de arquitectura en Francia. Su vocación cinematográfica lo encamina junto a Alberto Lattuada a dar el primer paso en pro de la Cinemateca Italiana. Periodista y libretista, debuta como realizador con **Bambini in città**, un cortometraje sobre la juventud. Su aporte al neorrealismo lo constituyen **Proibito rubare** (1948) y otros dramas como **Persiane chiuse** (1950) y **La tratta delle bianche** (1952). Con **Pane amore e fantasia** (1953) y su secuela **Pane amore e gelosia** (1954), Comencini se embarca en una serie de comedias optimistas que se acercan más a la pequeña comedia costumbrista que al neorrealismo en sentido estricto.



Roma ore 11

DE SANTIS, Giuseppe

Nació el 11 de febrero de 1917 y cursó luego estudios universitarios en Letras y Filosofía. Colabora con la revista "Cinema" donde habla del cine italiano de la época y reclama un nuevo realismo. Perteneció al Centro Experimental y debuta como libretista en **Osessione** (Visconti, 1942). Es asistente de Aldo Vergano hasta realizar sus propios films **Caccia tragica** (1947) y **Riso amaro** (1949) donde lanzó a la fama

a Silvana Mangano. Su carrera prosigue luego con las desiguales **Roma ore 11** (1952) y **Giorni d'amore** (1954).



Pane, amore
e fantasia

DE SICA, Vittorio

Nació en Sora, Cociara (Italia) el 7 de julio de 1901, descendiente de napolitanos. El padre se llamó Umberto De Sica, fue empleado bancario, empleado de seguros, periodista; la familia tuvo siempre escasos recursos y Vittorio estudió ciencias económicas. No vislumbraba ningún futuro en la que luego se consagró como su verdadera vocación. Siendo niño, cantaba canzonetas napolitanas para las tropas italianas hospitalizadas en la ciudad de Nápoles. A los quince años tiene un breve papel en un film en que actuaba la Diva de la época, Francesca Bertini. Recién durante el año 1923 comienza su labor en el teatro y fue a causa de sus necesidades económicas. Esta introducción en las tablas la hace mediante la compañía teatral de Tatiana Pavlova. Su primera actuación cinematográfica la efectúa en 1928, en el film de Mario Almirante **La Compagnia dei matti**. Su primer éxito personal lo constituye **Gli uomini, che mascalzoni!**, en el cual cantaba "Parlami d'amore, Mariù". Alternando teatro y cine llegó a la labor de dirección, para la cual contribuyeron a esa decisión: 1) En 1935, durante la filmación de **Daró un milione**, conoce a quien sería por mucho tiempo su inseparable colaborador: Cesare Zavattini. 2) La crítica sufrida por parte de los periodistas especializados, a raíz de su actuación en **Manon Lescaut** de Carmine Gallone.



Miracolo a Milano



Umberto D

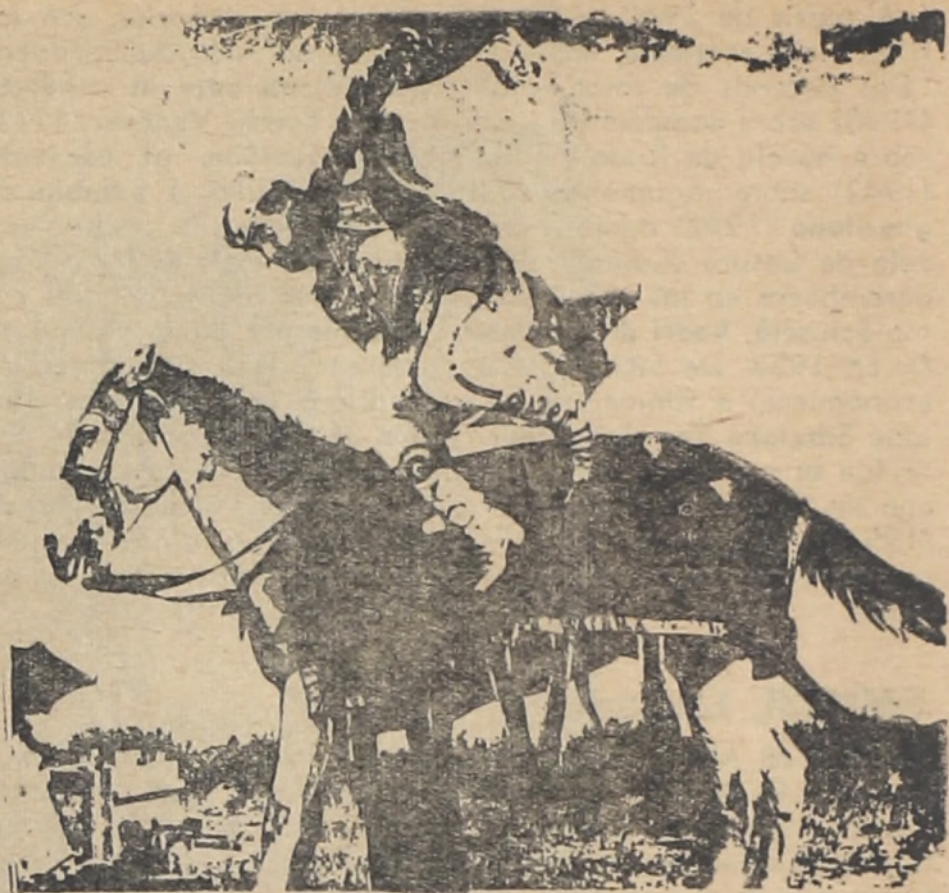
A partir de 1940 comienza su labor de dirección con los films **Rose scarlatte**, sobre la comedia de Aldo de Benedetti "Dos docenas de rosas rojas"; **Maddalena zero in condotta** (1940) sobre comedia de Lazlo Kadar; **Teresa Venerdi** (1941) sobre novela de Rudolf Torok; **Un garibaldino al convento** (1942) sobre argumento de Renato Angiolillo; **I bambini ci guardano** (1942) adaptación de Cesare Zavattini de una novela de Cesare Giulio Viola; **La porta del cielo** (1944), para desembocar en las obras maestras del neorrealismo, tales como **Sciuscià**, **Ladri di biciclette**, **Miracolo a Milano** y **Umberto D.** En 1953, De Sica accede (presuntamente por apremios económicos) a filmar una co-producción con los EE.UU. titulada **Stazione Termini** o **Indiscretion of an american wife**. Este fue el comienzo de su declinación como artista, afirmada con los títulos que siguieron a continuación: **L'oro di Napoli** (1954) e **Il tetto**, que pretendía, ya en 1956, prolongar una corriente neorrealista que ya estaba definitivamente enterrada.

EMMER, Luciano

Nació en Milán el 19 de enero de 1918. Interrumpe sus estudios de Derecho para dedicarse a la actividad cinematográfica. Comienza la misma abordando el género documental, especialmente aquel que trata temas de arte. Su primer largometraje es una obra que lo inscribe, sin ninguna duda, en el neorrealismo más puro: **Domenica d'agosto** (1950). Sus films siguientes, a pesar de que poseen cierta frescura, no pueden superar este buen antecedente: **Parigi e sempre Parigi** (1951), **Le ragazze di Piazza di Spagna** (1952), **Terza liceo** (1953) y **Camilla** (1954).

FABRIZI, Aldo

Nació en Roma en 1906. Actor de variedades, va adquiriendo popularidad al actuar en salas periféricas de la ciudad. Trabaja en las emisoras radiales y se consagra como actor cómico en 1942. El film de Roberto Rosellini **Roma, città aperta** (1945), le brinda la oportunidad de una gran carrera dramática. Fue intérprete de famosos films, en su gran mayoría personificando tipos populares: **Vivere in pace** (Luigi Zampa, 1946), **Guardie e ladri** (Steno y Monicelli, 1951), **Parigi e sempre Parigi** (Emmer, 1951), etc.



