

Interrogativi sul X Congresso del PC cinese

Dopo Lin Piao

Le modifiche introdotte nello statuto - Il ruolo del partito nelle dichiarazioni di Ciu En-lai e Wang Hung-wen - La particolare attenzione dedicata alle questioni dell'economia

Troppo frettolosamente i resoconti di stampa sul X congresso del Partito comunista cinese si sono limitati a segnalare, a proposito dei cambiamenti apportati allo statuto, che si era semplicemente soppresso il passaggio di esaltazione dedicato a Lin Piao nel testo precedente. E' vero che questo è stato del tutto cancellato. Non si tratta però del solo emendamento...

Una frase soppressa

E' stata così soppressa la frase in cui, dopo aver asserito che il marxismo-leninismo-pensiero di Mao è l'ideologia del partito, si diceva: «Il pensiero di Mao Tse-tung è il marxismo-leninismo dell'era in cui l'imperialismo va verso il crollo totale e il socialismo avanza verso la vittoria mondiale». Non si tratta di una correzione secondaria. Lo ha confermato indirettamente Ciu En-lai, quando ha dichiarato: «Stalin disse che il leninismo è il marxismo dell'era dell'imperialismo e della rivoluzione proletaria. Ciò è del tutto giusto. Dalla morte di Lenin la situazione del mondo ha conosciuto molti cambiamenti, ma l'era non è mutata».

Ora, la frase scomparsa era una di quelle che avevano suscitato a suo tempo un vivo interesse. Veniva ripetuta assai spesso e non solo scritta nello statuto, ma anche pronunciata in contestazioni internazionali.

Ugualmente cancellate sono state altre frasi di personale esaltazione di Mao, così come un'affermazione giudicata immodesta in quella sede, secondo cui il partito cinese è un grande, glorioso e giusto partito. Ma tutti questi passaggi sono stati, a differenza di quello di cui si parlava prima, letteralmente ripresi nei discorsi dell'uno o dell'altro relatore. Sarebbe quindi sbagliato trarre conclusioni affrettate da tali cambiamenti.

Da tempo i visitatori di Cina avevano potuto osservare una certa attenuazione delle manifestazioni più iperboliche di «culto», oggi associate addirittura al comportamento di Lin Piao, tanto che Ciu En-lai ha potuto ripetere una frase sarcastica (di chi?) per rimproverare al dirigente cinese di «non andare mai in giro senza una copia di «citazioni» e di non aprire mai bocca senza gridare «viva»». L'allusione al «libretto rosso» è chiara.

Tutto ciò non ha impedito al congresso di porsi nel modo più esplicito sotto la guida indiscussa di Mao, di tributarli omaggi molto solennemente di segnalare come alla sua personale ispirazione fossero dovuti tutti i documenti, che i delegati avrebbero approvato. Detto questo, uno sforzo di spersonalizzazione dello statuto resta comunque palese; così è da rilevare la tendenza, emersa anche nei discorsi, a sottolineare di più una continuità col precedente pensiero marxista, sia pure identificato con la sola linea Marx - Engels - Lenin - Stalin - Mao.

che «rivoluzioni» come quella culturale dovranno essere effettuate più volte in futuro». Al posto del critico concetto di un «successore» di Mao — ed è questa una delle innovazioni più interessanti — è stato introdotto quello di «milioni di successori», cioè, in sostanza, quello del partito come un collettivo destinato a raccogliere e garantire l'eredità rivoluzionaria. E' un proposito su cui entrambi i relatori si sono soffermati con notevole insistenza. Wang ha detto esplicitamente: «Noi dobbiamo educare milioni di successori per la causa della rivoluzione proletaria nel corso delle lotte di massa... Quelle che vanno educate non sono appena una o due persone, ma milioni. Tale compito non può essere risolto, se l'intero partito non vi dedica importanza». Sembra così scartata l'idea stessa che possa esservi un solo erede. Nello stesso tempo si ritorna ad affermare una continuità del partito, che sembrava — almeno dall'esterno — essere stata contestata nel periodo più aspro della rivoluzione culturale. Lo conferma l'articolo dello statuto, concernente gli organismi dirigenti: «Là dove si diceva che essi vanno «eletti mediante consultazione democratica», si è aggiunto il «principio di combinare i vecchi, i giovani e i compagni di età media».

L'altra innovazione di rilievo è la mancata affermazione della «direzione centralizzata del partito» su tutti gli altri momenti della vita pubblica. Il nuovo statuto elenca a questo proposito anche una serie di organizzazioni, che all'epoca del precedente congresso in massima parte non esistevano più. Lo fa così un nuovo articolo, che dice: «Gli organi statali, l'esercito di liberazione popolare e la milizia, i sindacati, le associazioni di contadini poveri e medi, le federazioni femminili, la lega della gioventù comunista, le guardie rosse e tutti gli altri organi di direzione centralizzata del partito. Comitati o gruppi dirigenti di partito possono essere istituiti negli organi statali e nelle organizzazioni popolari».

