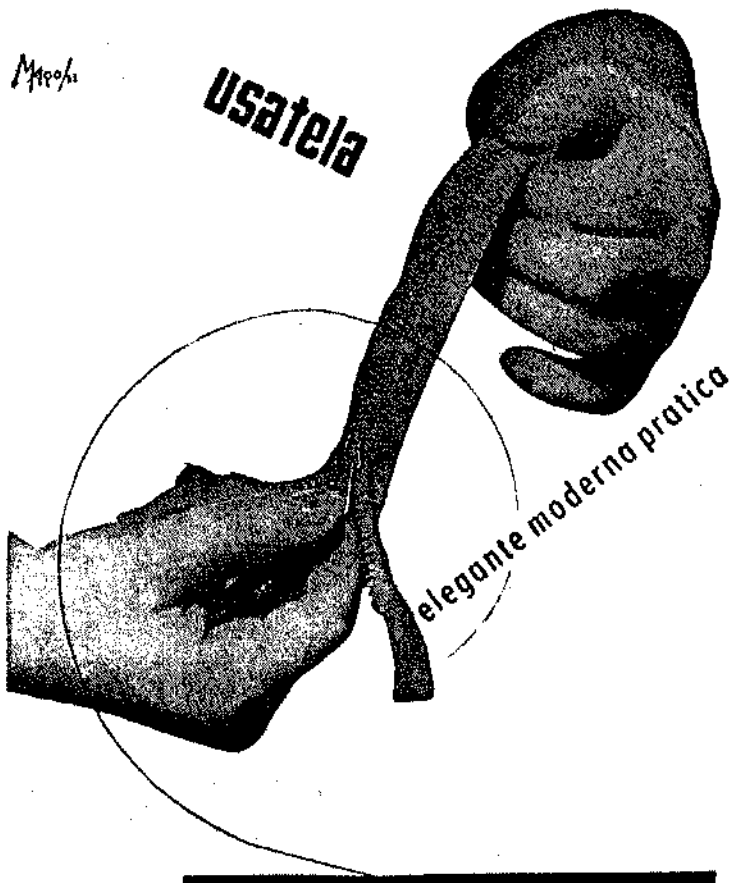
LO SCHERMO

A. IX - N. 8-9 - Agosto-Settembre 1943

Quattro Lire

LA QUESTIONE INDIVIDUALE - AMAREZZA DEL CINEMA AMERICANO - REALTÀ UMANA E SOCIALE NEL CINEMA - NOTE DI SHERWOOD ANDERSON A MARCEL L'HERBIER

SCHERMO



CHIUSURA LAMPO

in tutte le tinte

NEGOZI DI VENDITA.

Milano	-	Via Dante, 16
Torino	-	Via Garibaldi, 28
Roma	-	Via Regina Elena, 32
Napoli	-	Piazza Finanze, 3-4
Bergamo	-	Piazza Vittorio Veneto, 1
Genova	-	Via dei Garibaldi, 13-r

La PRIGIONE

Regista:
FERRUCCIO CERIO

Produzione: **BASSOLI**

Esclusività: **E. N. I. C.**

Interpreti:

LILIANA LAINE
MANUEL ROERO
GIANNI SANTUCCIO

CONTRO GLI INFORTUNI STRADALI

Le vernici luminescenti Ducolux immagazzinano la luce diurna e la restituiscono nell'oscurità per lungo tempo. Il loro impiego rende servizi notevoli nella prevenzione degli infortuni segnalando nel buio i passaggi a livello, le indicazioni di ostacolo, di pericolo, ecc. La durata di tali vernici è praticamente illimitata. Perfetta visibilità anche di giorno. Esperimentate favorevolmente dalla R. Marina e dalle Ferrovie dello Stato. - La Direzione della Protezione Antiaerea ha sancito senza limitazioni l'applicazione delle vernici Ducolux durante l'oscuramento

DUCO

Ducolux

PER IL TEMPO DI GUERRA E PER IL TEMPO DI PACE

DUCO S. A. ITALIANA CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 (GRUPPO MONTECATINI)

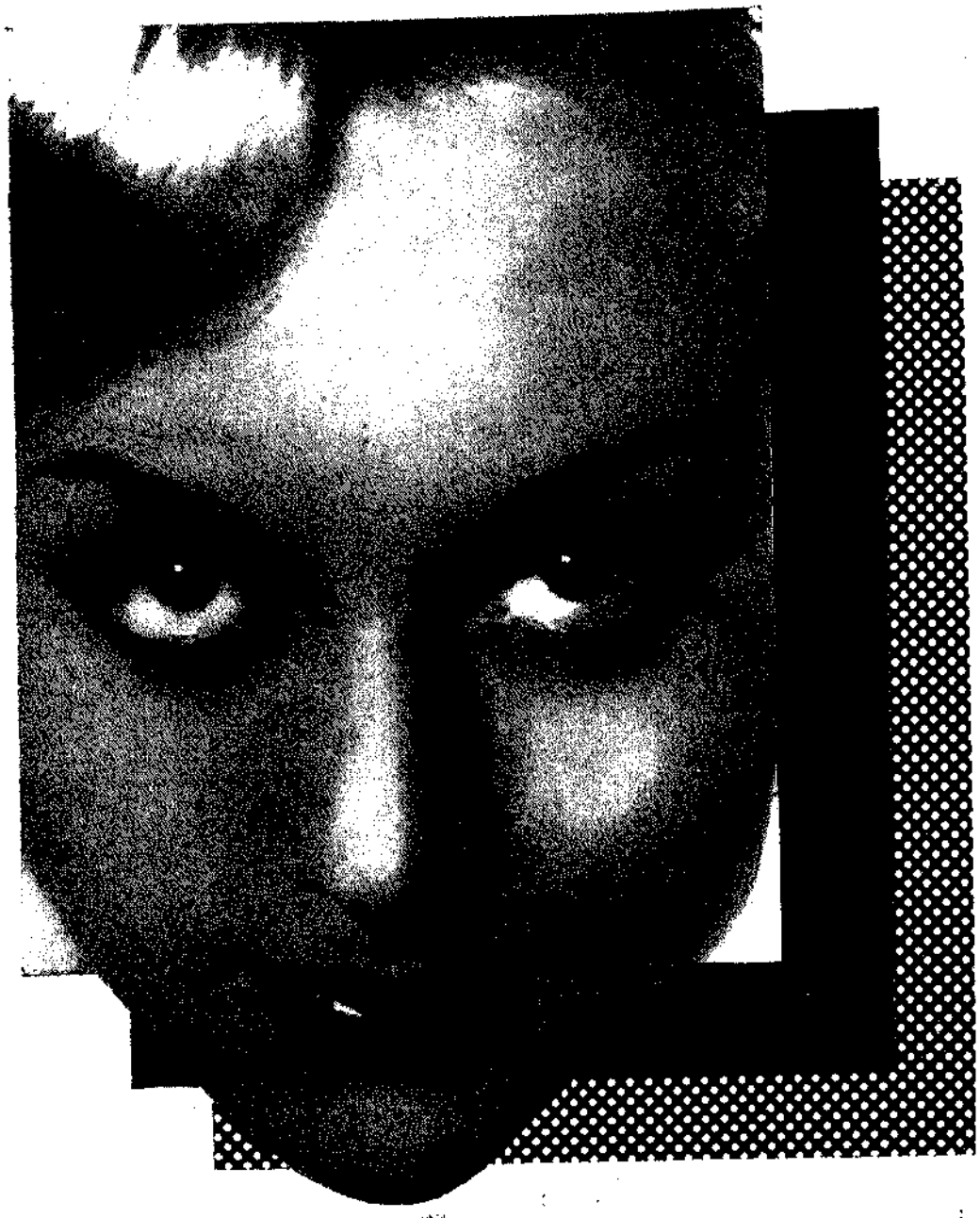
PRODUZIONE:
CINES - JUVENTUS

ESCLUSIVITA'
E. N. I. C.