Lo sceicco bianco

FELLINI, Federico

Nació en Rimini, el 20 de enero de 1920. En sus comienzos es caricaturista, pero asociado con Aldo Fabrizi ingresará en la labor de libretista, escribiendo canciones y sketches. Gracias a un trabajo que se le dio para la radio, conoce a Giulietta Masina, con la cual se casará en 1943. Es libretista de Mario Bonard y co-libretista de los films **Roma città aperta**, **Paisà** e **Il Miracolo**, episodio éste del film de Rossellini **L'amore**, del cual es también intérprete. En el terreno de la realización penetra mediante la co-dirección de **Luci del varietà** (1950) con Alberto Lattuada. Posteriormente realiza por su cuenta **Lo sceicco bianco** (1952), **I vitelloni** (1953), un episodio para **Amore in città** titulado **Una agenzia matrimoniale** (1953), **La strada** (1954), **Il bidone** (1955) y **Le notti di Cabiria** (1956).

GERMI, Pietro

Nació en Génova, el 14 de setiembre de 1914. Desempeñó varias profesiones humildes, incluyendo la de mozo de bar, inscribiéndose en el Centro Experimental de Cinematografía con el fin de estudiar los secretos de la actuación. Se interesó por la realización cinematográfica, comenzando como asistente de dirección y co-libretista de Alessandro Blasetti en 1939 y en el film **Nessuno torna in dietro** (1943). Bajo estos auspicios comenzó su labor de director en 1945, obteniendo un Nastro d'Argento (premio oficial italiano) por el argumento de **Il testimone**. Su contribución al neorrealismo se realizó con **Gioventù perduta** (1947), **In nome della legge** (1948), **Il cammino della speranza** (1950). Se pueden aún encontrar trazos neorrealistas en dramas diversos como **La città si difende** (1951) o **Il brigante di Tacca del Lupo** (1952), pero sin duda Pietro Germi fue uno de los directores que se dedicó con más ahinco al cine neorrealista, prolongando hasta **Il ferroviere** (1956) y **L'uomo di paglia** (1958) un estilo y una expresión que sentía profundamente.

GIROTTI, Massimo

Nació el 18 de mayo de 1918. Estudió Ingeniería, fue campeón de Polo y Natación, lo que justifica que su físico llamara la atención de Blasetti, quien le da un pequeño papel en **Dora Nelson** (1938) y en **La corona di ferro** (1940). Visconti, que lo conoce durante el rodaje de **La Tosca**, le confiere un rol principal de **Ossessione** (1942). Desde este momento en adelante, es larga la lista de films que Girotti interpreta, destacándose **Caccia tragica** (De Santis, 1947), **Anni difficili** (Zampa, 1947), **In nome della legge** (Germi, 1948), **Cronaca di un amore** (Antonioni, 1950), **Senso** (Visconti, 1954), etc.

LATTUADA, Alberto

Nació en Milán el 13 de noviembre de 1914. Siendo hijo de un compositor, cursa estudios universitarios y desempeña una actividad intelectual (artículos, novelas, etc.). Se diploma de arquitecto a los 23 años de edad. Apasionado por el cine, funda en Milán, junto a Ferrari y Comencini, la Cinemateca Italiana. Durante 1940 organiza en la Exposición de Milán

un Festival Cinematográfico retrospectivo. En 1941, los incidentes políticos lo conducen a Roma. Trabaja con Mario Soldati como asistente y libretista. Adhiere al movimiento neorrealista con **Il bandito** (1946), interpretada por Amedeo Nazzari y Anna Magnani. También trabaja allí su mujer Carla del Poggio, quien colaborará posteriormente en los films de Lattuada **Senza Pietà** e **Il mulino del Po** (ambos de 1948) y en **Luci del varietà** (1950) que Lattuada co-dirige con Fellini. En 1951, el director obtiene un gran suceso comercial con **Anna**, y luego con **Il capotto**. Interviene en uno de los episodios de **Amore in città** (1953) bajo la inspiración de Zavattini, y realiza **La spiaggia** (1954), cuando el neorrealismo estaba prácticamente terminado.



Il capotto

LIZZANI, Carlo

Nació en Roma el 30 de abril de 1922. Fue uno de los jóvenes ensayistas de las revistas "Cinema" y "Bianco e nero". En 1946 colabora con el film de Aldo Vergano **Il sole sorge ancora**, como co-libretista, asistente y actor. Participa asimismo en la elaboración de los libretos de **Caccia tragica** (1947), **Il mulino del Po** (1948), **Germania anno zero** (1948), **Riso amaro** (1949) y **Non c'è pace tra gli ulivi** (1950). En 1951 dirige su primer largometraje titulado **Achtung, banditi!** y tie-

ne problemas con la censura. En 1953 interviene en dos films: un episodio de **Amore in città**, que era una encuesta cruel sobre la prostitución, fue mutilado y luego eliminado de la copia; el segundo, **Al margini della metropoli** mostraba una visión pesimista de la realidad italiana, lo que molestó a las esferas oficiales que obligaron a efectuar cortes y alteraciones en el montaje definitivo del film. El compromiso de Lizzani con sus propias ideas políticas izquierdistas y con el movimiento neorrealista (cuestionado en ese momento por el mismo gobierno italiano) lo llevaban a hacer un tipo de cine combativo y de denuncia. Su próximo film **Cronache di poveri amanti** (1954) tenía esas características, por lo que fue censurado y se prohibió su distribución en el exterior durante cuatro años, a pesar de un premio en Cannes. La carrera de Lizzani se ve así continuamente interrumpida y entorpecida por los contratiempos con la censura; amargado y disgustado, abandona Italia, a donde vuelve años después para proseguir una carrera deslucida. Recién con **Il processo de Verona** (1962), el director retoma el camino del éxito y encuentra la consagración definitiva, con un film que es legítimo heredero de la escuela neorrealista.

MAGNANI, Anna

Nació en Alejandría (Egipto) el 11 de abril de 1908. Hija de madre italiana y padre egipcio, se radica en Roma a la edad de 5 años. Estudia en la Academia de Arte Dramático de Silvio D'Amico. En 1926 debuta en las tablas; luego viaja a la Argentina y en 1934 obtiene su primer papel en el cine. En 1935 se casa con el director Goffredo Alessandrini, del que se separa en 1950. Sus papeles dentro del neorrealismo incluyen films como **Roma città aperta**, **Il bandito**, **L'onorevole Angelina**, **Amore** y **Bellissima**.

MALAPARTE, Curzio

Nació el 9 de junio de 1898 y falleció en Roma el 19 de julio de 1957. Como escritor, colabora en periódicos y revistas. Dirige "L'Italia letteraria" y, de 1928 a 1931 "La Stampa". Su actividad cinematográfica se limita a una única obra singular y fuerte, **Il Cristo proibito** (1950), que el propio Malaparte dirige, produce, escribe y compone la música.

MASINA, Giulietta

Nació el 22 de febrero de 1920. En 1942 participa en una serie de emisiones radiales tituladas "Cico e Pallina", mediante las cuales conoce al autor de las mismas, Federico Fellini, con quien se casa en 1943. En 1947 tiene un pequeño papel en el film de Alberto Lattuada **Senza pietá**. Posteriormente interpretará films como **Luci del varietà**, **Lo Sceicco bianco**, **Europa 51**, **Al margini della metropoli**, **La Strada** y **Le notti di Cabiria**.



