

Dino Risi critico cinematografico. L'avventura editoriale sul mensile *Domus* tra il 1946 e il 1947.

Introduzione

Il presente articolo è un primo risultato di una ricerca SIR (Scientific Independence of Young Researchers) in corso, condotta dall'Università degli Studi di Parma e finanziata dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. La ricerca si propone di studiare la diffusione della cultura cinematografica italiana nel periodo 1945-1955 attraverso un'indagine sistematica dei periodici culturali e popolari. L'obiettivo della ricerca è quello di ricostruire l'identità del cinema italiano come industria creativa, tracciando la pervasività e l'uso sociale del cinema rispetto al contesto culturale¹.

Questa prima tappa della ricerca, condotta sulle più importanti riviste di architettura edite nel periodo 1945-55², porta all'attenzione una rubrica denominata semplicemente "Cinema" e affidata al futuro regista Dino Risi dall'architetto fondatore dello studio BBPR Ernesto Nathan Rogers, direttore di *Domus* da gennaio 1946 a dicembre 1947.

*Domus*³, nata come organo divulgativo legato allo stile nella conduzione della casa e dell'arredamento, ha acquisito nel tempo, sempre in un'ottica internazionale e attraverso le varie direzioni, sfumature diverse verso l'architettura, le arti applicate, il disegno industriale, l'arte, l'urbanistica, la grafica editoriale e pubblicitaria, la comunicazione digitale. *Domus* nasce nel 1928 su iniziativa dell'architetto e designer Gio Ponti, ha una cadenza mensile fino al 1944, viene sospesa a causa del conflitto bellico nel 1945 e nel gennaio del 1946, con il numero 205, riprende la pubblicazione con il nuovo direttore Rogers. La veste grafica è completamente rinnovata, l'architetto si propone di aprire ai nuovi umori culturali stringendo collaborazioni con alcuni degli intellettuali più importanti dell'epoca (Vittorini e Moravia, solo per citare due fra i nomi più illustri). Egli vuole che la rivista sia l'espressione del dibattito artistico e culturale nel senso più ampio del termine e affida ai suoi collaboratori diverse rubriche fisse, tra cui una dedicata alla critica letteraria, una al teatro, una alla musica, una al cinema. L'avventura di Rogers con *Domus* dura solo un biennio, poi la rivista ritorna nelle mani di Gio Ponti a partire dal gennaio del 1948. E il fondatore dello studio BBPR si congeda dai suoi lettori con una certa amarezza:

Qualcuno che sta molto in su, un Corbusier, un Gropius, un Aalto, un Neutra ecc. ci ha detto: 'Salite, siete sulla strada giusta'. (...) Così incoraggiati, speravamo di poter migliorare i nostri mezzi: eliminare un po' dei nostri difetti di cui, malgrado le lodi, restavamo ben consapevoli. Sono passati due anni, troppo poco tempo, se il nostro doveva diventare un terreno da vigne ed olivi, non da girasoli. Lasciare tanta fatica intrapresa ci dispiace e lo diciamo apertamente, siccome alle nostre idee crediamo e per esse desideriamo continuare l'impegno. Arrivederci⁴.

Con il cambio di direzione, oltre a un naturale avvicinarsi delle firme della rivista, si chiude anche la rubrica "Cinema" (mentre è confermata quella dedicata alla musica). Di cinema su *Domus*, tra il 1948 e il 1955 non si parlerà quasi più, se escludiamo qualche sporadico reportage sulla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.

Dino Risi, critico cinematografico

L'avventura critica di Dino Risi su *Domus* coincide cronologicamente con l'avventura critica *tout court* del regista che dal 1948, in coincidenza con il suo trasferimento romano, si dedicherà a tempo pieno all'attività di regista e sceneggiatore cinematografico.

Risi, tornato a Milano dopo il periodo del conflitto bellico trascorso in Svizzera dove conclude gli studi in

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

medicina, lavora per tre mesi all'ospedale di Pavia e poi per un breve periodo mentre si specializza in psichiatria al manicomio di Voghera. Tuttavia aveva già compreso da tempo che la sua vocazione era un'altra. Già nel 1940 aveva casualmente fatto la conoscenza di Alberto Lattuada che stava facendo l'aiuto regista del film *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati e offrì a Risi di fare l'assistente. Nello stesso periodo era entrato a far parte della redazione del *Bertoldo*.

Walter Molino, mio compagno di classe al liceo, era entrato come disegnatore nella redazione del *Bertoldo*, un settimanale umoristico edito da Angelo Rizzoli che ebbe un fulmineo successo. Eravamo in pieno fascismo. (...) Fu Walter a portarmi nella redazione del *Bertoldo*. Vidi così quel memorabile gruppo: Mosca, Metz, Guareschi, Marotta, Manzoni, Loverso, e i disegnatori: lo stesso Guareschi, e Bazzi, Steinberg, Mondaini, Albertarelli ecc. Tenevo con me un foglio sul quale avevo scritto delle battute. Mosca lo lesse e lo passò a Guareschi che disse: questa la disegna Bazzi, questa Molino, questa Steinberg. Non ero partito male: trenta lire a battuta, qualcosa come cinquantamila delle vecchie lire. (...) Dopo un anno io lasciai il *Bertoldo* (...), ci fu la Seconda Guerra Mondiale dopodiché andai a Roma a fare del cinema, e là ritrovai Marcello Marchesi e Vittorio Metz che scrivevano sceneggiature per Totò, Erminio Macario e Tino Scotti e il Neorealismo dava un'immagine seria dell'Italia⁵.

Tra il 1945 e il 1946 inizia a scrivere racconti per *Il Giorno*, articoli per *Il Corriere Lombardo*, *La fiera letteraria* e *La Lettura*, recensioni cinematografiche per *Milano Sera*, *Tempo Illustrato* e *Domus*. Non è certamente casuale il fatto che Alberto Lattuada, quasi un primo mentore per Risi nel mondo del cinema, avesse scritto per *Domus* tra il 1938 e il 1940 articoli sia di argomento architettonico che cinematografico⁶. Negli stessi anni in cui sperimenta il giornalismo, Risi realizza anche i suoi primi cortometraggi; "la vocazione dei cineasti cresciuti nell'agonia del regime si conferma in questa indecisione del debuttante tra immagine e scrittura"⁷, scrive Valerio Caprara nella biografia a lui dedicata, "due soluzioni per la medesima passione di realtà"⁸.