Interpreti:
GINO CERVI
ANDREA CHECCHI
LUISA FERIDA
ENRICO VIARISIO

Regista:
CARMINE GALLONE

Tristi amori



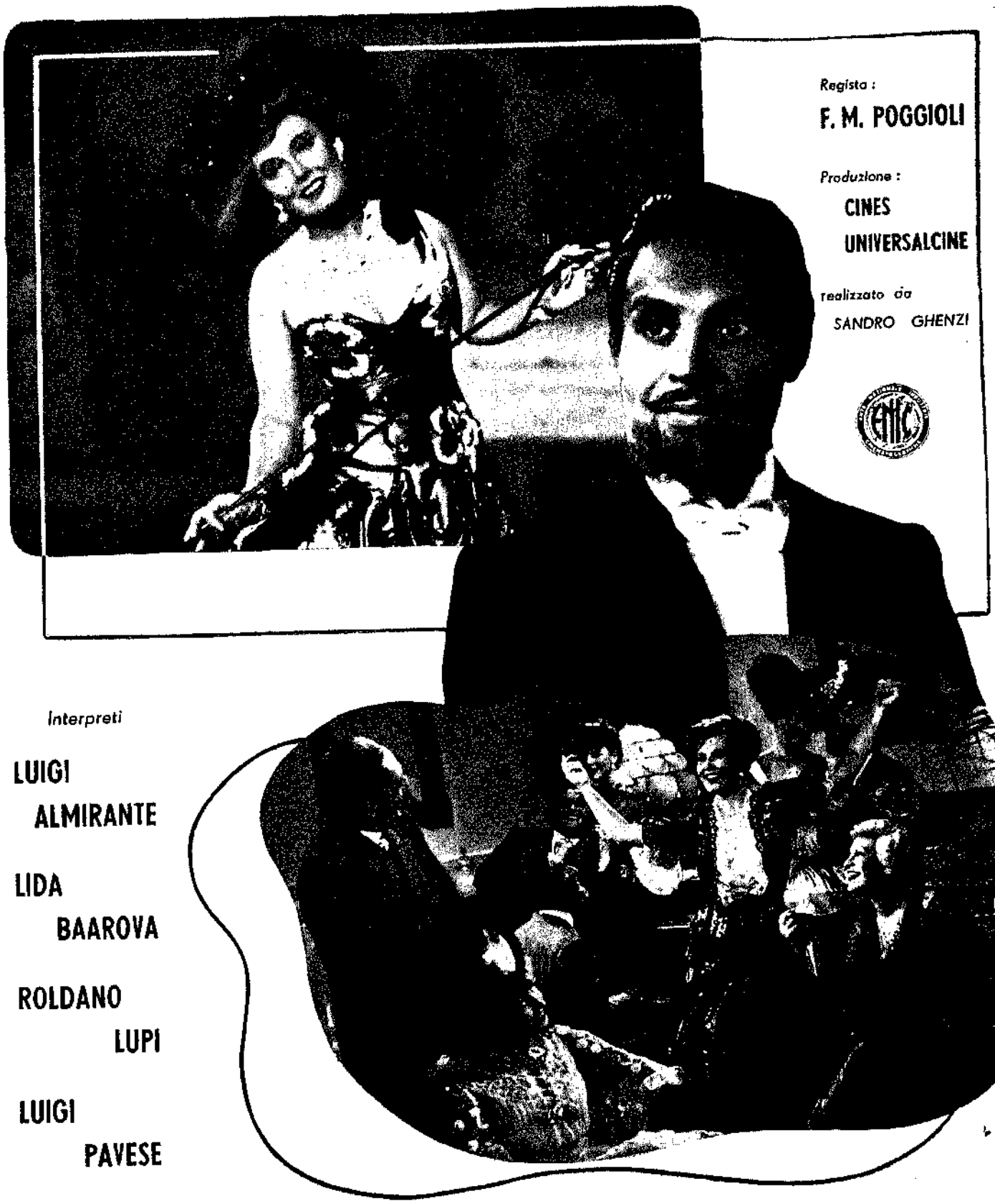
BAZZI

una buona cipria oltre a non danneggiare la vostra pelle ed a darle un uniforme velo di bellezza, le conferirà un misterioso, imponderabile, affascinante splendore.
COTY ha creato la cipria per la donna moderna, in una nuova gamma di 12 tinte.

CIPRIA

di

COTY



Regista :

F. M. POGGIOLI

Produzione :

CINES

UNIVERSALCINE

realizzato da

SANDRO GHENZI

Interpreti

LUIGI ALMIRANTE

LIDA BAAROVA

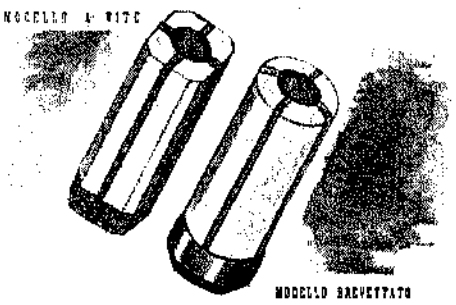
ROLDANO LUPI

LUIGI PAVESE

IL CAPPELLO da prete

Dal romanzo di Emilio De Marchi

MODELLO A VITE



MODELLO BREVETTATO

Se desiderate un ritocco con una gamma d'intonazioni perfette che diano risalto al vostro colorito, scegliete per la vostra epidermide una cipria di bellezza Faril, che troverete in moderno accordo con il rosso per labbra Faril.

RINGIOVANITE IL VOSTRO VOLTO CON UNA BOCCA FRESCA

Molte signore sono solo graziose, mentre potrebbero essere affascinanti, se accordassero maggior attenzione alla qualità e alla tinta del loro rosso per labbra. FARIL ha creato un rosso modernissimo con nuove prerogative per: un perfetto ritocco. Disegno: impeccabile e omogeneo senza sbavature. Pasta: morbida e protettiva, una vera difesa contro l'avvizzimento e le screpolature delle labbra. Colori: luminosi e tenaci, in armonioso accordo con i coloriti chiari e bruni. Oltre a queste qualità il rosso per labbra FARIL ha la dote eccezionale di donare e fissare sulle labbra una lucentezza salmata.