La strada



Le notti di Cabiria

MONICELLI, Mario

Nació el 15 de mayo de 1915. Hijo del periodista Tommaso Monicelli, asistió a la Facultad de Historia y Filosofía de Pisa y Milán, donde colaboró, entre 1932 y 1933, en el periódico juvenil "Camminare", integrando el consejo de redacción junto a Alberto Mondadori, Alberto Lattuada, Remo Cantoni y otros. Su ingreso a la actividad cinematográfica se vio facilitado a raíz de haber presentado durante la Muestra de Arte Cinematográfico de Venecia (1935) un film de pase reducido, titulado **I ragazzi della Via Paal**, el cual fue premiado. En primera instancia se desempeñó como libretista y asistente de dirección con Genina y Camerini. Al finalizar la guerra forma equipo con Steno (Stefano Vanzina): **Al diavolo la celebrità**. A pesar de ello, continúa colaborando con otros directores como libretista: **Come persi la guerra** (Borghesio), **La figlia del capitano** (Camerini), **Gioventù perduta** e **In nome della legge** (Germi). En 1949 inicia un período, que llega hasta 1954 (año de "Proibito") en el que alternó la dirección con la profesión de libretista, casi siempre para films cómicos y en colaboración con Steno. Los más notorios fueron **Vita di cane** (1950), **Guardie e ladri** (1951), **Le infedeli** (1952).

ROSSELLINI, Roberto

Nació en Roma el 8 de mayo de 1906. Siendo hijo del propietario de una sala de exhibición cinematográfica, su destino será el arte cinematográfico. Se vincula al mismo desarrollando actividades varias: doblaje, decoración, montaje, etc. Realiza para el instituto L.U.C.E. algunos documentales de cortometraje, entre los que se destaca **Fantasia sottomarina** (1939). También colabora como libretista. En 1941 filma, bajo la supervisión de F. De Robertis, **La nave Bianca**. En 1942 realiza **Un pilota ritorna** y **L'uomo della croce**. En 1943 filma con la colaboración de Marcello Pagliero **Desiderio**. A partir del año 1945, se consagra como principal promotor del neorrealismo con **Roma città aperta**, a la que sigue **Paisà** en 1946. A partir de **Germania anno zero** (1947-48) se comienza a notar una declinación artística en Rossellini cosa que confirman **L'amore** (1947-48), **La macchina ammazzacattivi** (1948-52), y **Francesco, giullare di Dio** (1949-50) que eran films poco inspirados, menores sin duda alguna. Con **Stromboli, terra di Dio** (1949), comienza su vinculación con Ingrid Bergman, que pro-

seguirá con **Europa 51** (1952), **Viaggio in Italia** (1954) y **Die Angst o La paura** (1954). En el medio, hay episodios intrascendentes para **Siamo donne** y **Los siete pecados capitales**. Confuso en sus ideas, combatido por unos, admirado por otros (en particular los críticos franceses), Rossellini supo utilizar como nadie la realidad italiana de postguerra, para lograr crónicas vivas, desordenadas pero espontáneas, que fueron la marca de fábrica del neorrealismo. Que luego su carrera se haya desvirtuado, no desmerece ese sitio de honor como fundador y principal representante del neorrealismo italiano. No era un teórico (como Zavattini) sino un cronista de la realidad.

STENO (Stefano Vanzina)

Nació en Roma el 19 de enero de 1915. Durante 1938 cursa estudios en el Centro Experimental de Cinematografía. Siendo redactor de un periódico humorista, se gradúa en Derecho en 1939. Desarrolla su actividad en el cine como asistente de Matoli, Bragaglia y Freda. También es libretista de Soldati y Blasetti. Después de la guerra, forma equipo con Monicelli, realizando **Vita di cane**, **Guardie e ladri** y **Le infedeli** entre otros films menores.

TONTI, Aldo

Nació en Roma el 2 de marzo de 1910. Se destacó como uno de los mejores fotógrafos, mediante su participación en renombrados films: **Fari nella nebbia** (G. Franciolini, 1941), **Ossessione** (Visconti, 1942), **Il sole sorge ancora** (A. Vergano, 1946), **Il mulino del Po** (Lattuada, 1948), **Europa 51** (Rossellini, 1952), etc.

VISCONTI, Luchino

Nació en Milán el 2 de noviembre de 1906. Proveniente de una vieja y aristocrática familia lombarda, se interesa por el cine alrededor de 1935. Trabaja en Londres y en París, donde es asistente de Jean Renoir para **Les bas fonds** y **Une partie de campagne**. Retorna luego a Italia como escenógrafo y vuelve a ser asistente de Renoir en **La Tosca**. Paralelamente a esta actividad, se desenvuelve en el periodismo, formando parte del

equipo de la revista "Cinema". Su primer film data de 1942 y es el primer antecedente que existe del neorrealismo (**Ossessione**). El film fue perseguido por las autoridades porque presentaba una visión demasiado realista de la Italia de ese entonces. Destruídas las copias, Visconti conserva un negativo en su poder, merced al cual el film se conoce mundialmente. Realizando una actividad doble, al dividir su tiempo entre teatro y cine, Visconti da a conocer en 1948, su segundo film, **La terra trema**, una de las culminaciones del neorrealismo, filmada en escenarios naturales de Aci Trezza (Sicilia), con libreto improvisado y actores no profesionales. El film obtiene el Premio Internacional de la IX Muestra de Venecia. En 1951, un tercer film de Visconti: **Bellissima**, con notable actuación de Anna Magnani, con la cual logra también el mejor momento de **Siamo donne** (1952). Aquí termina la primera etapa de su carrera, para comenzar con **Senso** (1954) —un film neorromántico y realista, o, como también se ha definido "histórico-neorrealista"—, la parte más fecunda y resplandeciente de su filmografía.

ZAMPA, Luigi

Nació en Roma el 2 de enero de 1904. Cursa estudios de ingeniería, pero muy pronto se dedicará al arte escénico escribiendo y responsabilizándose de la puesta en escena de tres obras (1928). En 1935 realiza un curso de tres años en el Centro Experimental. En 1938 escribe una docena de libretos y por fin en 1941 realiza **L'attore scomparso**, con la cual comienza una carrera cinematográfica que se afirma luego con el neorrealismo. Nunca fue un realizador mayor, pero fue, sin embargo, el que respondió más acertadamente a los imperativos populares de esta escuela. Sus mejores títulos: **Vivere in pace** (1946), **L'onorevole Angelina** (1947), **Anni difficili** (1947), **Proceso alla città** (1952), **La romana** (1954).

ZAVATTINI, Cesare

Nació el 20 de setiembre de 1902. Debuta en el periodismo durante el año 1927, dirigiendo de 1931 a 1940 algunas revistas, a la vez que publica varias novelas. Su primer libreto cinematográfico lo constituye **Daró un milione** (1935). A partir de 1940, se transforma en uno de los más fecundos libretistas



Ladri di biciclette

italianos y conquista un puesto capital como el teórico del neorrealismo, en especial por su colaboración en films de Vittorio de Sica. Entre los numerosos libretos en que participó se cuentan **Quattro passi fra le nuvole** (Blasetti, 1942), **I bambini ci guardano** (De Sica, 1943), **Un giorno nella vita** (Blasetti, 1946), **Sciucia** y **Ladri di biciclette** (De Sica, 1946 y 1948), **E primavera** (Castellani, 1949), **Miracolo a Milano** (De Sica, 1950), **Domenica d'agosto** (Emmer, 1950), **Umberto D** (De Sica, 1951), etc. En 1953, Zavattini hace un postrer intento por mantener inalterables los principios del neorrealismo impulsando la filmación de **Amore in città**, uno de cuyos cinco episodios co-dirige con Francesco Maselli.