Il problema della direzione

Tale principio è stato appoggiato sia da Ciu En-lai che da Wang con una frase di Mao: «Dai settori di industria, agricoltura, commercio, educazione e cultura, esercito, governo e partito — il partito che esercita la direzione su tutti». Wang ha poi aggiunto: «Il partito non è parallelo agli altri e ancor meno sotto la direzione di qualunque altro». Ciu ha precisato che ciò va inteso «a tutti i livelli»: la direzione deve essere «ideologica, organizzativa ed effettuata pure mediante norme e regolamenti». Il principio vale anche per l'esercito e per i comitati rivoluzionari, cui va tuttavia assicurata la possibilità di esercitare appieno il loro ruolo», così come va fatto con tutti gli altri organismi diretti dal partito.

Per lo statuto questo è tutto. Qualche altra utile osservazione può essere fatta nella lettura dei passaggi (assai esigui) dei documenti congressuali, dedicati ai problemi dell'economia. Una «Caravageschi francesi» in una mostra a Roma. La mostra di Caravageschi francesi sarà allestita a Villa Medici a Roma dal 15 novembre 1973 al 20 gennaio 1974 e successivamente al Grand Palais a Parigi dall'8 febbraio all'8 aprile 1974. Scopo della rassegna, che comprende circa 75 dipinti, è di rivalutare la figura di Valentin de Boulogne e di dare un'idea più completa dei giovani pittori francesi che fra il 1610 e il 1630 vissero a Roma dove colsero in tutta la sua grandezza la portata della rivoluzione caravaggesca. Artisti d'avanguardia, Valentin, Simon Vouet, Nicolas Poussin, Claude Vignon, Nicolas Regnier, seppero rinnovare l'arte francese nel momento stesso in cui si spegneva il manierismo di Fontainebleau.

annotazione di tutti i visitatori della Cina negli ultimi anni riguarda infatti lo sviluppo economico del paese e l'attenzione dedicata ai suoi problemi. Ora a questo proposito emergono gli elementi di una discussione e di un contrasto.

Nella più circostanziata accusa politica rivolta a Lin Piao, Ciu En-lai gli ha rimproverato di avere sostenuto alla vigilia del precedente, nono, congresso, che il compito principale era ormai non quello di «continuare la rivoluzione», ma quello di «sviluppare la produzione». Per la verità, nulla del genere si riscontra nel rapporto letto da Lin Piao nel 1969. Al contrario, era stato lui ad accusare Liu Sciao-ci di avere seminato «un vento controrivoluzionario di economismo», col pretesto di «impugnare la produzione». Per quanto riguarda l'economia, Lin Piao aveva sostenuto invece la priorità assoluta della politica, la necessità di «impugnare la rivoluzione», la politica essendo «espressione concentrata dell'economia». Ciò — egli aveva precisato, più rispondendo ad una critica sottintesa — non significa sostituire la produzione con la rivoluzione, ma usare la rivoluzione per dirigere la produzione, promuoverla e portarla avanti. E' vero che da quanto ci viene detto oggi noi non possiamo più sapere che cosa in quel rapporto fosse di Lin Piao e che cosa no. Sappiamo però da tutta la storia della rivoluzione culturale come questo nodo di problemi sia da anni dibattuto nel partito cinese.

Priorità della politica

Al decimo congresso Ciu En-lai ha ribadito la priorità della politica e ha ripetuto, circa lo sviluppo economico del paese, alcuni principi generali, del tutto correnti in Cina, che già erano stati sostenuti dal precedente congresso e che vengono attribuiti direttamente a Mao, quali: «camminare su se stessi», «contare su se stessi», «l'agricoltura è la base e l'industria il fattore dirigente», «lavorare duro, con diligenza e frugalità», «mirare alto ed ottenere risultati più grandi, più rapidi, migliori e più economici nella costruzione del socialismo». Nello stesso tempo egli ha però aggiunto alcune indicazioni, che mancavano invece nel congresso precedente e che sarà bene citare testualmente.

«Noi dobbiamo — egli ha detto — continuare a mettere la politica proletaria al comando, lanciare vigorosi movimenti di massa e dare ampio spazio all'entusiasmo, alla saggezza e alla creatività delle masse». «Su questa base — ha aggiunto subito dopo — pianificazione e coordinamento vanno rafforzati, norme e regolamenti razionali vanno migliorati e l'iniziativa, sia locale che centrale, deve entrare maggiormente in campo. Le organizzazioni di partito devono prestare rigorosa attenzione alle questioni di politica economica, preoccuparsi del benessere delle masse, svolgere un buon lavoro di indagine e di studio, battersi realmente per eseguire e superare i piani statali al fine di sviluppare l'economia nazionale in modo che la nostra economia socialista possa fare progressi ancora più grandi». Come si vede, le dure esigenze economiche non vengono accantonate, ma al contrario ottenute un'attenzione più sensibile di quanto non avessero avuto al precedente congresso.