FARIL

rosso lucente per labbra

F A R I L prodotti di bellezza M I L A N O

Interpreti :

DORA BINI
MINO DORO
EVI MALTAGLIATI
ERNESTO SABBATINI
UMBERTO SACRIPANTE
LUIGI TRENKER

Regista :
LUIGI TRENKER

Direttore di produzione :
CARLO CIVALLERO

Produzione :
C I N E S

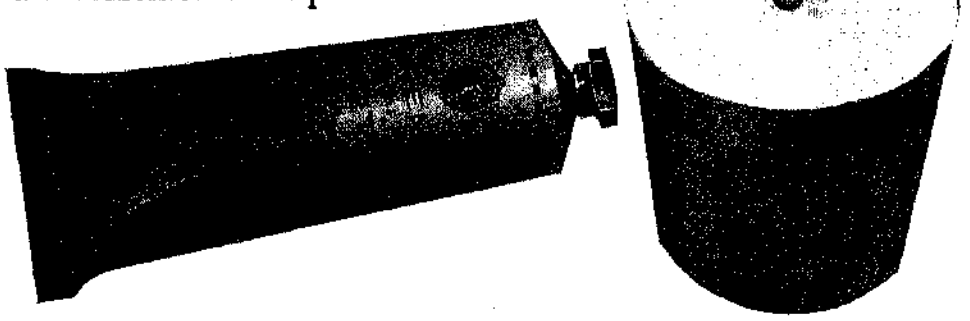
Esclusività :
E. N. I. C.

MONTE MIRACOLO

BAZZI

per ottenere un velo perfetto ed uniforme di cipria, dovete prima spalmarvi un lieve strato di crema sul viso, massaggiandolo con la punta delle dita. COTY ha creato per voi una crema di bellezza che non penetrando nei pori della pelle, farà aderire perfettamente e uniformemente la cipria.

CREMA
di
COTY



ANNO IX - N. 89 AGOSTO-SETTEMBRE 1943

LO SCHERMO

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA
DIREZIONE - REDAZIONE - AMMINISTRAZIONE
ROMA - PIAZZA BARBERINI, 52 - TELEFONO 480-347
FONDATORE: LANDO FERRETTI

SOMMARIO

MICHELANGELO ANTONIONI: La questione individuale . . . . . Pag. 11

LAMBERTO SECHI: Amarezza del cinema americano . » 13

Cortimetraggi . . . . . » 17

CARLO LIZZANI: Realtà umana e sociale nel cinema . » 18

SHERWOOD ANDERSON: Impotenza . . . . » 19

M. A.: Prévert e Carné . . . . . » 21

R. D.: Corriere della Francia . . . . . » 22

I FILM: La piste du Nord (F. P.) . . . . . » 24

RAGLI: Giudizi di Georges Duhamel; Renè Deamic, Anatole France, Joan Huizinga, Karl Jaspers, Alberto Moravia, Adriano Tilgher . . . . . » 25

Notiziario . . . . . » 26

In copertina:

LUISA FERIDA ne "La locandiera" di Luigi Chiarini (Cines-Enic)

ABBONAMENTI - ANNUI: ITALIA L. 45 - ESTERO L. 90

UN NUMERO SEPARATO; ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 4 :: ARRETRATO L. 8

GLI ABBONAMENTI E GLI ORDINI DI PUBBLICITÀ SI RICEVONO IN PIAZZA BARBERINI, 52 – ROMA

MANOSCRITTI E FOTOGRAFIE, ANCHE SE NON PUBBLICATI, NON SI RESTITUISCONO

BANCO
DI
ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE E RISERVA
LIRE 364.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in Roma. Anno di fondazione 1880

214 FILIALI

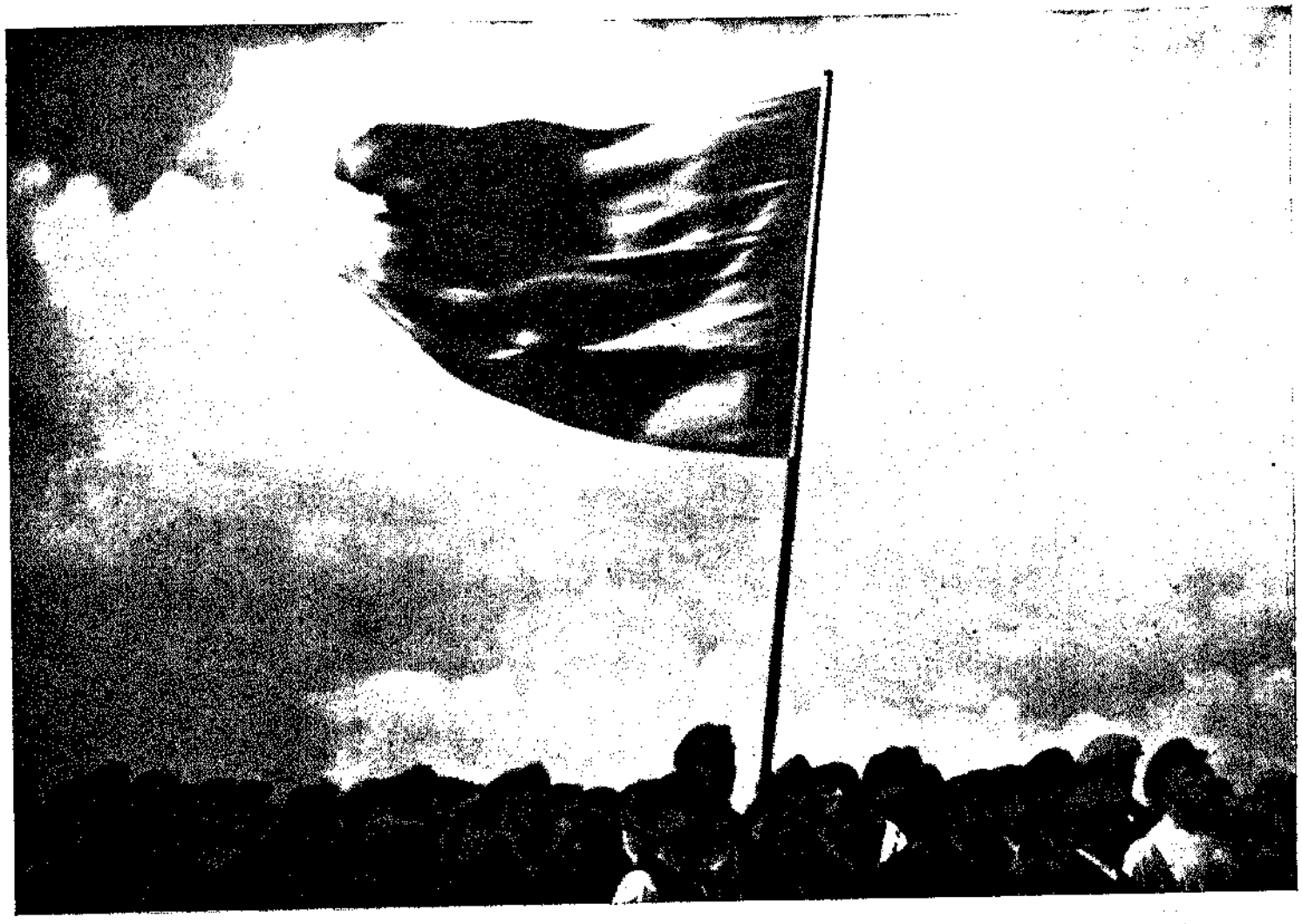
Tutte le operazioni ed i servizi di Banca