DATOS PARA UNA FILMOGRAFIA DEL NEORREALISMO ITALIANO

Achtung, banditi! (La rebelde). Carlo Lizzani, 1951. Con Gina Lollobrigida, Andrea Checchi, Lamberto Maggiorani, V. Duse.

Al margini della metropoli (Infierno en el suburbio). Carlo Lizzani, 1953. Con Massimo Girotti, Marina Berti, Giulietta Masina.

Altri tempi (Otros tiempos). Alessandro Blasetti, 1952. Libreto: Blasetti, Suso Cecchi d'Amico, Aldo de Benedetti, Zucca, Filippo Mercanti, etc., basado en textos seleccionados por Blasetti y D'Amico entre la novelística del 800. Fotografía: Carlo Montuori y Gabor Pogany. Música: Alessandro Cicognini. Con Vittorio de Sica, Gina Lollobrigida, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa, Roldano Lupi, Elisa Cegani, Folco Lulli, Rina Morelli, Sergio Toffano, Andrea Checchi.

Amiche, Le (Las amigas). Michelangelo Antonioni, 1955. Libreto: Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Alba de Céspedes, sobre relato de Cesare Pavese. Fotografía: Gianni di Venanzo. Música: Giovanni Fusco. Con Valentina Cortese, Yvonne Furneaux, Ettore Manni, Eleonora Rossi Drago, Madeleine Fischer, Franco Fabrizi, Gabriele Ferzetti.

Amici per la pelle (Amigos por la vida). Franco Rossi, 1955. Libreto: Leo Benvenuti, De Bernardi, U. Guerra, sobre relato de Ottavio Alessi. Fotografía: Gabor Pogany. Con Geronimo Meynier, Andrea Seire, Luigi Tori, Paolo Ferrara, Diana Perbellini.

Amore, L' (Amore) Roberto Rossellini, 1947-48. Compuesto de dos episodios: 1) **La voce umana** (La voz humana) sobre Jean Cocteau. Libreto: Christian Bérard. Fotografía: Robert Juilliard. Con Anna Magnani. 2) **Il miracolo** (El milagro), sobre argumento de Federico Fellini. Libreto: Fellini, Tulio Pinelli y Roberto Rossellini. Fotografía: Aldo Tonti. Con Anna Magnani, Federico Fellini.

Amore in città (Amor en la ciudad). 1953. Libreto: Cesare Zavattini, Marco Ferreri, R. Ghioni, Giordano Corsi. Fotografía: Gianni di Venanzo. Música: Mario Nascimbene. Contiene 6 episodios: 1) **Paradiso per 4 ore** de Dino Risi. 2) **Tentato suicidio**, de Michelangelo Antonioni. 3) **L'Amore che si paga** de Carlo Lizzani. 4) **Una agenzia matrimoniale** de Federico Fellini. 5) **Storia de Caterina** de Cesare Zavattini y Francesco Maselli. 6) **Gli italiani si voltano** de Alberto Lattuada. La idea general pertenece a Cesare Zavattini y los actores no son profesionales, aunque en el episodio de Fellini aparece Antonio Cifariello. El episodio de Carlo Lizzani no se conoció fuera de Italia y para el estreno en algunos países (incluido Uruguay) se omitió el fragmento de Antonioni.

Anni difficili (Años difíciles). Luigi Zampa, 1947. Libreto de Vitalino Brancati, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti, sobre relato del primero. Fotografía: Carlo Montuori. Con Umberto Spadaro, Massimo Girotti, Ave Ninchi, Milly Vitale, Delia Scala, Ernesto Almirante, Aldo Silvani, Enzo Biliotti.

Anni facili (Años fáciles). Luigi Zampa, 1953. Sobre argumento de Vitalino Brancati. Fotografía: Aldo Tonti. Con Nino Taranto, Cleria Matania, Giovanna Ralli, Gino Buzzanca, Armedia Balducci, Gabriele Tinti.

Bambini ci guardano, I (Los niños nos miran). Vittorio de Sica, 1943. Libreto: Cesare Giulio Viola, Margherita Maglione, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Vittorio de Sica, sobre relato del primero. Fotografía: Giuseppe Caracciolo. Música: Renzo Rossellini. Con Emilio Cigoli, Luciano de Ambrosis, Isa Pola, Adriano Rimoldi, Giovanna Cigoli.

Bandito, II (El bandido). Alberto Lattuada, 1946. Libreto: Lattuada, Piero Tellini, Ettore M. Margadonna. Música: Felice Lattuada. Con Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carla del Poggio, Mino Doro, Carlo Campanini, Folco Lulli.

Bellissima (Bellísima). Luchino Visconti, 1951. Libreto: Visconti, Suso Cecchi D'Amico y Franco Rossi, sobre argumento de Cesare Zavattini. Fotografía: Piero Portalupi y Paul Ronald. Música: Franco Mannino sobre temas de Donizetti. Con Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarano, Lola Braccini, Arturo Bragaglia.

Bidone, II (El cuentero o La trampa). Federico Fellini, 1955. Libreto: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tulio Pinelli. Fotografía: Otello Martelli. Música: Nino Rota. Con Broderick Crawford, Richard Basehart, Giulietta Masina, Franco Fabrizi, Alberto de Amicis, Lorella de Luca, Ricardo Garrón.

Brigante di Tacca del Lupo (Jornada heroica) Pietro Germi, 1952. Libreto: Fausto Tozzi, Tulio Pinelli y Pietro Germi, sobre relato de Riccardo Bacchelli adaptado por Pinelli, Germi y Federico Fellini. Fotografía: Leonida Barboni. Música: Carlo Rustichelli. Con Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Sara Urzi, Fausto Tozzi, Vincenzo Musolino, Amedeo Trilli.

Brigante Musolino, II (La amante del bandido) Mario Camerini, 1950. Fotografía: Aldo Tonti. Música: Enzo Masetti. Con Silvana Mangano, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro, Giuseppe Balsamo, Arnoldo Foà.

Buongiorno, elefante! (Buen día elefante) Gianni Franciolini, 1952. Con Sabú, Vittorio de Sica, María Mercader.

Caccia tragica (Caza trágica) Giuseppe De Santis, 1947. Libreto: De Santis, Carlo Lizzani, Lamberto Rem Picci. Adaptación: Michelangelo Antonioni, De Santis, Lizzani, Cesare Zavattini, Alvaro Barbaro, Gianni Puccini. Fotografía: Otello Martelli. Música: G. Rosati. Con Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla del Poggio, Folco Lulli.

Camilla (Camila) Luciano Emmer, 1954. Libreto: Emmer, Ennio Flaiano, Rodolfo Sonego. Con Gina Busin, Gabrielle Ferzetti, Luciana Angiolillo.

Cammino della speranza, II (El camino de la esperanza) Pietro Germi, 1950. Libreto: Federico Fellini, Tulio Pinelli y Germi sobre argumento de éste. Fotografía: Leonida Barboni. Música: Carlo Rustichelli. Con Raf Vallone, Elena Varzi, Sara Urzi, Sara Arcidiacono, Angelo Grosso, Paolo Reale.

Copotto, II (El sobretodo). Alberto Lattuada, 1952. Adaptación libre sobre la novela de Nikolai Gogol, por Lattuada, Zavattini, Enzo Currelli, Gior-

gio Prosperi, Giordano Corsi, Luigi Malerba y Leonardo Sinisgalli. Fotografía: Mario Montuori. Música: Felice Lattuada. Con Renato Rossel, Ivonne Sanson, Giulio Stival, Antonella Lualdi, Sandro Somaré, Giulio Calí, Anna Carena.