Entrando nel vivo dell'analisi della collaborazione di Dino Risi con *Domus*, è necessario ricordare, per comprendere meglio il livello di approfondimento di questi contributi inseriti all'interno di una rivista che ha pur sempre come argomento fondante l'architettura, che la milanese Editoriale Domus (la cui attività fondamentale è la pubblicazione dell'omonima rivista), diretta da Aldo Buzzi (già autore del celebre *Taccuino dell'aiuto-regista*⁹), pubblica nel 1945 sette volumi di piccole dimensioni sull'analisi di un film. Si tratta di un progetto editoriale innovativo e fondamentale nella storia della critica cinematografica italiana; "si presenta di sobria eleganza, con la sua sovraccoperta nera (titoli in giallo) e la sua legatura in carta gialla (titoli in rosso) su pesante cartone"¹⁰. I titoli, anche se eterogenei probabilmente in funzione della disponibilità della Cineteca (Mario Ferrari, futura Italiana), "vogliono anche significare (...) le molte vie del cinema, ove il realismo (...) non è certo tutto"¹¹. Sono anni di grande fermento per la critica cinematografica e l'Editoriale Domus ha un ruolo importante in tal senso, non solo nel panorama artistico-culturale milanese, ma anche in quello nazionale. Il dopoguerra è una "vera e propria orgia di cinema"¹², come scrive Pellizzari nel suo *Critica alla critica*,

trasferita su leggera ma resistente carta semilucida da rotocalco (...) o addirittura via via da bicromie, tricromie, quadricromie, (...) avvallate da una congerie di firme tra l'autorevole e il banale, l'impegnato e l'evasivo (ma tutti uniti, tutti insieme, scrittori e scriventi, vecchi e nuovi, destra e sinistra, audaci e opportunisti, entusiasti e mestieranti, quasi a voler approfittare della stagione, del fenomeno, della generale confusione; ancora lontano lo choc del 18 aprile, ancora impensabili le streghe o i mostri degli anni '50. Un'orgia da cui oggi (ma probabilmente accadeva anche allora) è difficile districarsi, (...) se non arrivando a capire che il cinema italiano

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

trovava pochi spazi salvo adeguarsi al modello d'oltreatlantico, che gli uffici stampa delle case di distribuzione erano particolarmente attivi e che (...) scrivere di cinema era pur sempre meno faticoso che occuparsi di politica, di economia o di cronaca nera¹³.

Ricordiamo sinteticamente i luoghi più importanti in cui si sviluppa il dibattito critico a più livelli di approfondimento in questo periodo: *Cinema*, la rivista su cui il lavoro critico sul cinema italiano è andato più a fondo¹⁴ (e che riprenderà la pubblicazione nel 1948), e poi *Cinetempo* (dall'ottobre 1945), *La critica cinematografica* (dal gennaio 1946), *Bianco e Nero* (dall'ottobre 1947), *Sequenze* (dal dicembre 1949). E poi i progetti editoriali di taglio più popolare come *Hollywood* (dal novembre 1945), *Novelle Film* (dal dicembre 1947), *Film* (ripubblicata nel marzo 1946), o di taglio misto come *Star*, *Film d'Oggi*, *Bis*, *Cine Bazar*, *Fotogrammi*, *Cinelandia*, *Cine Illustrato*, *Schermi*¹⁵.

Dal '45 in poi, "la difesa del cinema italiano appare una priorità culturale"¹⁶ e il cinema che si assume la responsabilità di rappresentare il reale deve essere privilegiato secondo la critica. Il cinema deve "uscire", le opere calligrafiche sono messe al bando. All'interno di questo pensiero quasi unanime si colloca il Dino Risi critico. Il corpus di articoli che scrive su *Domus* è piuttosto eterogeneo, ma la difesa del cinema nazionale, il disappunto nei confronti della maggior parte del cinema americano e l'elogio delle cinematografie europee (quella francese innanzitutto), la promozione del cinema neorealista e infine l'attacco allo spettatore pigro e impreparato sono i temi portanti della sua rubrica.

"La casa nel film"

Fuori dalla rubrica "Cinema", Risi scrive un solo articolo che inaugura la sua collaborazione con la rivista, "La casa nel film"¹⁷. Si tratta dell'unico saggio che si dà come obiettivo un ragionamento sul rapporto tra la casa, l'arredamento, l'architettura e il cinema, in linea con i temi dalla rivista. "Non farò un discorso tecnico", premette Risi.

Dirò piuttosto dei rapporti sottili, d'ordine qualche volta psicologico, che la casa contrae col film. Dirò di quello che è stata ed è per me la casa nel film. Dirò se mi è riuscito qualche volta di abitare un film (...). Ho visitato sullo schermo migliaia e migliaia di case. Ho visitato la casa Usher, il palazzo di Monsieur Beaucaire, i salotti di Alberto Collo, la capanna di Charlot, la camera ammobiliata del mostro di Dusseldorf, la soffitta del professor Unrath, l'appartamento di *Cupo tramonto*, la casa di tolleranza di Maria, leggenda ungherese, la pensione di Mattia Pascal, la stanza da bagno della contessa Martza, lo studio di pittori del *Milione*, il castello del cittadino Kane, la casa dei pescatori di Aran. Con quelle, migliaia e migliaia di case. Devo dire che raramente mi è parso di vivere in quelle case. (...) al cinema la casa è elemento necessario sempre, anche se non pare. Se esiste, ha pochi attimi di silenzio: quando i personaggi si avvicinano all'obiettivo ingrandendosi. La casa allora si allontana, si perde nel flou. Ma subito dopo gli oggetti riprendono a funzionare, rientrano nell'immagine da tutte le parti, rivendicano la loro necessità. È chiaro che il carattere di questa necessità, in un'arte che si raccomanda prima di tutto agli occhi: gli oggetti vi acquistano una funzione continua di contrappunto e possono qualche volta persino assumere un valore di personaggio¹⁸.