Interpreti:
Emilio Baldanello
Paola Borboni
Gino Cervi
Elsa De Giorgi
Armando Falconi
Luisa Ferida
Carlo Micheluzzi
Camillo Pilotto
Mario Pisu
Mario Siletti
Olga Solbelli
Osvaldo Valenti

Regista:
LUIGI CHIARINI

Produzione CINES
Esclusività E.N.I.C.

la LOCANDIERA



V. J. Pudovchin - "Il disertore"

LA QUESTIONE INDIVIDUALE

Riteniamo che il modo migliore di dimostrare la nostra fiducia nell'avvenire del cinema italiano sia di parlarne oggi, in piena crisi, spostandone i termini in un giro più largo di idee; e ciò non soltanto perchè ostacoli pratici, precludendo lo sviluppo alla produzione, scemano la necessità di un discorso ristretto, ma anche e soprattutto perchè il cinematografo, come ogni altra arte, nell'agitarsi degli odierni valori assume l'importanza di un dato, espressione di civiltà.

Da molto tempo abbiamo disimparato ad essere sereni. Gli anni dei facili pensieri e dei grandi entusiasmi sono ormai un privilegio della nostra memoria, alla quale peraltro non sapremmo imputare di riproporci ogni tanto, mellifluamente, la effervescenza di quelle feste perdute. Chi, inseguendo ideali d'arte, ha potuto rimanere malgrado tutto racchiuso nel proprio cerchio spirituale, alla fine o ne è stato strappato con la violenza o si è distratto, il frastuono e i lamenti degli ultimi tempi di guerra giungendo fino a lui. Non c'era scampo. Inutile denunciare la propria impotenza: ciò non impediva di udire quel frastuono e quei lamenti, che contavano pur qualcosa nella storia dell'umanità, e dietro ai quali fermentavano i problemi che tutti sanno. Sono, questi, problemi d'ordine sociale, di fronte ai quali si erge un antico diritto dell'artista all'isolamento. Ed ecco il punto sul quale occorre intendersi.

Gide è esplicito: « Se le questioni sociali occupano oggi il mio pensiero, è perchè sento il demone creatore ritirarsi ». Dal canto suo, Joyce si è sempre negato alle passioni politiche ed anzi in « Ulysses » sono riscontrabili i segni della sua disapprovazione nei riguardi dei suoi connazionali che lottavano per l'irredentismo. Matisse rimase ognora indifferente alla vita e, ultimamente, al dramma del suo paese; unica partecipazione, una Francia dipinta durante la disfatta sotto le spoglie d'una donna senz'armi e senza trofei, seduta in attesa; e il quadro non è dei suoi migliori.

Gli esempi potrebbero continuare, confermando quel diritto alla *turris eburnea* di cui dicevamo, ma la polemica è vecchia e superata, tanto che non metterebbe conto di riprenderla se non fosse per certi suoi riflessi attuali non scevri di interesse.

Infatti, particolarmente attenta a quelle che sono le manifestazioni più angosciose della realtà odierna, va dimostrandosi una schiera di giovani intellettuali la cui attività predominante è stata fino ad oggi il cinematografo o la letteratura. Molti di essi (non tutti) hanno la nostra stima, e perciò nessun dubbio che un'assoluta purità di interessi regoli le loro azioni, le quali sono informate ad un principio secondo cui l'urgenza del problema sociale diminuisce l'interesse del problema artistico. Bisogna aggiungere che il fervore di quei giovani nell'attuare il suddetto principio è ammirevole, al punto che verrebbe da dubitare della nostra stes-

Jan Gabin ne "La Grande Illusione" di Renoir

sa probità spirituale, se non ci sorreggesse la consapevolezza che il binomio arte e vita è stato risolto da un pezzo. A quella soluzione ci rifacciamo nel formulare le considerazioni che seguono.

Spetta alla coscienza di suggerire all'individuo un indirizzo d'azione, ma alla sua natura di imporgli un linguaggio. E l'artista non potrà esimersi dal parlare il *suo* linguaggio. Se, per dedicarsi ad altra opera, riuscirà a soffocarlo, vorrà dire che i suoi impulsi non erano sufficientemente impellenti. Nel caso contrario nascerà l'opera d'arte, in cui contingenza e programmismo sono portati su un piano astratto.

Nell'ambito del cinema l'esempio tipico è dato dalla Russia, i cui film più efficacemente propagandistici sono innanzitutto espressioni di alto cinematografo, dietro alle quali s'avvertono una poetica e una tecnica definite. « Un film di Eisenstein — ha scritto Moussinac — rassomiglia a un grido, un film di Pudovchin evoca un canto ». Con queste grida, con questi canti Eisenstein e Pudovchin — e analogamente Dovecenco, Turin, Vertov, Room, Stäbovoi, ecc. — hanno preso posizione; se non fosse stato attraverso il cinema probabilmente non avrebbero mai fatto della propaganda, o almeno della buona propaganda, poichè è chiaro che un'opera d'arte autentica fa propria morale con lo stile. Ma lo stile è una conquista dell'individuo, operata attraverso svariate esperienze, di cui una può anche essere quella sociale.

Il diverso modo di risentirne creerà le differenziazioni, così evidenti nei registi suddetti: in Eisenstein è la massa che domina, in Pudovichin è l'uomo nei suoi rapporti con la collettività, in Room lo psicologismo individuale. Ma Eisenstein, Pudovchin, Room, tutti sono rimasti uomini di cinematografo. In nessuno di essi il problema sociale, quantunque violento e complesso, ha travolto quello estetico; lo ha semmai stimolato. Portando il discorso sul piano generale, si obbietterà che tale stimolo può pure rivelarsi negativo e provocare una reazione, ma non questo conta. L'importante è che la reazione medesima cessi di essere valida in quanto tale per divenirlo in quanto arte, e ciò si verificherà ad una condizione: che la moralità, come fedeltà ad una fantasia, sia assoluta.

Troppe bugie sono state dette nel cinema italiano. Troppi autori hanno evitato la sincerità, o non l'hanno sentita premere, giacchè anche la sincerità presuppone un termine di riferimento, un moto interno cioè, un impulso, e forse quei registi ne erano privi. Sporadiche voci si sono alzate ultimamente con timbro in apparenza pulito, ma non hanno retto a un esame più attento, rivelando una sconcertante malafede.