Cielo e rosso, II (Zona prohibida) Claudio Gora, 1949. Libreto: Berto, Lamberto Santelli, Leopoldo Trieste, Gora y Zavattini. Con Jacques Sernas, Marina Berti, Anna Maria Ferrero, Mischa Auer Jr.

Cielo sulla palude (Cielo sobre el pantano). Augusto Genina, 1949. Libreto: Genina, Suso Cecchi D'Amico y Fausto Tozzi sobre relato de E. Esorulla. Fotografía: Aldo Tonti. Música: Antonio Versetti. Con Inés Orsini, Mauro Matteucci, Giovanna Martella, Assunta Radico, Rubi Dalma.

Cristo proibito, II (El Cristo prohibido) Curzio Malaparte, 1951. Argumento, libreto, diálogos y música: C. Malaparte. Fotografía: Gabor Pogany. Con Raf Vallone, Elena Varzi, Alain Cuny, Philippe Lemaire, Anna Maria Ferrero, Rina Morelli, Gino Cervi.

Cronaca di un amore (Pasión prohibida). Michelangelo Antonioni, 1950. Libreto: Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini. Fotografía: Enzo Serafin. Música: Giovanni Fusco. Con Lucia Bosé, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Marika Rowsky, Gino Rossi, Rosi Mirafiore, Rubi D'Alma.

Cronache di poveri amanti (Crónica de pobres amantes) Carlo Lizzani, 1954. Libreto: Lizzani, Sergio Amidei y Massimo Mida, sobre novela de Vasco Pratolini. Con Antonella Lualdi, Gabriele Tinti, Marcello Mastroianni, Anna Maria Ferrero, Giuliano Montaldo.

Domenica d'agosto (Domingo de verano). Luciano Emmer, 1950. Libreto: Sergio Amidei, Cesare Zavattini, Luciano Emmer, Franco Brusati y Giorgio Macchi, sobre argumento del primero. Fotografía: Leonida Barboni y Domenico Scala. Música: Roman Vlad. Con Franco Interlenghi, Anna Baldini, Vera Carmi, Elvy Lissiak, Marcello Mastroianni, Ave Ninchi, Nando Bruno, Massimo Serato.

Dov'è la libertà...? (t. I. ¿Dónde está la libertad?) Roberto Rossellini, 1953. Argumento y libreto: Rossellini. Fotografía: Aldo Tonti. Música: Renzo Rossellini. Con Totò, Nita Dover, Franca Faldini.

Due soldi di speranza (Dos céntimos de esperanza) Renato Castellani, 1952. Libreto: Castellani y Titina de Filippo, sobre argumento de Castellani y Ettore M. Margadonna. Fotografía: Arturo Gallea y Armando Nanuzzi. Música: Alessandro Cicognini. Con Maria Fiore, Vincenzo Musolino, Filomena Russo, Luigi Astarita, Felizia Lettieri, Carmela Cirillo, Gina Mascetti, Tommaso Balzano, Gioacchino Morrone.

E primavera (Es primavera) Renato Castellani, 1950. Libreto: Castellani, Suso Cecchi D'Amico y Cesare Zavattini. Fotografía: Tino Santoni. Música: Nino Rota. Con Mario Angelotti, Elena Varzi, Donato Donati, Grazia Idonea.

Europa 51 (Su gran amor) Roberto Rossellini, 1952. Libreto: Rossellini, Diego Fabbri, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Sandro De Feo, Federico Fellini y Brunello Rondi. Fotografía: Aldo Tonti. Música: Renzo Rossellini. Con Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Teresa Pellati, Sandro Franchina, Giancarlo Vigorelli, Bernardo Tafuri, Francesca Uberti.

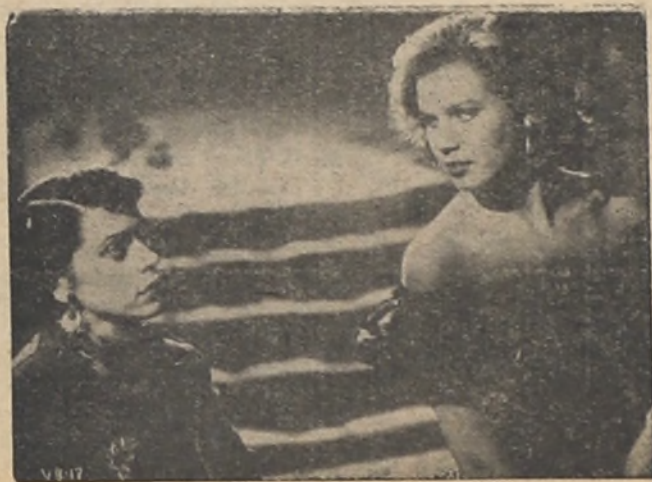
Febbre di vivere (Fiebre de juventud) Claudio Gora, 1952. Libreto: Gora, Lamberto Santelli, Suso Cecchi D'Amico y Mercanti. Con Massimo Serato,



E primavera



Il sole negli occhi



Villa Borghese

Marina Berti, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Sandra Milani.

Francesco, giullare di Dio (t. I.: Francisco, juglar de Dios) Roberto Rossellini, 1949-50. Libreto: Federico Fellini, P. Felix Morloni y Rossellini, sobre un argumento de éste basado en "Las florecillas" de San Francisco de Asís. Fotografía: Otello Martelli. Música: Renzo Rossellini. Con Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre y actores no profesionales.

Germania, anno zero (Alemania año cero) Roberto Rossellini, 1947-48. Libreto: Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet, sobre argumento del primero. Fotografía: Robert Juillard. Música: Renzo Rossellini. Con Edmund Moeschke, Franz Kruger, Barbara Hintz, Alexandra Manys, Babsy Reckvell, Warner Pittschau.

Giorni d'amore (Días de amor) Giuseppe De Santis, 1954. Libreto: Libero de Liberi, De Santis, Elio Petri, Gianni Puccini. Fotografía: Otello Martelli. Música: Mario Nascimbene. Con Marina Vlady, Marcelo Mastroianni, Lucien Gallas.

Giorno nella vita, Un (Un día en la vida). Alessandro Blasetti, 1946. Libreto: Blasetti, Zavattini, Mario Chiari, Diego Fabi y Anton Giulio Majano, sobre argumento de Zavattini y Blasetti. Con Amedeo Nazzari, Mariela Lotti, Massimo Girotti, Ave Ninchi, Elisa Cegani.

Gioventù perduta (Juventud perdida) Pietro Germi, 1948. Libreto: Antonio Pietrangeli, Enzo Provenza, Mario Monicelli, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri y Pietro Germi sobre argumento de éste. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Carlo Rustichelli. Con Jacques Sernas, Carla del Poggio, Massimo Girotti, Franca Marassa, Diana Borghese, Nando Bruno. (Este tema fue nuevamente filmado en Inglaterra con el título de **Black 13**, dirigida por Ken Hughes en 1957).

Guardie e ladri (Mi amigo el ladrón) Steno y Monicelli, 1951. Libreto: Vitalino Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, R. Maceari, Steno y Monicelli, sobre argumento de Piero Tellini. Con Totó, Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Rossana Podestá, P. Poviani, W. Tubs.

Infedeli, Le (Escándalo en Roma). Steno y Monicelli, 1952. Libreto: Ivo Perelli, Franco Brusati, Steno y Monicelli. Fotografía: Aldo Tonti. Música: Mario Trovati. Con Gina Lollobrigida, Pierre Cressoy, May Britt, Anna Maria Ferrero, Irene Papas, Marina Vlady, K. Wilkens, Andreina Pagnani, Bernardo Bertolucci, Paolo Ferrara.