Dopo una carrellata di abitazioni e stanze che appartengono alla memoria collettiva di ogni spettatore cinefilo, l'autore propone una suddivisione minuziosa in generi cinematografici per un'analisi delle valenze simboliche e narrative che assumono gli spazi occupati dagli attori di un film:

C'è un genere di film nel quale la casa si rivela con intenzioni precise, nel quale la casa si

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

manifesta. È il film giallo. La minaccia, la paura abitano la casa. Porte, corridoi, stanze buie, maniglie, oggetti comuni trasformati dall'ombra, recitano coscienziosamente la loro parte, si prodigano a fabbricare il brivido. Ma poi è raro che s'avventurino a tentare una paura metafisica, il più delle volte non toccano che i consumati luoghi comuni dell'orrore, secondo le vecchie ricette. Pochi audaci sperimentatori sono usciti dalla formula, con ossessionante rigore si sono immersi in quel clima, l'hanno teso agli estremi (Pabst, Dreyer, Lang, Hitchcock, ecc.). Nel film realista, tipico il film naturalista francese, la casa è una cassa di risonanza, fondo vivo di passioni e di violenze. Qui la casa ha una funzione interpretativa, è la traduzione visiva della condizione dei personaggi. Un letto, una sedia, una tappezzeria bastano a suscitare l'irrimediabile, ci avvertono che non c'è scampo. (...) Nel film intimista e psicologico, la casa risponde in un modo più discreto, e gli oggetti suggeriscono spesso. Il disperato inutile trillo della sveglia in *Alba tragica* diventa il lamento della sedia a dondolo di *Cupo tramonto*. Nel film espressionista, apparso in Germania nell'altro immediato dopoguerra, la casa ha assunto una violenza interpretativa necessaria per mediare le passioni degli uomini. (...) Nel film così detto d'intreccio, la casa si può dire che non esiste. Non c'è tempo per la casa. I personaggi procedono con inutile fretta, le cose non hanno nessuna vita possibile, se non quella di oggetti-chiave, pretesti utili ad articolare l'azione. Nel film in costume la casa ha un'articolazione solenne, che la preoccupa, e si avverte. Il costume stabilisce quasi una fisica comunicazione tra le persone e le cose, si può dire che i personaggi sono dei mobili che camminano. Nel film d'avventura e nel film comico, la funzione della casa è soltanto utilitaria (si farà la solita eccezione per Charlot). Nel film-rivista



Fig.1 | La casa nel film "Vampyr"

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

è soltanto decorativa, e spesso decorativa in quel modo eccessivo che gli americani hanno diffuso. Appartiene a questo genere eccessivo la casa dei ricchi che è diventata la casa-tipo della felicità borghese ed è stata offerta con poche varianti, in innumerevoli copie, in visione ai poveri di tutto il mondo. Una parola bisogna spendere sulla più inverosimile e inabitabile casa dello schermo. Quella del film erotico-passionale che fu di moda nell'epoca d'oro del muto. Hanno una patetica innocenza quelle delle passioni devastatrici, una benefica tristezza quelle delle morti d'amore tra pesanti broccati, tappeti, divani e cuscini, vasi giapponesi, foglie di felci e vetri colorati. La casa visse in quei film la illimitata frenesia dell'assurdo, la felicità del cattivo gusto. (...) Questa è la casa, così com'io l'ho vista, come ho cercato di raccontarla, con poche parole, non ho nominato Warm, Meerson, Trauner, Gibbons, Toluboff e tanti altri. Non volevo, con questa materia, commettere un abuso di confidenza¹⁹.

La rubrica "Cinema"

Dino Risi tra il febbraio del 1946 e il dicembre del 1947 scrive diciotto articoli nella rubrica "Cinema" di *Domus*. Per far emergere con maggior chiarezza il suo pensiero critico, si è deciso di compiere una divisione tematica degli articoli in tre gruppi: "Lo stato del cinema nazionale e internazionale"; "Recensioni"; "Riflessioni sul ruolo dell'attore, del regista e dello spettatore".

Lo stato del cinema nazionale e internazionale

Il primo articolo della rubrica s'intitola "Il terzo cinema"²⁰. È un percorso breve sulla storia del cinematografo che compie 50 anni: "La storia del cinema, dal 1895 ad oggi, si divide in due grandi periodi: era del Muto, sino al 1927-29, era del Sonoro"²¹. Ma la periodizzazione si dimostra immediatamente un pretesto per una considerazione fortemente critica sulla produzione del cinema americano e un aperto consiglio allo spettatore di evitare di andare a vedere gli spettacoli di produzione hollywoodiana:

La grande industria americana del cinema con sede ad Hollywood produce oggi più di 500 film all'anno. La cifra è sbalorditiva: 500 film all'anno significano produzione in serie. Produrre in serie significa squalificare un'arte. Ammesso che il cinema lo sia. (...) Dal 1938, anno in cui il fascismo vietò, con la legge sul monopolio, l'importazione del film americano, gli Stati Uniti hanno fabbricato e accantonato migliaia di film. Si conteranno sulle dita i film ottimi. Saranno qualche dozzina i film buoni. Tutto il resto sarà zavorra, commedia equivoca e falsa, propaganda smaccata. Non lasciatevi ingannare dal cinema americano. Il cinema americano sta provocando l'inflazione del gusto, di quel gusto medio che è facile corrompere e difficile educare. (...) Si è parlato di una crisi del teatro. Io dico contro tutte le apparenze che esiste una crisi del cinema. E non soltanto nostra ma generale. (...) Il cinema dev'essere una sincera, onesta intelligente rappresentazione della vita. Il cinema parla a milioni di uomini. (...) Imparino gli uomini, grazie al cinema ad amare la vita, a scoprire la felicità del quotidiano, la bellezza delle cose minime, la civiltà delle emozioni educate. Questo deve fare il cinema, strumento pieno di una pericolosa e male adoperata forza. (...) Uscirà da questa nostra vecchia Europa, piena di dolore, di amore e di sangue il terzo cinema?²²

L'articolo cronologicamente successivo, "Questo povero cinema"²³, pubblicato nel marzo del 1946, continua in parte il ragionamento iniziato nel primo articolo, criticando aspramente la programmazione delle sale cinematografiche che possono proiettare, dopo anni di assenza, un numero esorbitante di pellicole importate dagli Stati Uniti.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

[Lo spettatore] ha pagato prima cento lirette, poi centocinquanta, poi duecento senza fiatare. I prezzi del cinema, come quelli del macellaio, non si discutono. Film con l'osso, film senz'osso, frattaglie cinematografiche, tutto è buono per la fame arretrata del pubblico. Fame di immagini, di emozioni, (...) di piaceri. Quali piaceri? Dall'America arriva un cinema casto, con ballerine vestite, con musiche da prima comunione, con storie candide dove i fidanzati sposano le fidanzate, i militari vanno alla guerra e si caricano di decorazioni, dove si beve moderatamente, dove si ama moderatamente, dove si ammazza moderatamente dove si bacia moderatamente”.