A proposito di questi tentativi si è parlato anche di stile, implicitamente rimandando, per una definizione del termine in sede rigorosamene critica, allo studio dei modi formali. Come se lo stile, pur con la parte tecnica che contiene, non riflettesse oltre che un gusto una maniera di pensare; come se il verismo di Renoir, il sentimentalismo di Duvivier, il decadentismo di Sternberg, il viennismo di Forst non muovessero da posizioni delineate, anche se variamente consapevoli, dello spirito per risolversi in altrettanti e corrispondenti modi di inquadrare, di angolare, di muovere la macchina, di dirigere gli attori e via discorrendo. No, non quello è lo stile che auspichiamo. Il nostro cinematografo necessita di uomini che esauriscano se stessi nelle loro opere. Vi mettano pure cattiveria, vizi, egoismi, ma rimangano alla fine di ognuna svuotati di fantasticherie e di pensieri: solo così le loro immagini potranno partecipare alla determinazione della verità. Oppure vi mettano problemi, se in loro questi urgono come impulsi a poetare; accetteremmo anche un cinema impregnato di problemi, da contrapporre a quello sciatto o calligrafico del passato. Arriviamo a dire: un cinema cerebrale, contenutistico per eccesso. Se non altro, esso svelerebbe la presenza di cinematografari pensanti, in grado di legittimare un serio ottimismo. Sarebbe una fase transitoria, come tutto è transitorio oggi in Italia, che servirebbe tuttavia a disancorarci da una tradizione di stupidità e ad immetterci in un'altra fase, nel cui equilibrio potrebbero germogliare le opere migliori.

Ma in linea di massima, nessun limite, è chiaro. Ci sono istanti nei quali anche l'alfabeto e i libri dei conti ci sembrano poetici. Il pensiero non è nostro, è di Novalis, ma lo riportiamo volentieri perchè ci sembra questo il tempo di osservare appunto l'alfabeto e i libri dei conti, in altre parole di ascoltare le voci più sommesse degli individui, le più banali e modeste, e di rispondere. Ascoltare è semplicissimo. Kafka direbbe: « Voi non avete bisogno di lasciare la vostra stanza. Rimanete seduti al vostro tavolo e ascoltate. Non ascoltate nemmeno; semplicemente, aspettate. Non aspettate nemmeno: siate del tutto tranquilli e solitari. Il mondo si offrirà a voi liberamente per essere smascherato; esso non ha scelta, rotolerà in estasi ai vostri piedi ».

Rispondere è più difficile, ma ci consola il presentimento che saremmo ascoltati, perchè mai come in questo momento gli individui hanno sentito il bisogno di parole. Parole distese e pacate, che dicano i giorni futuri, e i rapporti fra gli uomini e il mondo, fra il sogno e l'amore, fra l'amore e la necessità. Che ridiano fiducia nell'esistenza, oggi tanto avvilita.

Non è un compito, non è un'esibizione della nostra intelligenza; dev'essere una necessità dello spirito o non avrà eco. Ma chi l'avverte risponda con il *suo* linguaggio, come si diceva, da persona morale. E se codesto linguaggio toccherà l'arte, egli avrà compiuto opera socialmente valevole. Perchè il godimento che l'arte ci procura, non è vero che sia illusorio; oggi più che mai esso ci appare come la più umana delle felicità.

Michelangelo Antonioni

AMAREZZA DEL CINEMA AMERICANO

All'inizio dell'introduzione alla sua traduzione di una scelta della *Antologia di Spoon River* di E. Lee Masters, Fernanda Pivano scrive: « L'immagine che gli italiani si fanno della civiltà nordamericana è — nonostante gli schemi ottimistici del cinematografo — una immagine tragica ». Dove quel riferimento agli « schemi ottimistici del cinematografo » mi pare inesatto e superficiale. Infatti è possibile riscontrare questo *ottimismo* solo in quella parte della produzione hollywoodiana volta a seguire e a soddisfare interamente il gusto e le predilezioni del medio pubblico e in quella serie di film costruiti con straordinaria grandezza di mezzi e assoluta perfezione tecnica, ma privi di qualsiasi fondo umano, morale. Nessuno infatti si sognerà di cercare l'anima e la civiltà americana nella *Tragedia del Bounty* o nella *Vita del dott. Pasteur* o nella serie dei film giallo-rosa o in quelli con la ragazza prodigio (piuttosto potrà accostarsi al vero nelle parate abbaglianti delle riviste musicali). L'*ottimismo* cui allude la Pivano, nel caso della cinematografia americana, altro non è che il solito « soave licor » di cui sono sparsi gli orli del vaso, che può indurre in errore l'osservatore frettoloso. Un vaso il cui contenuto *amaro* ha già avuto, specie per la vita sociale e letteraria, la interpretazione di Emilio Cecchi, dalla quale non sappiamo distaccarci nell'esame di qualsivoglia aspetto della vita sia empirica che spirituale del popolo americano. Tempo fa, in un articolo che documentava certe influenze del cinematografo americano sulla letteratura, Cecchi concludeva con una frase che gli è particolarmente cara — tanto è vero che in *America amara* la si poteva già trovare due volte quasi identica — riguardante la « tragica cavalcata letteraria americana », che non esitiamo a proporre per una analoga interpretazione di tutto il cinematografo americano. In *America amara,* di quella argomentazione abbiamo la premessa: « ... sentirsi sicuri, mentalmente e materialmente: questo è il grande quesito, l'unico e vero ideale americano. Alla propagazione di tale sentimento di sicurezza, tutt'America collabora, unanimemente; in migliaia di maniere, geniali e idiote, oneste e frodolente; a qualsiasi piano della propria struttura sociale » e la conclusione, strettamente dipendente da questa sete di sicurezza, nella quale consiste l'ideale di felicità americano: « ... una fuga fisica, simbolica di quell'altra fuga, morale: sfogare la propria inquietudine nella velocità, nel darsi attorno, nel correre; *correre verso un'interna, nebbiosa frontiera, al di là della quale non si senta più la contraddizione con se stessi e col mondo* », e ancora: « Da una civiltà che ha come postulato supremo il benessere e la felicità materiale, era ovvio che potesse nascere soltanto un'arte di disillusioni e disillusioni senza sconforto ». Ora che Cecchi ci ha aiutati a scoprire la vera essenza dell'arte americana, procediamo per conto nostro alla ricerca delle più convincenti esemplificazioni — e avvaloranti la nostra tesi — nello sterminato e caotico campo della produzione hollywoodiana. La memoria ci soccorre, come può: tutti possono venirci in aiuto.