In nome della legge (Maffia) Pietro Germi, 1949. Libreto: Aldo Bazzari, Federico Fellini, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, sobre argumento de G. Mangione basado en novela de C. G. Loschiavo. Fotografía: Leonida Barboni. Música: Carlo Rustichelli. Con Massimo Girotti, Jane Salinas, Camilo Mastrocinque, Charles Vanel, Sara Urzi, Peppino Spadaro.

Ladri di biciclette (Ladrones de bicicletas) Vittorio De Sica, 1948. Libreto: Oreste Biacoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gherardo Guerrieri y Cesare Zavattini, sobre novela de Luigi Bertolini adaptada por Zavattini. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Alessandro Cicognini. Con Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Elena Altieri, Vittorio Antonucci, Gino Saltamierenda, Fausto Guerzoni, Michele Zakara, Carlo Jachino, Giulio Chiari.

Luci del varietà (Luces del varieté o Mujeres y Luces) Alberto Lattuada y Federico Fellini, 1950. Libreto de Lattuada, Fellini, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, sobre argumento de Fellini. Fotografía: Otello Martelli. Música: Felice Lattuada. Con Peppino de Filippo, Carla del Poggio, Giulietta Masini.

na, John Kitzmiller, Folco Lulli, Franca Valeri, Carlo Romano, Silvio Bagolini, Dante Maggio, Nando Bruno.

Macchina ammazzacattivi, La (t. I. La máquina matamaldados) Roberto Rossellini, 1948-1952. Libreto: Sergio Amidei, Giancarlo Vigorelli, Franco Brusati, Liana Ferri y Rossellini, sobre argumento de Eduardo de Filippo y Fabrizio Sarazani. Fotografía: Tino Santoni y Enrico Betti Berutto. Música: Renzo Rossellini. Con Giovanni Amato, Marilyn Buford, Pietro Carloni, John Falletta, Gennaro Pisano, Helen Tubbs, William Tubbs, Clara Bindi, Camillo Buonanni, Giacomo Furia, Carlo Giufré.

Miracolo a Milano (Milagro en Milán). Vittorio de Sica, 1951. Libreto: Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci, sobre novela "Totó il buono" de Zavattini. Fotografía: G. R. Aldo. Música: Alessandro Cicognini. Con Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Francesco Golisano, Brunella Bovo, Guglielmo Barnabo, Anna Carena, Alba Arnova, Flora Cambi, Virgilio Riento, Arturo Bragaglia.

Molti sogni per le strade (Muchos sueños por las calles) Mario Camerini, 1948. Argumento: Piero Tellini. Con Massimo Girotti, Anna Magnani.

Molino del Po, Il (El molino del Po). Alberto Lattuada, 1948. Libreto: Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Alberto Lattuada, Carlo Musso, Sergio Romano y Luigi Comencini, sobre una novela de R. Bacchelli. Adaptación y diálogos: Federico Fellini y Tullio Pinelli. Fotografía: Aldo Tonti. Con Carla del Poggio, Jacques Sernas, Mario Besetti, Anna Carena, Giulio Calí, Giacomo Giuradei, Leda Gloria, Nino Pavese, Isabella Riva.

Musoduro (Un amor campesino). Giuseppe Bennati, 1954. Libreto: Bennati y Fausto Tozzi sobre novela de Luigi Ugolini. Fotografía: Mario Damicelli. Con Fausto Tozzi, Marina Vlady, Cosetta Greco, Gérald Landry, Edoardo Spadaro, Giulio Calí, Alessandro Fersen, Gianni Cavalleri.

Napoli milionaria (Nápoles millonaria). Eduardo de Filippo, 1950. Libreto: Eduardo de Filippo, Piero Tellini, Arduino Majuri, sobre argumento del primero. Fotografía: Aldo Tonti. Con Eduardo de Filippo, Leda Gloria, Delia Scala, Titina de Filippo, Carlo Ninchi, Totó, D. Maggio.

Non c'è pace tra gli ulivi (Pascua de sangre). Giuseppe de Santis, 1950. Libreto: Gianni Puccini y De Santis, con diálogos de los mismos y de Libero de Liberi y Carlo Lizzani. Fotografía: Piero Portalupi. Música: Goffredo Petrassi. Con Lucía Bosé, Raf Vallone, Folco Lulli, Maria Grazia Francia, Dante Maggio, Michele Riccardini.

Onorevole Angelina, L' (La honorable Angelina). Luigi Zampa, 1947. Libreto: L. Zampa, Piero Tellini, Suso Cecchi d'Amico y Anna Magnani. Con Anna Magnani, Nando Bruno, Ave Ninchi.

Oro di Napoli, L' (El oro de Nápoles). Vittorio de Sica, 1954. Libreto: Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini y Vittorio de Sica sobre cuentos de Marotta adaptados por Cesare Zavattini. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Alessandro Cicognini. Con Silvana Mangano, Sophia Loren, Vittorio de Sica, Eduardo de Filippo, Paolo Stoppa, Erno Crisa, Totó, Tina Pica, Giacomo Furia, Piero Bilancini, Aldo Biancoli, Lianella Carell, Pasquale Gennaro.

Ossessione (Obsesión) Luchino Visconti, 1942. Libreto: Mario Alicata, Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis, sobre la novela "El cartero llama dos veces" de James Cain. Fotografía: Aldo Tonti y Domenico Scala. Con Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan de Landa. (En 1944 la MGM filmó la misma novela con el título "The postman always rings twice", dirigida por Tay Garnett, con Lana Turner y John Garfield).

Paisà. Roberto Rossellini, 1946. Libreto: Federico Fellini y Roberto Rossellini sobre argumento de Sergio Amidei, R. Rossellini, E. Fellini, Marcello Pagliero y Victor Haines, basado a su vez en una idea de William de Mezza y Klaus Mann. Fotografía: Otello Martelli. Música: Renzo Rossellini. Intérpretes de los diferentes episodios: I) Carmela Sazio, Robert Van Loon. II) Dots M. Johnson, Alfonsino. III) Maria Michi, Gar Moore. IV) Harrit White, Renzo Avanco. V) William Tubbs, Dale Edmonds, Benjamin Emanuel. VI) Robert Van Loel, Allan Dan, Leonard Penish, Mats Carlson, Merlin Hugo, Anthony La Penna, Harold Wagner, Lorena Berg, Carlo Pisacane, Cigolani.

Pane, amore e fantasia (Pan, amor y fantasía) Luigi Comencini, 1953. Libreto: Ettore Margadonna y Luigi Comencini. Fotografía: Arturo Gallea. Música: Alessandro Cicognini. Con Vittorio de Sica, Gina Lollobrigida, Marisa Merlini, Virgilio Riento, Roberto Riso.

Pane, amore e gelosia (Pan, amor y celos) Luigi Comencini, 1954. Libreto: Ettore Margadonna, Luigi Comencini y Eduardo de Filippo. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Alessandro Cicognini. Con Vittorio de Sica, Gina Lollobrigida, Marisa Merlini, Maria Pia Casilio, Roberto Riso, Sara Urzi.

Parigi é sempre Parigi (París es siempre París) Luciano Emmer, 1951. Libreto: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Ennio Flaiano, Giulio Macchi, Francesco Rosi, etc., sobre argumento de Amidei y Macchi. Fotografía: Henri Alekan. Música: Roman Vlad. Con Aldo Fabrizi, Lucia Bosé, Janette Batty, Ave Ninchi, Janine Marsey, Galeazzo Benti, Marcello Mastroianni, Franco Interlenghi.