E poi Risi si lascia andare a una critica feroce alle modalità di proiezione delle pellicole nelle sale dove spesso manca la corrente, dove le persone si ammassano a tutte le ore del giorno e il cinematografo è diventato il punto di incontro prediletto da ogni classe sociale e da ogni fascia d'età:

Il film corre sulle montagne russe, rallenta o precipita. Le voci vanno dal basso al contralto, e viceversa. Uomini e donne si muovono come se nuotassero sott'acqua, oppure li vediamo buttarsi l'uno sull'altra, baciarsi furiosamente. (...) Malgrado tutto questo, anzi appunto per questo, i cinematografi sono pieni, incassano fior di quattrini, il cinema piace, e guadagna. Gli americani fanno i loro affari e gli italiani anche. Tutti guadagnano, e il pubblico è contento. Cosa volete di più? C'è ancora qualcuno che si domandi se il cinema sia un'arte?”²⁴

In “In margine a un festival”²⁵, Dino Risi, a distanza di due mesi all'articolo precedente, ritorna ad attaccare ferocemente il cinema americano, tornato sugli schermi nazionali. Il titolo si riferisce al festival milanese che ha programmato una serie di pellicole retrospettive di Chaplin, Dreyer, Lang, Clair, Pabst, Vigo, ma l'occasione del festival è solamente un pretesto per la riflessione sull'importazione del cinema hollywoodiano:

La decadenza del cinema, di cui oggi tanto si parla, è un fatto certo, ed è il risultato di un fenomeno grave e non contestabile. Il fatto, raccolto in una definizione, è questo: che il cinema ha perso la sua libertà. Il fenomeno è legato alla industrializzazione su grande scala, come è avvenuto negli Stati Uniti, alla fabbricazione in serie di questo che è il divertimento popolare per eccellenza. Il film americano è oggi a un punto morto. (...) In Italia è necessario si instauri un regime minimo di protezione, per consentire al cinema italiano semplicemente di esistere, e poi (...) di trovare la strada del successo internazionale²⁶.

E così anche nei due numeri successivi della rivista, con “Inventiamo il cinema” e “Stato presente del cinema”²⁷, il futuro regista ribadisce la necessità da parte del cinema italiano di contrastare l'invasione del cinema americano che ha portato nelle sale italiane i “fondi di magazzino”²⁸ perdendo autorevolezza e credibilità di fronte agli spettatori italiani, da sempre grandi appassionati di produzioni di matrice hollywoodiana:

Il cinema italiano si difende. Si difende con i denti. (...) Dicono gli esercenti aggiornati che i maggiori incassi della stagione sono stati fatti dai film italiani. Che il pubblico, in sostanza s'è pronunciato per il film italiano. Merito nostro, o colpa loro? Colpa, cioè, degli americani? L'una e l'altra cosa. La politica cinematografica americana è stata, nei riguardi dell'Italia, inabile. Si sa con che impazienza il pubblico nostro aspettasse il film americano. Si sa con che entusiasmo l'ha accolto, e con che indulgenza. L'attesa è stata, salvo poche eccezioni, delusa. Gli americani ci han mandato i film che son soliti mandare in colonia. Han voluto smaltire le giacenze, i fondi di magazzino. Si son guadagnati, in questo modo, invece della simpatia, la diffidenza del pubblico.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Il pubblico italiano era innamorato del film americano, credeva nel film americano. Oggi non crede più. (...) Attori simpatici e comfort sono i due grandi pilastri su cui poggia il successo del film americano²⁹.

E poi Risi prosegue augurandosi una rinascita del cinema nazionale: "I film italiani posseggono, da qualche tempo in qua, una semplicità, e in qualche punto una sincerità che sono il naturale deposito di un tempo durante il quale gli uomini si sono guardati bene in faccia"³⁰. Se la crisi del cinema americano è secondo lui profonda e insanabile, è proprio la situazione socio-politica italiana (ed europea in generale) a offrire l'occasione al cinema di esprimersi al meglio in un modo nuovo, votato alla rappresentazione del reale:

Il cinema è in crisi. Una crisi che dura ormai da anni, e alla quale mi par difficile che si possa portare rimedio (...). L'unico tentativo di far uscire il cinema da questa smorta penombra, quello compiuto da Orson Welles in America è rimasto senza eco. (...) A un regista, ammesso che abbia qualcosa da dire, è estremamente difficile di affrontare la realizzazione di un film in un modo che non sia quello corrente, cioè quello più facile, più rapido e, a detta dei produttori, più redditizio (...) questo in America, dove il cinema è diventato molto peggio che un'industria, una caserma. In Italia, dove il cinema ricomincia da capo, e dove par di essere ritornati al tempo dei pionieri, sarà forse possibile fare del nuovo³¹.

"Cinema documentario"³² chiude idealmente il gruppo di articoli dedicato al ragionamento *sul cinema nazionale e internazionale* ed è un elogio alla massima espressione della rappresentazione del reale nell'arte cinematografica a cui Risi in questo periodo si è avvicinato anche attraverso i suoi primi lavori come regista di cortometraggi.

È accaduto, al cinema, quel che da anni si aspettava dovesse accadergli. Da anni ci si domandava come mai il cinematografo rifiutasse di essere attuale, evitasse di impegnarsi, rinunciasse a essere testimonianza dell'epoca nella quale noi viviamo, come mai preferisse i giochi della fantasia alla realtà della cronaca, come non sentisse la necessità di raccontare non la favola ma il quotidiano (...). È cominciata l'epoca del cinema documentario, cioè del cinema a carattere sociale. Il cinema come mezzo di conoscenza e di lotta. Il cinema non al servizio di un gruppo ma al servizio dell'umanità³³.

Qui Dino Risi anticipa di ben due anni un numero fondamentale di *Bianco e Nero* dove il tema della "realtà" e della "verità" nel cinema italiano (per dirlo con le parole di Béla Balázs che intitola il suo contributo nel numero: "Realtà o verità?") è centrale sia da un punto di vista analitico che teorico³⁴.

Recensioni

Al gruppo delle recensioni appartengono gli articoli dedicati ai festival, le recensioni pure e le recensioni di volumi sull'arte cinematografica.