Ma, senza andare tanto lontano, basterebbe ricordarsi, a contatto delle voci degli estinti cittadini di Spoon River, di casi analoghi già trattati da qualche regista americano: il campionario è il medesimo. E per ora non importa tanto a noi che parecchi film abbiano risentito della medesima angoscia di opere letterarie dalla cui elaborazione erano nati, quanto che anche il cinematografo, nelle sue voci più significative e poetiche, abbia sentito la necessità di tornare ad esprimere — ma spesso era un esprimere *ex novo* — quella identica sensazione di soffocamento, quell'identico bisogno di fuga materiale e morale dal mondo circostante, un mondo in cui, posto il dogma della felicità materiale e innalzato sugli altari il divino benessere individuale, è legittima ogni rivolta del libero pensatore, dell'uomo che conserva nel fondo della sua anima, sotto l'incrostazione delle convenienze sociali, l'istinto di libertà. Ricorderanno tutti, a questo proposito, l'ultimo film di Frank Capra arrivato in Italia (*L'eterna illusione*), dove la morale del vecchio nonno (« Non potete portarlo con voi », che era il titolo originale e si riferiva al denaro) voleva aprire all'animo del banchiere — prototipo evidente di una mentalità, esponente di un diffuso *modus vivendi* — intristito negli affari, la prospettiva di nuovi cieli, di un nuovo mondo al di là di questo nostro mortale: a che vale tanto agitarsi e affannarsi per rincorrere continuamente una chimera, una parvenza di felicità, quando la morte può troncare improvvisamente tanta fatica? Ed è confortevole per noi che questo tentativo di avviare cristianamente alla riflessione del trapasso — altri, come vedremo, risolverà il problema rompendo definitivamente i ponti con la società, nella fuga, nel ritorno al primitivo — sia stato espresso da Capra, il quale ha sempre conservato buona parte del suo animo di italiano sognatore e sentimentale, aggredendo con una polemica tanto più pungente e significativa quanto più artisticamente riuscita, gli aspetti più cancrenosi della società statunitense. E sarebbe davvero interessante — ma troppo lungo: se mai potrebbe costituire argomento per uno studio a parte — considerare nei film di Capra il ripetersi di analoghe situazioni e dei medesimi personaggi; uno dei quali è l'affarista anziano, già tutto preso dal dinamico ingranaggio della vita esteriore, l'altro, all'opposto polo di sensibilità umana, il giovane che non accetta le condizioni impostegli dalla società e si rifugia nel passatempo preferito in attesa della ribellione che esploderà violenta e che, in molti casi, porterà con sè anche il vecchio affarista. Il Baxter di *Strettamente confidenziale* ri-

finta la direzione della fabbrica di scatolame e cartonaggi, e con essa il benessere materiale assicurato per l'avvenire, per andarsene con i suoi cavalli (e il suocero alla fine correrà via con lui!); la Colbert di *Accadde una notte* lascia, tutte le volte che può, la casa o il panfilo paterno e si imbatte nel giornalista che si preoccupa del modo di inzuppare le ciambelline nel latte e, ormai stanco della sua vita disordinata e priva di ideali, sogna l'isola deserta in cui vivere con la donna amata: il risultato di tutto questo è che sarà proprio il vecchio padre a favorire il matrimonio dei due ribelli. Altra ribellione constatiamo nell'*Eterna illusione* che finisce non già con la conversione del figlio, bensì con quella dell'austero genitore. Ribellione alla società è pure quella di Mr. Deeds, il « picchiatello » (noi sappiamo bene che i « picchiatelli » sono invece tutti gli altri), l'ingenuo e sincero provinciale che pretende di metter ordine e giustizia negli affari della grande città. In *Orizzonte perduto* la macchinosa impalcatura teorica ed ideologica rivela tutti i trucchi e gli intenti nel personaggio del romanziere, e in quello straordinario *eden* terreno di Shangri-La e nella favolosa figura del Gran Saggio. E così di seguito: pare che Capra non abbia fatto altro che lanciare messaggi, supremi avvertimenti all'uomo americano. Non ci è ancora dato di sapere se tanto interessamento ha dato buoni frutti. Possiamo però chiederci: è ottimismo tutto questo? E la risposta sarà senz'altro negativa.

Il coro che si innalza dal cimitero di Spoon River è quello di tutta l'America, ristrettasi nel microcosmo della cittadina di provincia, dell'America vista come attraverso un binoccolo rovesciato. E' la provincia di dove parte Sam Dodsworth, stanco delle sue fabbriche, desideroso di nuove terre, di nuovi panorami; è la provincia di cui è infarcita la signora Dodsworth, tipico caso di bovarysmo americano, nel bellissimo film di W. Wyler, *Infedeltà*, tolto da un mediocre romanzo di S. Lewis. E' la provincia — flagello universale, come si vede — di un altro bel film di Wyler, *La calunnia*, storia grigia ed acre di due maestre messe al bando dall'opinione pubblica a causa delle bugie di una ragazzina isterica. (Tutti ricorderanno certo molte altre di queste ragazze americane, precocemente sviluppate e dinamizzate, prive di ingenuità e di passioni, a quindici anni già astiose e prive di educazione sia pratica che morale). Un altro villaggio sul taglio di Spoon River era quello di un filmetto di Boleslawski, *L'adorabile nemica*, dove compariva tutta la provincia americana acida, zitellona e puritana, dalle cui frece maligne la giovane scrittrice di romanzo d'amore doveva ben guardarsi. Lo stesso villaggio troviamo in *E' arrivata la felicità*, di dove parte Mr. Deeds con la sua ingenua vena poetica e con il suo trombone, o in *Nulla sul serio*, dove il giornalista va a cercare la ragazza votata alla morte a causa di una disgraziata operazione, e altri ne abbiamo visti in *Ombre rosse*, un po' più in là nel tempo, ma sempre con i medesimi caratteri, con i medesimi tipi.

Se il villaggio ha già *in nuce* caratteri tanto amari, è facile avere un'idea approssimativa dell'ingrandimento conseguente se

Nel pragmatismo è la filosofia del pioniere

Aureo e patriarcale e pettegolo puritanismo; ma sotto, fermenta il dramma di "Fucia nera" (*Regia Michele Curtiz, interprete Paul Muni*)

C'è un unico destino in agguato dietro questi esseri differenti e simili, come la morte dietro la sala degli incurabili» (*André Malraux, nella prefazione a «Sanctuary». La fotografia è di "The Story of Temple Drake", tratto dal romanzo di Faulkner e diretto da Stephen Roberts*)

"Da una civiltà che ha come postulato supremo il benessere e la felicità materiale, era ovvio che potesse nascere un'arte di disillusioni, e disillusioni senza conforto». (*Emilio Cecchi, nella prefazione a «Americana». La foto è de «l'Eterna illusione» di Capra*)

spostiamo il campo d'osservazione nella metropoli, in quella volutamente deformata e denunciata senza pietà nelle sue follie, nella sua insana ansia di nuovo, nel suo sadico dinamismo (pronto a sfruttare, per crearsi poche ore di gioia fittizia, un pietoso caso di morte) da W. Wellmann nel suo *Nulla sul serio* (*Nothing sacred* per l'uomo d'America, che neppure nella tomba può riposare tranquillo, quando i sopravvissuti gli turbano l'eterno sonno con grottesche epigrafi), dove la polemica e la satira esplodono violente, furibonde e la fuga dei due eroi è l'estrema beffa giuocata alla pazzia, alla idiozia di tutta una società, di tutta l'America. Per trovare una polemica altrettanto aspra bisogna risalire a un altro film di Wellmann: *E' nata una stella*, spietata rivelazione della vita di Hollywood, la quale, se non aveva l'atroce empietà di un quasi analogo tentativo descrittivo di Cain, aveva però ugualmente il potere di aprire gli occhi allo spettatore attento su quella babelica associazione di interessi e di sconsiderazione, che segna la fine dell'uomo come entità spirituale, assorbito e distrutto da un mastodontico processo, sempre in atto, di meccanizzazione umana. La carne a brandelli, mentre il cervello, come un eterno pulsante, segue anelante il pesante correre del tempo.