Rappresentano alcuni di questi problemi — la preoccupazione per lo sviluppo degli avvenimenti dopo l'umanamente prevedibile scomparsa di Mao, il continuo proporsi di gravi scontri politici di vertice, il rapporto tra partito ed esercito, partito e stato, partito e vecchie o nuove organizzazioni (guardie rosse e comitati rivoluzionari compresi), infine il tipo e l'intensità dell'attenzione da dedicare ai problemi economici — temi correnti di una lotta politica, di cui noi veniamo a conoscere solo le manifestazioni estreme. Si intrecciano essi anche a divergenze sulla politica internazionale? Sembra lecito dedurlo. Ma i documenti finora messi a nostra disposizione sono ben lontani dal consentire una risposta affermativa in un senso o nell'altro.

Giuseppe Boffa

Anna Magnani, un'attrice che lascia un segno nella storia del cinema

Il volto di «Roma città aperta»

Fiero e dolente, il suo viso sarà sempre tutt'uno con quello della protagonista, magistralmente interpretata, del grande film di Roberto Rossellini — Dalle esperienze nella prosa e nella rivista all'incontro con i nostri maggiori registi — Non sempre la nostra cinematografia è stata capace di offrirle il posto che le spettava

Per centinaia di milioni di spettatori, in tutto il mondo, il volto fiero e dolente di Anna Magnani sarà sempre tutt'uno con quello della protagonista femminile di Roma città aperta, il grande film di Roberto Rossellini, che nel 1945, a guerra non ancora conclusa, lanciava dall'Italia il messaggio artistico, umano e politico del neorealismo: di quel messaggio, nei panni della popolana che il piombo nazista falciava durante un rastrellamento, mentre lei correva disperata in aiuto del suo compagno, Anna Magnani fu una incarnazione sconvolgente proprio per la sua immediatezza, fisica, per la sua sanguigna concretezza.

Qualche anno prima, alla stessa attrice era stato offerto il personaggio centrale di Ossessione, ma non aveva potuto accettarlo; era infatti in attesa del suo unico figlio. Ossessione fu interpretato da Clara Calamai; ma con Luciano Visconti «Nannarella» (ormai così, affettuosamente, l'aveva ribattezzata il suo pubblico) avrebbe avuto egualmente, più tardi, un incontro importante. Bellissima. A completare il quadro del suo sodalizio con i «padri» del nuovo cinema italiano, non si può non ricordare il pungente ritratto di una «romana de Roma» che ella disegnava in una delle prime, ma già significative prove registiche di Vittorio De Sica, Teresa Venerdì (1941).

Prima di allora, le apparizioni della Magnani sullo schermo erano state poche e soprattutto marginali. Nata a Roma il 7 marzo 1908 aveva studiato recitazione presso la scuola annessa all'Accademia di Santa Cecilia; il suo esordio avvenne sulle scene, fra il 1929 e il 1932; ma dalla «prosa», pur non abbandonandola completamente, l'attrice passò ben presto alla «teatro», dove, a fianco di attori come De Raga e poi, Tobì, e di un teatrino d'ingegno assai versato in quel «genere» a torto considerato minore, Michele Galdieri, ebbe modo d'imporre la sua comicità vigorosa e plebea, le sue doti di canore, il suo originale temperamento. Bisognerebbe almeno ricordare, degli spettacoli in cui spiccò la sua personalità, fra il 1938 e il 1945. Disse una volta un biglietto da mille. Quando meno te l'aspetti, Orlando cenoso, Volunneide. Che ti sei messo in testa? Con un palmo di naso, e inoltre Cantachiaro, Cantachiaro numero 2. Sofia solo, che, dopo liberazione di Roma, si giocarono della rinata possibilità di una satira politica diretta.

I contatti di Anna Magnani col cinema, iniziati nel 1934 (La cieca di Sorrento), ebbero il loro primo momento felice, come accennavamo, in Teresa Venerdì, cui seguirono Campo de' fiori (1943) e L'ultima carrozella (1944): film di modesto rilievo, nei quali tuttavia, facendosi coppia con Aldo Fabrizi, l'attrice confermava la sua naturale capacità di schizzare alla brava un tipico «carattere» romano, impastato d'ironia e di cordialità, di sfrontatezza e di buon senso.