Risi scrive due dettagliati reportage dalla Mostra del Cinema di Venezia e uno dal Festival di Cannes³⁵. In questi articoli seleziona alcuni titoli che approfondisce o da un punto di vista estetico e formale o in funzione della ricezione da parte del pubblico (una lunga digressione è dedicata agli applausi dedicati alla scena d'amore di *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara)³⁶. Con maggior veemenza rispetto alle valutazioni dei film in programma emerge tuttavia in questi contributi la polemica contro Cannes sull'edizione del 1946 della Mostra del Cinema, rinominata "Manifestazione" per volere dei francesi:

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Dal 31 agosto al 18 settembre s'è svolta, al cinema San Marco di Venezia una Manifestazione internazionale d'arte cinematografica. Il nome di Manifestazione fu dato alla Mostra dopo accordi intervenuti tra i dirigenti della stessa e gli organizzatori del Festival di Cannes: con carattere, cioè, chiaramente limitativo poiché la Francia nazione "grande" tra le grandi si arrogava, anzi si prendeva (e non le era difficile) il diritto di aprire, dopo la tragica parentesi della guerra, la serie delle grandi manifestazioni cinematografiche. (...) Così Cannes è stata, quest'anno, la Mostra e Venezia semplicemente la Manifestazione. A Cannes sono andate le opere passate attraverso una rigorosa (ma non tanto) selezione. A Venezia è arrivato di tutto. E in questo senso si può dire che Venezia è stata, veramente, una rassegna completa: allineando una serie di film in cui erano comprese tutte le tendenze: dal cinema scemo, al cinema d'arte. Un panorama davvero indicativo. A Venezia s'è visto il cinema. A Cannes, forse, la crisi del cinema³⁷.

La polemica viene ripresa da Risi sul numero successivo di *Domus*:

Il festival di Cannes, annunciato con clamore pubblicitario, creato apposta "contro" Venezia e, nelle intenzioni degli americani, come testa di ponte del mercato cinematografico di Hollywood, ha dato risultati contrari all'attesa: i giornalisti accreditati presso la Mostra sono stati quasi tutti concordi nel deplorarne la insufficienza organizzativa. Il secondo Festival di Cannes, che secondo gli accordi presi con gli organizzatori della mostra veneziana, avrebbe dovuto svolgersi nella primavera dell'anno prossimo, pare che non si possa fare, così che Venezia nell'autunno del 1947, sarà la sola a battere bandiera cinematografica³⁸.

È quantomeno curioso l'attacco da parte di Risi al Festival di Cannes 1946, dato che quello è stato un momento decisivo per il rilancio del cinema italiano con film di Rossellini, Lattuada, Blasetti e Soldati di cui lui in questo articolo non dà conto³⁹.

Negli articoli che si sviluppano attorno alla recensione "pura" di uno o più film, Risi affronta liberamente pellicole appartenenti a generi e nazionalità diverse: *La dernière chance* (*L'ultima speranza*, Leopold Lindtberg, 1945), *L'éternel retour* (*L'immortale leggenda*, Jean Delannoy, 1943), *Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1945)⁴⁰, *La Vie de bohème* (*La bohème*, Marcel L'Herbier, 1945), *Notte di tempesta* (Gianni Franciolini, 1946), *They Drive by Night* (*Strada maestra*, Raoul Walsh, 1940), Jack London (Alfred Santel, 1943), *The Gentle Sex* (*Sesso gentile*, Leslie Howard, 1943 – Risi cita questo film con il titolo *Il sesso debole*) *Il testimone* (Pietro Germi, 1945), *Malia* (Peppino Amato, 1946)⁴¹, *Fantasia* (Walt Disney, 1940)⁴² e *The Killers* (*I gangsters*, Robert Siodmak, 1946)⁴³.

Sul fronte nazionale, particolarmente agguerrito è il commento al film di Righelli:

Abbasso la miseria! è un film italiano che ha suscitato incredibili consensi nella critica milanese. S'è parlato di un Pagnol italiano, s'è parlato di un film da esportare. (...) Lo cito per due ragioni: per l'errore di valutazione a cui ha dato luogo e perché non vorrei che costituisse un precedente. (...) *Abbasso la miseria!* è il film della faccia tosta. Materia prima che noi potremmo esportare a tonnellate, ma che dobbiamo guardarci bene dall'incrementare. Altrimenti il cinema italiano, che pare messo sulla buona strada, rischia di perdere la partita⁴⁴.

I film di Germi e di Amato sono invece accolti con entusiasmo e Risi scorge subito il talento del debuttante Germi; *Il testimone* (che il critico chiama *Il testimonio*), "è il primo tentativo di film tra psicologico e giallo che si sia fatto in Italia, ed è da lodare senza riserve per le sue qualità cinematografiche. Ha progressione, sorpresa, emozione. Roldano Lupi, Gigetto Almirante e Marina Berti sono i tre buoni protagonisti"⁴⁵.

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES



Fig.2 | Martina Berti

Fra le produzioni americane Dino Risi giudica negativamente *Fantasia*, nonostante riconosca a Disney la qualità del suo lavoro.

Due milioni di dollari, cioè un miliardo circa di lire italiane di oggi, è costato il film *Fantasia* di Walt Disney. *Fantasia* è la musica esposta al popolo, è la libera traduzione cinematografica, in vocabolario disneyano, di otto pezzi sinfonici, o brani musicali: è, in parole povere, Beethoven in scala Topolino. (...) Disney s'era fatto dal nulla, con un lapis temperato e un foglio di carta. Bastardi di carta, aveva succhiato il latte del cinema. Era cresciuto seguendo a far boccacce al cugino più grosso. S'era fatto la voce, il colore. (...) Disney è un poeta che s'è fatto mercante e vuol tornare poeta. Difficile: non riuscì neppure a Rimbaud. *Fantasia* fu forse la sua grande ambizione. Ci si mise d'impegno con l'intenzione – l'ha dichiarato lui stesso – di servire la musica, di mostrarla ai sordi. (...) Solo che Disney non si è servito della scrittura astratta (concreta, si dice oggi), a geometrie colorate, come s'era già vista al cinematografo, e che è il solo modo rispettoso di tradurre il 'numero' musicale: punti, linee, rabeschi, fuochi di artificio suscitati dal diverso irrompere dei suoni. Disney s'è servito del suo repertorio grafico. Ha, insomma, tentato di umanizzare la musica allo stesso modo di come aveva umanizzato la gallina⁴⁶.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Il film di genere diretto da Siodmak invece piace a Risi che, nonostante la dichiarata predilezione per altre forme di espressione in ambito cinematografico, dimostra di essere uno spettatore acuto e onnivoro, osservatore capace di riconoscere il merito anche in produzioni lontane dai temi a lui cari:

Son tornati i gangster in un film di Robert Siodmak che si chiama, per l'appunto, *I gangsters* e, nell'originale *The Killers* (*Gli Assassini*). Assassini, ben tornati. Il genere nacque come tutti sanno, in America all'epoca del proibizionismo, quando le cronache nere cominciarono a occuparsi delle gesta clamorose dei contrabbandieri d'alcool, dei nemici pubblici, di Al Capone, di Dillinger, di Baby Face. Il cinematografo fece sue quelle sanguinose vicende. (...) La regia di Siodmak è una regia d'attimi. Straordinaria⁴⁷.