Ma basterebbe anche un piccolo giro di ispezione nei salotti dove campeggiano le varie Billie Burke e Alice Brady, rappresentanti inesauribili di quella mentalità stravagante e barocca, sogno e delizia di tanta gente. Anche qui è l'America «grave e puerile; sempre con quegli occhiali da nonna e con quell'incarnato di latte e rose; credula, e poi pedante fino all'inverosimile; pazzerellona e strampalata, e a un tratto seria, come soltanto sanno esser seri i bambini». La donna americana è qui rappresentata come il bimbo che ha rotto tutti i giocattoli e, nella sua smania di crearsene di nuovi, ricorre agli espedienti più assurdi che si possano immaginare (ricordate quella strana gara all'inizio dell'*Impareggiabile Godfrey*?), poichè la sete di divertimento — così sfrenata può essere solo in chi ha più gravi, e può essere anche, incoscienti preoccupazioni da mascherare — è una esigenza insopprimibile. Dal riscontro di tanto lustro ed esteriore impazzare è forse una visione ottimistica quella che possiamo ricavare? E possiamo credere a un compiacimento nella descrizione di questi casi o non piuttosto al gusto acre ed amaro che prova chi vuole scoprirsi le proprie ferite, additarle all'attenzione generale, per un'intima speranza di futuro risanamento?

Continuando la nostra scorsa, vediamo che in tutte le opere più significative del cinema americano è possibile prender atto di un sentimento di rivolta — condiviso dal regista, il quale invece condanna quando descrive un caso di supina accettazione — contro quella civiltà, quelle leggi che si sono venute costituendo, come un ferreo cerchio infrangibile, attorno all'uomo. E' naturale allora che il primo impulso sia quello della fuga. Evadere: ecco il grande sogno. Fortunati coloro che riescono a oltrepassare la frontiera: tali sono i due protagonisti di *Ombre rosse*, salutati nel finale da una esclamazione di questo genere: « Ecco altri due che sfuggono alle delizie della civiltà! ». Il titolo italiano di un filmetto medio americano di questi ultimi anni era più che mai significativo: *Lasciateci vivere!* La tragedia, il gusto doloroso dell'automartirizzazione vi erano spinti all'estremo. L'uomo puro e sereno, affacciatosi al mondo pieno di speranze e di bei sogni, contento della sua piccola vita, fiducioso nel lavoro, soddisfatto delle gioie dell'amore, prossime ad essere coronate dal matrimonio, questo anonimo essere della strada è improvvisamente schiantato da un triste errore per cui viene incolpato di un delitto non commesso. La giustizia e l'opinione pubblica lo condannano. Lasciamo andare ora il film per conto suo — il più delle volte non c'è da far caso al finale che può essere conciliante per ovvie ragioni di carattere commerciale —: a noi premeva porre in risalto uno dei tanti casi in cui si verifica la sconfitta della piccola vita onesta e laboriosa che il dramma della massa comprime e disperde; (questo tentativo di far rientrare il

caso singolo in quello della folla è anche dell'ultimo cinema francese). Le situazioni analoghe sono innumerevoli, più o meno dolcificate, ma sempre dolorose a chi le sappia intendere. L'uomo della strada, il piccolo anonimo individuo che vive alla giornata, cerca uno scampo con i mezzi che gli sono consentiti dalle sue risorse fisiche o dalla sua limitata capacità intellettuale e può essere che nell'amore, nella famiglia faticosamente costituita (ricorderanno tutti *La folla* di Vidor) ritrovi se stesso, la volontà di vivere e di gioire.

Ma anche questo ritrovarsi nel nucleo isolato della famiglia, nel circolo delimitato di pochi affetti, è un segno di quell'isolamento dalla restante circolazione sociale, al quale l'uomo americano continuamente tende. L'effetto primo di questo bisogno è la ricerca dell'avventura, del rischio che, al tempo del *western*, non aveva ancora l'aspetto terribile assunto in seguito, poichè la vicinanza della natura e le maggiori possibilità di ricerca in essa dell'assopimento di ogni tumulto ne frenavano l'asprezza. Ma il vecchio ladro di bestiame, il manigoldo che rubava l'oro, sono lo stesso *gangster* odierno: mutati i tempi, l'abito e la forma, sotto diversi panni l'anima è la medesima. Così l'aitante eroe della prateria, il *coze-boy* cavalcante a fianco del compare anziano e buffo, riedizione moderna della coppia Don Chisciotte-Sancio Pancia, difensore dei diritti della bionda pulzella indifesa, è divenuto il povero autista che pena a vivere e che la legge e la malavita, strana contraddizione, insidiano, oppure il timido ed ingenuo provinciale che la metropoli assorbe e paralizza. Lo spaccio fumoso di un tempo, ove la sera i minatori buttavano sul tappeto verde del tavolo da giuoco le pepite d'oro, è divenuto lo scintillante tabarino ove, al suono di musiche sincopate, giovinotti e damigelle, segnando il ritmo col ditino, si lanciano nelle nuovissime danze sfrenate, in cui il loro desiderio di moto si esprime in grottesche contorsioni; sul tappeto verde le « fiches » hanno sostituito le pepite, l'alcool scorre a profusione oggi come allora e il bicarbonato non è rimedio che basti: il male è più interno, più profondo. Il vizio e la corruzione dominano oggi come allora, semmai oggi più raffinati e disgregatori. Questo svolgimento, diremmo meglio: questa metamorfosi il cinematografo americano ci ha dato modo di seguire in tutti i suoi sviluppi, dalle prime cavalcate alle ultime sparatorie. E non è invidia il sentimento che si può provare davanti a questo spettacolo, o comunque ammirazione e timore: l'ammirazione possiamo tenerla per chi ha saputo rompere i freni e mutare l'acredine in secessione.

Ma purtroppo la secessione non è sempre possibile e allora s'impone la lotta. Una lotta ad oltranza la cui posta suprema è la vita o la libertà che è lo stesso, e vuol dire anche sicurezza. Il cinematografo americano ci ha dato documenti sufficienti su questa lotta dell'uomo contro la società: noi abbiamo cercato di illuminarne qualcuno, molti altri ne restano ancora.

Gli americani, nel cinematografo, non hanno fatto che raccontare la loro storia. (Nessun altro paese ne ha avuto la forza o, forse, il coraggio). Una terribile e tragica storia di passioni soffocate e di delitti. Una storia che adombra nelle opere la condanna di una società colpevole di mostruosi infanticidii.

Di là dell'Oceano, nel cuore di inesplorate montagne nevose, potrà l'uomo americano ritrovare il bene perduto, nel paradiso di Shangri-La, ove le ali delle colombe hanno vibrazioni d'arpa e l'età degli uomini non è vinta dal tempo?

Lamberto Sechi

F. M. Poggioli: "Il cappello da prete„ *(Esc. E.N.I.C.)*

CORTIMETRAGGI

Già è stato fatto, senza peraltro aver mai dato definizioni precise, accenno alla opportunità di realizzare novelle cinematografiche; le quali potrebbero costituire fra l'altro il banco di prova per nuovi registi, attori. I « provini » cioè le esercitazioni eseguite dagli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, dovrebbero rientrare, a rigore, in questa categoria. Ma la loro eccessiva brevità, se tuttavia ha permesso in qualche caso, di stabilire le attitudini di allievi registi ed attori, ha fatto assumere ai cosidetti «provini di esercitazione» un carattere piuttosto di frammento che di novella cinematografica vera e propria.