Persiane chiuse (Mujeres prohibidas) Luigi Comencini, 1950. Libreto: Massimo Mida, Gianni Puccini, Sergio Solima y Luigi Comencini, sobre argumento de Federico Fellini y Tullio Pinelli. Fotografía: Arturo Galea. Música: Carlo Rustichelli. Con Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago, Giulietta Masina, Renato Baldini, Cesarina Gheraldi.

Prima comunione (Primera comunión) Alessandro Blasetti, 1950. Libreto: Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti y Suso Cecchi d'Amico, sobre argumento del primero. Fotografía: Mario Craveri. Música: Alessandro Cicognini. Con Aldo Fabrizi, Gaby Morlay.

Processo alla città (Proceso a la ciudad) Luigi Zampa, 1952. Libreto: Luigi Filippo d'Amico, Francesco Rosi, Ettore Giannini y Luigi Zampa. Fotografía: Enzo Serafin. Con Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Paolo Stoppa, Franco Interlenghi.

Proibito rubare (Prohibido robar) Luigi Comencini, 1948. Libreto: Suso Cecchi d'Amico, Armando Curcio y Luigi Comencini. Con Adolfo Celi, Tina Pica y actores no profesionales.

Provinciale, La (La provinciana). Mario Soldati, 1953. Con Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Franco Interlenghi.

Quattro passi fra le nuvole (Cuatro pasos en las nubes) Alessandro Blasetti, 1943. Libreto: Aldo de Benedetti, Alessandro Blasetti, Giuseppe Amato, sobre argumento de Cesare Zavattini y Piero Tellini. Fotografía: Václav Vich. Música: Alessandro Cicognini. Con Gino Cervi, Adriana Benetti, Aldo Silvani, Carlo Romano, E. Viarisio.

Racconti romani (Cuentos romanos) Gianni Franciolini, 1955. Con Maurizio Arena, Maria Pia Casilio, Antonio Cifariello, Vittorio de Sica, Franco Fabrizi, Silvana Pampanini, Giovanna Ralli, Totó.

Ragazze di Piazza di Spagna, Le (Las chicas de la Plaza Española). Luciano Emmer, 1952. Con Lucia Bosé, Cosetta Greco, Marcello Mastroianni, Eduardo de Filippo, Ave Ninchi.



Sciuscia

Altri tempi



Ragazze di San Frediano (Amoríos en Florencia). Valerio Zurlini, 1955. Libreto: Leo Benvenuti, Piero de Bernardi, sobre relatos de Vasco Pratolini. Fotografía: Gianni di Venanzo. Música: Mario Zafred. Con Antonio Cifariello, Rossana Podestà, Giovanna Ralli, Marcella Mariani, Giulia Rubini, Luciana Liberati, Corine Calvet.

Riso amaro (Arroz amargo) Giuseppe de Santis, 1949. Libreto: G. de Santis, Carlo Lizzani y Gianni Puccini. Adaptación: Alvaro, de Santis, Lizzani, Musso, Perilli, Puccini. Fotografía: Otello Martelli. Música: G. Petrassi. Con Raf Vallone, Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Dolores Dowling.

Roma, città aperta (Roma ciudad abierta) Roberto Rossellini, 1945. Libreto: Sergio Amidei, Roberto Rossellini y Federico Fellini, sobre argumento de Alberto de Consiglio y Sergio Amidei. Fotografía: Ubaldo Arata. Música: Renzo Rossellini. Con Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi, Harry Feist, Giovanna Galletti, Vitta Annichiarico, Amalia Pellegrini, Joop Van Hulzen, Nando Bruno.

Romana, La (La romana) Luigi Zampa, 1954. Libreto: Zampa y Ennio Flaiano, sobre novela de Alberto Moravia. Fotografía: Enzo Serafin. Con Gina Lollobrigida, Daniel Gélin, Franco Fabrizi, Raymond Pellegrin, Pia Piovani, Xenia Valderi, Renato Tontini, Gino Buzzanca, Mariano Bottino.

Roma, ore 11 (Roma a las 11) Giuseppe de Santis, 1952. Libreto de Zavattini, De Santis, Sonego, Francina y Puccini. Fotografía: Otello Martelli. Con Lucia Bosé, Lea Padovani, Carla del Poggio, Delia Scala, Elena Varzi, Massimo Girotti, Raf Vallone, Paolo Stoppa, Irene Galter.

Sbandati, Gli. Francesco Maselli, 1955. Libreto: Eriprando Visconti, Aggeo Savioli y Maselli, sobre argumento del primero. Fotografía: Gianni di Venanzo. Con Lucia Bosé, Jean-Pierre Macky, Antonio de Teffé, Leonardo Botta, Evy Nicholson, Marco Guglielmi, Giuliano Montaldo, Isa Miranda.

Sceicco bianco, Lo (El sheik) Federico Fellini, 1952. Libreto: Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, sobre una idea de Michelangelo Antonioni, Fellini y Pinelli. Fotografía: Arturo Gallea. Música: Nino Rota. Con Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina, Lilia Landi, Ernesto Almirante, Fanny Marchiò, Gina Mascetti.

Sciució (Lustrabotas) Vittorio de Sica, 1946. Libreto: Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola y Vittorio de Sica, sobre argumento de C. Zavattini. Fotografía: Anchise Brizzi. Música: Alessandro Cicognini. Con Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Aniello Mele, Bruno Ortensi, Emilio Cigoli, Claudio Ermelli.

Scuola elementare (Escuela elemental) Alberto Lattuada, 1955. Libreto: Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Ettore M. Margadonna, Jean Blondel y Charles Spaak, sobre argumento de Lattuada. Fotografía: Leonida Barbani. Música: Mario Nascimbene. Con Riccardo Billi, Mario Riva, Alberto Rebaudiatti, Lise Boordin, René Clermont, Mario Carotenuto, Alan Quercy, Ugo Attanasio, Marc Cassot, Diana Dei.

Seduttore, Il (El seduttore) Franco Rossi, 1954. Libreto: Rossi, Sonego, A. Radice, Leo Benvenuti, Diego Fabri, U. Guerra, G. Leoni, Giorgio Prosperi. Fotografía: Alfredo Camavero. Con Alberto Sordi, Lea Padovani, Isa Miranda, Jacqueline Pierreux, Denise Gray, Mimo Ciccio Barbi.

Senso (Livía) Luchino Visconti, 1954. Libreto: Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Carlos Alianello, Giorgio Bassani y Giorgio Prosperi, sobre novela de Camilo Boito, en adaptación de Visconti y D'Amico. Diálogos: Tennessee Williams y Paul Bowless. Fotografía: G. R. Aldo y Robert Krasker. Música:

Sinfonía Nº 7 de Anton Bruckner. Con Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Heinz Moog.

Senza pietá (Sin piedad) Alberto Lattuada, 1947. Libreto: Federico Fellini, Tullio Pinelli y Lattuada, sobre argumento de Fellini y Pinelli. Fotografía: Aldo Tonti. Música: Nino Rota. Con Carla del Poggio, John Kitzmiller, Pierre Claude, Folco Lulli, Giulietta Masina, Sandro Muzzio, Daniel Jones.

Siamo donne (Nosotras las mujeres). 1953. Film en episodios dirigido por Alfredo Guarini (tomos de unión e introducción), Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa y Luchino Visconti. Libreto: Cesare Zavattini y Suso Cecchi d'Amico, sobre idea de Zavattini. Fotografía: Otello Martelli y Gabor Pogány. Música: Alessandro Cicognini. Con Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda, Anna Magnani.