Fig. 3 | "I gangster"

Gli articoli "Antologia del cinema"⁴⁸ e "Seni e vampiri"⁴⁹ sono recensioni su volumi di storia e teorie del cinema. Il primo, "Antologia del cinema", è dedicato alla pubblicazione francese – a cura della Nouvelle Edition nella collana Bibliothèque du Cinéma diretta da Colette Johnson e André Salvat – di "una antologia del cinema nella quale sono raccolti e presentati da Marcel Lepierre una sessantina di articoli dovuti alla penna di molti tra gli uomini più rappresentativi nel campo dell'arte e dell'industria cinematografica: scrittori attori produttori e registi i quali han dedicato tutta o gran parte della loro esistenza al cinematografo"⁵⁰; il secondo, più provocatorio anche nel titolo, "Seni e vampiri", contrappone l'alta cultura cinematografica francese ai superficiali interessi del pubblico italiano:

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Succede che la gente è informatissima sul peso, sull'altezza e sulla solidità del seno di Veronica Lake, e completamente all'oscuro di tutto ciò che riguarda la natura pratica di una forma di lavoro alla quale potrebbero essere impiegate utilmente tante energie inoperose o sviate. Per quel che riguarda la parte squisita del tema, cioè gli aspetti del cinema come arte, qui non è che manchi l'applicazione e lo studio da parte di pochi appassionati degli argomenti relativi. E neppure la comprensione degli editori. Manca l'interesse del pubblico. Ed ecco che mentre in Francia si sta preparando il primo congresso mondiale di filmologia (tentativo di filosofia del cinema, come l'ha battezzato il suo inventore e fondatore Cohen-Séat), cioè si va forse addirittura al di là del bersaglio, in Italia l'attività dei filmologi si limita a qualche proiezione di cinema retrospettivo, a qualche conferenza su René Clair, a qualche sperimentale Cine-clubs e a qualche pubblicazione libreria⁵¹.

Ma nella seconda parte dell'articolo, Risi dedica ampio spazio a una nuova collana di libri sul cinema e si sofferma sulla recensione del volume a cura di Aldo Buzzi e Bianca Lattuada dedicato al film *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932):

È nel campo dell'editoria che si sta piano piano fabbricando un utile patrimonio di cultura cinematografica. Aldo Buzzi, che ha già curato l'edizione di una preziosa collana in cui sono raccontati, per fotogrammi salienti, alcuni classici della storia del cinema, (...) ha ordinato, per la società editrice Poligono di Milano, una serie di volumi che comprende, secondo la classificazione, saggi critici, sceneggiature, documenti⁵².

Riflessioni sul ruolo dell'attore, del regista e dello spettatore

A questo terzo gruppo appartengono tre articoli di Dino Risi; nel primo, "Paradiso dei pigri"⁵³ ci pare di leggere, almeno nella prima parte, quello che potrebbe essere un soggetto esteso di uno dei cortometraggi più conosciuti fra i primi di Risi, *Buio in sala*, girato nel '49.

Il cortometraggio racconta, nell'esperienza del protagonista-spettatore cinematografico, la passione per il cinema e l'urgenza di raccontare una realtà devastata dalla guerra. Un uomo, provato dalle difficoltà del lavoro, entra nella sala di un cinema di Milano. La città non si è ancora ripresa dai danneggiamenti del conflitto bellico. Non vediamo neanche un fotogramma del film che viene proiettato sullo schermo, ascoltiamo solo le musiche e i dialoghi, accompagnati dalla voce del narratore che racconta l'importanza sociale che riveste il cinematografo per ogni classe sociale e categoria di spettatore. Così scrive il futuro regista nell'articolo del 1946, con parole quasi analoghe a quelle del narratore di *Buio in sala*:

Si parla sempre di quel che succede sullo schermo, di quel che fanno Gabin e La Oberon, e Jennifer Jones. Parliamo un po' di quel che succede dall'altra parte della barricata, parliamo un po' della signora Parolini, del dottor Fontana, di Giuseppe Vismara elettricista e di Ferruccio Pagni padrone della tabaccheria qui all'angolo: parliamo un po' del pubblico. Siamo tutti pubblico, andiamo tutti al cinema per diverse ragioni, il più spesso senza nessuna ragione, semplicemente per passare il tempo, per divertirci. Il cinematografo è lo spettacolo più popolare e diffuso che esista: è, oggi, il divertimento tout court. (...) Il cinematografo è il paradiso dei pigri. Gli uomini ascoltano quel linguaggio semplice, ricco di stimoli elementari, che ha il potere di cambiar loro la vita: che li fa agire lasciandoli seduti in una poltrona. (...) Il cinema dovrebbe offrire, al pubblico, parole e immagini che gli siano di conforto e di stimolo nella sua giornata. E invece gli offre falso lusso, falsa felicità, falso amore. (...) Il cinema avverte i diseredati che c'è un mondo felice nel quale possono cercare approdo, buttando l'ancora del biglietto d'ingresso: un mondo dove non esistono coabitazione, ma grandi case arredate, con lo scalone di marmo:

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

un mondo dove lunghe tavole imbandite raccolgono nobiluomini sorridenti e belle ereditiere con le spalle nude⁵⁴.

Risi prosegue poi dividendo lo spettatore tipo in tre categorie, il fanatico appassionato, quello per cui il cinema è semplice divertimento e una terza categoria,

quella che annovera gli eletti, gli schizzinosi, i difficili. Sono gli spettatori esigenti: artisti, letterati, uomini di cultura in genere, critici. Questi signori vogliono un altro cinema, quello che i padroni del cinema fabbricano col contagocce. Un cinema che appare ogni tanto sugli schermi. Ma poiché quegli spettatori sono pochi, questo cinema è – come è giusto – raro. E, dicono gli astrologhi, sarà sempre più raro. Finché scomparirà del tutto. E quei pochi, se vivranno ancora, dovranno darsi la morte, o rassegnarsi ad essere sterminati⁵⁵.