Venne quindi «Roma città aperta»: quanto poteva esservi di facile di corivo nel talento della Magnani si bruciò al fuoco di una interpretazione magistrale, sorretta da una guida registica in stato di grazia: la Roma straziata ma indomita dei nove mesi d'occupazione nazista e fascista si ritrovò tutta in quella faccia piena d'amore e d'odio (amore per il compagno di vita e di lotta, odio per gli oppressori), nei grandi occhi scuri, nella chioma ribelle, in quel corpo ancora giovane nella piegata dal fatica, dalla sofferenza, che si scioglieva in centro al nemico.

Le prove teatrali

All'esplosione di Roma città aperta si accompagnano anche le più mature prove teatrali di Anna Magnani. Fra il 1944 e il 1946: come Egor Bulicov e altri di Gorki (regia di Pandolfi) e Anna Christie di O'Neill (regia di Costa). Poi il cinema la cultura, ma non offrendole sempre (anzi offrendole sempre meno) gli argomenti giusti. In Abbasso la miseria (1945) e in Abbasso la ricchezza (1947) di Genaro Righelli, come in altri sottoprodotti di quel periodo, l'attrice sembra quasi costretta a replicare e a volgarizza-



Anna Magnani in una scena del film più importante della sua carriera, «Roma città aperta» di Roberto Rossellini. E' stato il film che, oltre a segnare un'epoca per il cinema italiano, l'ha fatta conoscere al più grande pubblico

re il suo personaggio. Ma nel Bandido di Alberto Lattuada (1946), nell'Onorevole Angelina di Luigi Zampa (1947), in Molti sogni per le strade (1948) di Mario Camerini, le figure incarnate dalla Magnani, seppure volte in maggiore o minor proporzione verso un neorealismo «di consumo» e di Jean Renoir, considerevoli conservano sprazzi notevoli di autenticità: basta a volte un gesto, uno sguardo, uno scatto della voce a ridarci la misura del vero.

Esperienze sfortunate

Nel 1948 si conclude il legame, anche sentimentale, di Anna Magnani e Roberto Rossellini. Si conclude con il ditico Amore: nella prima parte, interpretando il celeberrimo monologo di Jean Cocteau La voce umana, classico «pezzo di bravura» al prezzo di raro virtuosismo; ma forse, a una rilettura, appare più interessante la seconda parte. Il miracolo, storia intrisa di una religiosità eterodossa, nella quale si avverte l'influsso di Fellini, stretto collaboratore del regista per quell'episodio.

Il distacco da Rossellini significò, per Nannarella, l'inizio d'una serie di esperienze varie e stravaganti: allora sfortunata oltretutto. Vulcanca (1950) di William Dieterle, che

voleva essere una dispettosa risposta a Stromboli (realizzato da Rossellini per la sua nuova compagna, Ingrid Bergman), sono da ricordare il pasticcio Camicie Rosse di Goffredo Alessandrini (Anna Magnani era qui Anita Garibaldi), e La carozza d'oro di Jean Renoir, considerevole per la sua raffinatezza formale, e tuttavia mancata nella sostanza. Entrambe queste opere recano, come data di edizione, quella del 1952; nello stesso anno Anna Magnani ha un magnifico ritorno con Bellissima di Luciano Visconti, dando al suo personaggio, e anche al di là dei limiti moralistici dell'apologo (una donna del popolo stravede per la figlioletta, patetica e bruttina, e vorrebbe farle fare l'attrice, ma non vi riesce, ed è un bene) un eccezionale peso di umanità. Ma le accoglienze assai calorose della critica non valgono ad assicurare a Nannarella il posto che le spetterebbe nella cinematografia nazionale, travolta peraltro in quegli anni da una delle sue ricorrenti crisi strutturali e ideali. Dopo un garbato episodio per Siamo donne (1953), diretto sempre da Visconti, e che richiama la sua carriera di sottobrette, l'attrice accetta di andare negli Stati Uniti: l'interpretazione della Rosa tatuata (1953) di Daniel Mann, dal dramma di Tennessee Williams, le vale l'Oscar e l'amicizia del commediografo americano, di cui porta sullo

schermo più tardi Orpheus descending (Pelle di serpente, 1960) per la regia di Sidney Lumet e al fianco di Marlon Brando. In quel tempo, la Magnani si divide tra America e Italia: di là dell'oceano è l'eroina del medico Salvaggio e il vento (1957) di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (1956) di Camerini, raggiunge un risultato diversamente memorabile in Nella città l'inferno (1959) di Renato Castellani. L'«inferno» è il carcere femminile: impersonando una delle figure più rilevanti di questo dramma come la discusso e discutibile regia di George Cukor; di qua, dopo il juvevole Suor Lelizia (19