Signora senza camelie, La (La dama sin camelias) Michelangelo Antonioni, 1953. Libreto: Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti, sobre argumento del primero. Fotografía: Enzo Serafin. Música: Giovanni Fusco. Con Lucia Bosé, Andrea Checchi, Gino Cervi, Alain Cuny, Ivan Desny, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori.

Sole negli occhi, Il (El sol en los ojos) Antonio Pietrangeli, 1953. Libreto: Suso Cecchi d'Amico y Pietrangeli. Fotografía: Domenico Scala. Con Gabriele Ferzetti, Irene Galter, Paolo Stoppa, Ennio Manfredi, Pina Bottin.

Sole sorge ancora, Il (T. I. Aún saldrá el sol). Aldo Vergano, 1946. Con Lea Padovani, Massimo Serato, V. Duse, C. Lizzani.

Sotto il sole di Roma (Bajo el sol de Roma). Renato Castellani, 1948. Libreto: Castellani, Fausto Tozzi, Sergio Amidei. Cecchi y Margadonna. Con Oscar Blando, Giuseppe Golisano, Liliana Mancini y actores no profesionales.

Spiaggia, La (La playa) Alberto Lattuada, 1954. Libreto: Lattuada, Rodolfo Sonego, Luigi Malerba y Charles Spaak. Fotografía: Mario Craveri. Música: Piero Morgan. Con Martine Carol, Raf Vallone, Clelia Matania, Mario Carotenuto, Carlo Romano, Enrico Gloria, Valerio Moricone.

Stazione termini / Indiscretion of an american wife (Indiscreción de una esposa) Vittorio de Sica, 1953. Libreto: Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi, sobre argumento del primero. Fotografía: G. R. Aldo. Música: Alessandro Cicognini. Con Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Dick Beymer, Paolo Stoppa, Clelia Matania, Enrico Viarisio, Giuseppe Pirelli, Maria Pia Casilio.

Strada, La (La strada) Federico Fellini, 1954. Libreto: Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, sobre argumento de Fellini y Pinelli. Fotografía: Otello Martelli. Música: Nino Rota. Con Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Roveno, Lida Venturin.

Stromboli, terra di Dio (Strómboli) Roberto Rossellini, 1950. Libreto: Sergio Amidei, G. P. Callegari, Art Cohn y Rossellini, sobre argumento de éste. Fotografía: Otello Martelli. Música: Renzo Rossellini. Con Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Casana, Mario Sponza y habitantes de Strómboli.

Tempi nostri (Tiempos nuestros) Alessandro Blasetti, 1953. Libreto: Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Giuseppe Marotta, Suso Cecchi d'Amico, Alessandro Blasetti, Ennio Flaiano, Luigi Chiarini, Eduardo de Filippo y otros sobre cuentos de Pratolini, Moravia, Marotta, etc. Fotografía: Gabor Pogány. Música: Alessandro Cicognini. Con Vittorio de Sica, Elsie Cegani, Marcello Mastroianni, Lea Padovani, Andrea Checchi, Alba Arnova, François Périer, Dany Robin, Maria Fiore, Eduardo de Filippo, Daniele Delorme, Yves Montand, Sylvie, Michel Simon, Alberto Sordi, Totó, Sophia Loren.

Terra trema, La (t. I. La tierra tiembla). Luchino Visconti, 1948. libreto: Luchino Visconti, sobre "I Malavoglia" de Giovanni Verga. Fotografía: G. R. Aldo. Ayudantes de dirección: Franco Rossi y Franco Zefirelli. Con los habitantes de Aci Trezza (Sicilia).

Terza Liceo (Última clase) Luciano Emmer, 1954. Libreto: Emmer, Sergio Amidei, Vasco Pratolini, Carlo Bernari. Con Ugo Amaldi, Isabella Redi, Giulia Rubini.

Tetto, Il (El techo) Vittorio de Sica, 1956. Libreto: Cesare Zavattini. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Alessandro Cicognini. Con Gabriella Pallotta, Giorgio Listuzzi, Gastone Renzelli, Angelo Bigioni, Maria di Rollo, Luciano Pigozzi, Maria di Fiori, Caroline Ferri, Aldo Boi, Ferdinando Guerra.

Trata delle bianche, La (Trata de blancas) Luigi Comencini, 1952. Con Eleonora Rossi Drago, Silvana Pampanini, Tamara Lees, Marc Lawrence, Ettore Manni, Vittorio Gassman, Barbara Florián, Sophia Loren.

Tre storie proibite (Tres historias prohibidas) Augusto Genina, 1952. Libreto: Augusto Genina, Sandro de Feo, Ivo Perilli, Vitalino Brancati, Nino Maccarì, Ercole Patri, sobre argumento de Genina y Brancati. Fotografía: G. R. Aldo. Con Eleonora Rossi Drago, Antonella Lualdi, Lia Armanda, Gino Cervi, Gabrielle Ferzetti, Isa Pola.

Umberto D. (Humberto D) Vittorio de Sica, 1952. Libreto: De Sica y Cesare Zavattini, sobre idea del último. Fotografía: G. R. Aldo. Música: Alessandro Cicognini. Con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Alberto Albani Barbieri, Ileana Simeova, Elena Rea, Memmo Carotenuto.

Viaggio in Italia (Viaje a Italia) Roberto Rossellini, 1954. Libreto y diálogos: R. Rossellini y Vitalino Brancati. Fotografía: Enzo Serafin. Música: Renzo Rossellini. Con Ingrid Bergman, George Sanders, Anna Proclemer, Marie Mauban.

Villa Borghese (Los amantes de Villa Borghese) Gianni Franciolini, 1953. Con Antonio Cifariello, Anna Maria Ferrero, Vittorio de Sica, Eduardo de Filippo, Gérard Philipe, Micheline Presle, François Périer, Giovanna Ralli, Maurizio Arena, Franca Valeri.

Vinti, I (Los vencidos) Michelangelo Antonioni, 1952. Libreto: Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Giorgio Bassani, Diego Fabri, Turi Vasile, sobre argumento del primero. Fotografía: Enzo Serafin. Música: Giovanni Fusco. Asistentes de dirección: Franco Rossi y Alain Cuny. Con Anna Maria Ferrero, Eduardo Cianelli, Franco Interlenghi, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore, Henri Poirer, André Jacques, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau, Annie Noël, Guy de Meulan, Raymond Lovell.

Vita di cane (Vida de perros) Steno y Mario Monicelli, 1950. Libreto: Steno, Monicelli, Aldo Fabrizi, Novaresi, Palmieri. Fotografía: Mario Bava. Música: Nino Rota. Con Aldo Fabrizi, Gina Lollobrigida, Delia Scala, Tamara Lees, Bruno Corelli, Edoardo Gatteo, Enzo Maggio, Marcello Mastroianni.

Vitelloni, I (Los inútiles) Federico Fellini, 1953. Libreto: Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. Fotografía: Otello Martelli. Música: Nino Rota. Con Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Leonora Ruffo, Lidia Baarova, Arlette Sauvage, Jean Brochard, Claude Farère, Carlo Romano, Enrico Viarisio, Paola Barboni.

Vivere in pace (Vivir en paz) Luizi Zampa, 1946. Libreto: Suso Cecchi d'Amico, Piero Tellini, Aldo Fabrizi, Luigi Zampa. Fotografía: Carlo Montuori. Música: Nino Rota. Con Aldo Fabrizi, Gar Moore, Mirella Monti, John Kitzmiller, Heinrich Bode, Ave Ninchi.



cine universitario del uruguay

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Sala de exhibiciones: Soriano 1227

Sede Social Santiago de Chile 1182

OCTUBRE 1971

Montevideo