Il critico non usa filtri né mezze misure nelle sue descrizioni e non perde ancora una volta l'occasione per sottolineare come solo il cinema che racconta la realtà sia meritevole di essere preso davvero in considerazione e ribadisce il suo pensiero anche nell'articolo "Pubblico e attori"⁵⁶ dove contrappone le stelle dell'industria hollywoodiana agli attori nazionali, molto meno attraenti agli occhi del pubblico nonostante il successo che ottengono oltreoceano:

Oggi che Anna Magnani vien consacrata dalla critica americana come la migliore attrice dell'anno 1946, che Alida Valli, in contratto di sette anni da Selznik, è la protagonista di un thriller diretto da Hitchcock, che Maureen Melrose, già Marina Berti, rinuncia a chiamarsi Maureen Melrose, e si fa ribattezzare Martina Berti (è un particolare, ma significativo. E forse il segno che i tempi sono mutati, che pensiamo seriamente a farci con le nostre mani), all'estero si dice bene di noi. Ma in Italia? In Italia vige ancora l'uso della disistima preconcepita verso le opere della nostra produzione cinematografica. I pochi film che ci han fatto onore all'estero non han gettato un ponte tra i corvivi della platea e i raffinati del loggione. Non occorre citarli. Son film che sostituiscono l'interesse del documento all'equivoco del divertimento. Son film senza attori. (...) L'attore è un uomo che si distingue, che brilla, che suscita simpatia, commozione e rispetto. Lo spettatore lo ama come un secondo se stesso (...) Difficile è convincere il pubblico che Charles Laughton è un attore gigante, che Greta Garbo qualche volta strafà, che Gary Cooper è un giuggiolone stereotipato. Difficile è fargli intendere che (...) i ragazzi di *Sciuscià* valgono più di tutte le Shirley Temple di Hollywood messe insieme. (...) Difficile è mettere in testa al pubblico che pareti stuccate di bianco, scaloni di marmo, romantiche fughe in Limousine lucidissime, baci tropicali, i tremori di Maria Antonietta e le ascelle di Rita Hayworth non sono nulla se non le accompagna un sentimento originale, una ispirazione sincera. (...) Gli attori americani hanno questa forza di non tradire il pubblico. I pochi attori italiani più sensibili invece facilmente si smarriscono. (...) I nostri attori, quando recitano hanno già in sé la diffidenza e l'ostilità del pubblico, (...) sono pochi (...) perciò conviene che ci buttiamo sulla strada, meno agevole ma più bella, del cinema senza attori, del cinema vivo inquieto e attuale, con dentro uomini e donne come noi, casi e vicende come le nostre: un cinema che non ci lusinghi ma che ci aiuti a conoscerci⁵⁷.

Anche l'ultimo articolo della rubrica, prima che *Domus* ritorni sotto la direzione di Gio Ponti, è dedicato a una riflessione sulla scarsa attrattiva degli attori nazionali rispetto a quelli americani:

Anna Magnani, Fabrizi, Campanini, Stoppa, Viarisio, eccetera, sono tollerati ed amati. Smettono di far ridere, vogliono essere presi sul serio? Il pubblico li rifiuta. Li rifiuta come ogni immagine

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

sgradevole di se stesso. Così motteggia la prosopopea di Nazzari, la cafonaggine di Lupi, la teatrale semplicità di Cervi, la falsa disinvoltura di Serato, la venustà di Brazzi, la ingiustificabile allegria di Cortese, la fatalità di Clara Calamai, la provincialità di Mariella Lotti, i pudori collegiali di Adriana Benetti. C'è in questo atteggiamento del pubblico, un sottinteso bisogno di franchezza. I pochi vincitori del pubblico sono infatti gli attori che han saltato il fuoco: Alida Valli, Carlo Ninchi e Vittorio de Sica (ma quest'ultimo è, per il pubblico, ancora uno di quelli che fan ridere). (...) I film americani (le altre cinematografie non hanno praticamente voce) piacciono dunque in forza dei loro attori, che la letteratura più popolare ha circondato di una aureola di leggenda⁵⁸.

Dino Risi chiude dunque la sua collaborazione con *Domus* (assieme al fratello Nelo Risi che si è occupato di critica letteraria e agli altri redattori collaboratori di Rogers) con un ultimo, accorato appello a proseguire sulla strada del neorealismo cinematografico:

Crisi degli attori è dunque la malattia di cui soffre il cinema italiano. Soggetti e sceneggiature non mancano. Mezzi materiali, se pure limitatamente, non mancano. Le risorse naturali (città, paesaggio) sono un soccorso continuo, una miniera di cui non si è che iniziato lo sfruttamento. La regia. Questo è l'altro debole. S'è detto che soggetti e sceneggiature non mancano. Non s'è detto che le migliori giacciono nei cassetti. La gran parte dei nostri registi soffrono degli stessi complessi di inferiorità di cui il pubblico accusa gli attori che lo rappresentano. (...) Verrà un giorno (e avremo, allora non film inutili e film falsi, ma film belli e film brutti) in cui variando una dicitura diventata ormai proverbiale, leggeremo, scritto in stampatello a ogni pellicola: 'gli avvenimenti narrati in questo film sono autentici: qualsiasi riferimento a cose o persone della vita reale è intenzionale e per nulla causale'⁵⁹.

In conclusione all'analisi dell'esperienza critica di Dino Risi su *Domus* (poche, come si è detto all'inizio di questo articolo, sono le altre occasioni in cui scrive di cinema nel periodo '46-48 prima del trasferimento romano), ci sembra di poter rintracciare in nuce diverse delle linee tematiche che hanno segnato la sua ben più importante carriera di regista e sceneggiatore. Manca forse, in questi scritti, l'amara e disincantata ironia di fronte ai fatti della vita che affiderà ai caratteri dei suoi personaggi memorabili. Leggiamo fra le righe una forte dose di idealismo che, nel tempo e attraverso l'esperienza dietro alla macchina da presa, sarà sostituito con la disillusione, anche la cattiveria a tratti. Ma in questi scritti giovanili così come in tutte le sue pellicole – anche quelle realizzate in età più matura –, la personalità di Dino Risi come osserva Valerio Caprara, "non può dissociarsi dalla spiazzante riservatezza dell'uomo, allergico come nessun altro alla retorica e alle esaltazioni. Il tono delle argomentazioni potrebbe facilmente tradire la personalità di questo cineasta sottile nella polemica, pungente nell'osservazione, geniale nell'intuizione, fulmineo nei contropiedi psicologici"⁶⁰.

Sara Martin

Note

1. Progetto SIR "Italian Film Criticism in Post-War Cultural and Popular Periodicals (1945-1955): Models and Criteria for an Accessible and Scalable Database" (P.I.: Prof. Michele Guerra, Codice: RBSI144Q35).
2. Le riviste di architettura prese in considerazione ai fini della la ricerca oltre a *Domus* sono: *Casabella*, *Architettura*, *Cronache e storia*, *Metron*, *Spazio*, *Stile*, *Case d'oggi*, *Edilizia Moderna*.
3. L'intero archivio di *Domus* è consultabile online a pagamento <http://www.domusweb.it/it/home.html>.
4. Ernesto Nathan Rogers, "Editoriale", *Domus*, nn. 223-224-225, ottobre-dicembre 1947.

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

5. Dino Risi, *I miei mostri*, Mondadori, Milano 2004, pp. 54-55.
6. L'esperienza critica di Lattuada sia su *Domus* che su *Tempo Illustrato* e *Corrente* è raccontata da Callisto Cosulich in *I film di Alberto Lattuada*, Gremese, Roma 1985, p. 19 e da Claudio Camerini in *Alberto Lattuada*, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp.15-16.
7. Valerio Caprara, *Dino Risi. Maestro per caso*, Gremese, Roma 1993, p. 23.
8. *Ibidem*.
9. Aldo Buzzzi, *Taccuino dell'aiuto regista*, Hoepli, Milano 1944. Si veda anche l'analisi del volume a cura di Lorenzo Pellizzari: "Taccuino dell'aiuto regista", *Cinema&Cinema*, a. XIII, n. 46, settembre 1986.
10. Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi alla storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma 1999, p. 79.
11. *Ibidem*. In questa occasione Pellizzari descrive anche i titoli dei volumi nel dettaglio.
12. *Ivi*, pp. 85-86.
13. *Ibidem*
14. Si veda: Claudio Bisoni, *La Critica cinematografica. Un'introduzione* (in particolare il capitolo "L'esperienza di *Cinema*"), CLUEB, Bologna 2013, pp. 35 e seg.
15. Per un percorso sulle testate di argomento cinematografico nel dopoguerra, si rimanda nuovamente a Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica*, cit., in particolare al capitolo "La biblioteca del neorealista", pp. 71-93.
16. Claudio Bisoni, *La Critica cinematografica*, cit., p. 43.
17. Dino Risi, "La casa nel film", *Domus*, n. 206, febbraio 1946, pp. 35-36.
18. *Ibidem*.
19. *Ibidem*.
20. *Id.*, "Il terzo cinema", *Domus*, n.206, febbraio 1946.
21. *Ibidem*.
22. *Ibidem*.
23. *Id.*, "Questo povero cinema", *Domus*, n.207, marzo 1946.
24. *Ibidem*.
25. *Id.*, "In margine a un festival", *Domus*, n. 209, maggio 1946.
26. *Ibidem*.
27. *Id.*, "Inventiamo il cinema", *Domus*, n.210, giugno 1946. e *Id.*, "Stato presente del cinema" in *Domus* n.211, luglio 1946.
28. *Id.*, "Inventiamo il cinema", *Domus*, cit.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*.
31. *Id.*, "Stato presente del cinema", *Domus*, cit.
32. *Id.*, "Cinema documentario", *Domus*, n.220, 1947.
33. *Ibidem*.
34. *Bianco e Nero*, n. 3, 1948 (si vedano in particolare i contributi di Luigi Chiarini, Béla Balázs e Vittorio Calvino).
35. Dino Risi, "La manifestazione cinematografica di Venezia", *Domus*, n. 213 settembre 1946; *Id.*, "Francesi a Venezia", *Domus*, n. 222, 1947; *Id.*, "Mostre e mostri", *Domus*, n. 214, ottobre 1946.
36. *Id.*, "Francesi a Venezia", *Domus*, cit.
37. *Id.*, "La manifestazione cinematografica di Venezia", *Domus*, cit.
38. *Id.*, "Mostre e mostri", *Domus*, cit.
39. Si veda, sull'edizione del Festival di Cannes 1946: Jean A. Gili, "Il neorealismo visto dalla Francia: bilancio critico", in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis,

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

Parma 2015, pp. 185-201.

40. *Id.*, "Tre film", *Domus*, n. 208, aprile 1946.

41. *Id.*, "I film del mese", *Domus*, n. 212, agosto 1946.

42. *Id.*, "Scherzi coi fanti...", *Domus*, n. 215, novembre 1946.

43. *Id.*, "Assassini, ben tornati", *Domus*, n. 218, febbraio 1947.

44. *Id.*, "Tre film", *Domus*, cit.

45. *Id.*, "I film del mese", *Domus*, cit.

46. *Id.*, "Scherzi coi fanti...", *Domus*, cit.

47. *Id.*, "Assassini, ben tornati", *Domus*, cit.

48. *Id.*, "Antologia del cinema", *Domus* n. 217, gennaio 1947.

49. *Id.*, "Seni e vampiri", *Domus*, n. 221, maggio 1947.

50. *Id.*, "Antologia del cinema", *Domus*, cit.

51. *Id.*, "Seni e vampiri", *Domus*, cit.

52. *Ibidem.*

53. *Id.*, "Paradiso dei pigri", *Domus*, n. 216, dicembre 1946

54. *Ibidem.*

55. *Ibidem.*

56. *Id.*, "Pubblico e attori", *Domus*, n. 219, marzo 1947

57. *Ibidem.*

58. *Id.*, "Settimana del cinema italiano", *Domus*, nn. 223-224-225, ottobre-dicembre 1947.

59. *Ibidem.*

60. Valerio Caprara, *Dino Risi. Maestro per caso*, cit., p. 21.

Abstract

The article analyzes the experience of film critic of Dino Risi in the architecture magazine *Domus* in the postwar period between 1946 and 1947;

in particular the paper focuses on cinematic monthly column entitled "cinema", written by Dino Risi during those two years.