Numerosi documentari sono stati prodotti in Italia, alcuni dei quali non privi di una sia pur tenue tessitura narrativa. Senonchè il cortometraggio inteso come novella cioè come film a soggetto di breve durata — da un quarto d'ora a mezz'ora — non è stato mai tentato.

Recentemente ci è accaduto di assistere alla proiezione di alcuni cortometraggi prodotti in America. Tra questi sono appunto alcune novelle cinematografiche. Fra le altre, una costruita sul noto racconto di Edgar Allan Poe: *The Tell-Tale Heart;* un'altra, la più interessante, non è che la trasposizione cinematografica di un racconto di William Soroyan: *The Good Job.*

Il racconto di Saroyan è scritto in prima persona; e nel film, il commentatore legge appunto il racconto, che si traduce in immagini. La tecnica traspositiva è quanto mai semplice; nuoce forse l'uso un po' eccessivo di passaggi per dissolvenze incrociate. Ma la scelta dei tipi, la descrizione ambientale sono quanto mai appropriate.

La tendenza narrativa si manifesta in maggiore o minor misura in quasi tutti i cortimetroggi americani; sia che abbiano un carattere quasi di attualità — come una manifestazione sportiva per esempio —, sia che descrivano un istituto di bellezza. E' interessante notare, che a questa tendenza del cortometraggio, di solito limitato altrove a forme decisamente documentarie, fa riscontro nel film a soggetto di lunghezza normale, una tendenza opposta; cioè la ricerca del documento, della autenticità ambientale; nonchè in certi casi la espressione formale quale è usata di solito nei documentari. In taluni film infatti, come nel più recente di John Ford *How Green Was My Valley*, e nell'inizio di *The Remarcable Andrew* di Stuart Heisler, un commentatore descrive situazioni e ambienti, come se si trattasse di un documentario.

Resterebbe da vedere quanto il sistema è usato funzionalmente, o non dia vita piuttosto a un ibridismo che ha il merito esclusivo della novità. E' un fatto, si capisce, unicamente di risultati.

REALTA' UMANA E SOCIALE NEL CINEMA

Il fenomeno cinematografico, oggi in atto in tutta la profondità della sua inesaurita « novità », non si presta ancora, per fortuna, alle facili classificazioni entro cui gli uomini sono solleciti a racchiudere, con il loro pigro tradizionalismo anche i segni più audaci delle loro più spregiudicate azioni.

Tuttavia le smanie intellettualistiche trovano nel cinema un comodo recipiente in cui scaricarsi. Sia come arte che come fenomeno sociale, il cinema si è dovuto piegare, fin da quando ha cominciato ad acquistare una certa importanza nella storia della cultura, alle schematizzazioni più impensate. Il voler comprendere e classificare a tutti i costi: proprio questo, infine, ha impedito alla maggior parte degli intellettuali di spingere i propri sguardi oltre un certo limite. Quel limite che soltanto gli artisti, con la loro nuova sensibilità, hanno saputo oltrepassare, creando i primi capolavori cinematografici, fissando ed aprendo nel territorio della fantasia le reali possibilità del mezzo tecnico nuovo.

Gli artisti con la loro lezione viva sono stati, e possono ancora oggi essere, i più grandi teorici del cinema; e questo ci mette in guardia quindi da quelle definizioni, da quelle classificazioni, da quelle regole, che non siano nate e non nascano da una pratica addirittura manuale.

Il cinema, in seno all'umanità ha iniziato una vertiginosa parabola che lo conduce verso l'ignoto. Esso richiede agli uomini per alimentare la sua magnifica casa, coraggio sincerità e sensibilità.

A quelli, poi, che ancora si sentono costretti per una loro immaturità a rimanere a terra, esso richiede almeno una implacabile severità nella demolizione di quei pregiudizi vecchi o nuovi che lo tengono legato ad un terreno non suo.

E' inevitabile, nell'oscurità del più indifferente atto demolitivo, il tralucere del senso nuovo dal quale poi si deriverà la necessaria ricostruzione.

Su questa via si giunge al noto paradosso filosofico per cui anche la negazione è già, in se stessa, una affermazione.

Se ci proponessimo di liberare semplicemente il cinema da ogni pregiudizio, ogni nostro scrupolo sarebbe smentito dalla necessità di distinguere tali pregiudizi da certe altre verità. Resta dunque da testimoniare, per tali polemiche, la semplice buona fede, che ci renderà chiaro, là dove ci sarà dato trovarlo, ogni sforzo che sia teso più che alla teorizzazione astratta alla modesta ricerca di elementi probabili di verità.

Equivoci e pregiudizi esistono anche sulla cosidetta « socialità » del cinema. C'è chi tende a ritrovare nel cinema i germi di un possibile rapporto con lo spettatore, identico a quello stabilito dal teatro nell'antichità od anche in epoche più recenti.

E' troppo comodo risolvere entro un modulo prestabilito tutti i fenomeni storici che a tale modulo apparentemente si adattano.

Sarebbe ben monotona la storia se entro le sue ripetizioni non nascondesse una varietà inesauribile di nuove indicazioni.

Cinema e massa vivono d'una partecipazione diversa da quella che legava le folle al teatro.

Era dapprima una massa consapevole dei propri miti che voleva assistere a delle celebrazioni, poi fu una classe rigorosamente chiusa nei propri diritti di civiltà.

Da una parte una manifestazione religiosa, dall'altra, la soddisfazione di particolari privilegi di cultura.

John Ford: "Furore"

Non si può restare indifferenti di fronte al fatto che il cinema sia nato proprio quando le masse si avviavano a combattere per una loro autocoscienza, la loro ultima, ancora non conclusa, battaglia.

La consapevolezza oscuramente conquistata in secoli di lotta tende a chiarirsi più o meno sugli stessi anni in cui nasce il cinema.

Se il cinema si è prestato agli estremi angosciosi interrogativi degli individui, ciò è stato possibile proprio per il fatto che esso nasceva ai limiti di due epoche. I vari periodi storici non sono certamente divisi da tagli netti.

Quindi le quotidiane concessioni ad un costume sorpassato, le divagazioni intellettualistiche che per decenni hanno fatto, e fanno tuttora la storia del cinema non debbono obbligarci a vedere in esso chiusa ogni via ad una partecipazione alla civiltà futura.

Se poche sono ancora le indicazioni da esse offerteci della eventualità di questa partecipazione e molti invece i segni di una convivenza con le abitudini di una classe esaurita, non dobbiamo lasciarci trarre in inganno: il cinema sta pagando il prezzo della sua storicità. E questo prezzo è la migliore prova della sua concreta vitalità.

Su questi presupposti storici, si può affermare allora che il cinema non è nato nè per una celebrazione di miti, nè per stabilire quindi un nuovo rapporto di religiosità (questa religiosità troppo gratuitamente elargita ai popoli dai dilettanti della politica) nè d'altra parte per continuare le infelici avventure degli ultimi sbiaditi interpreti della tragicommedia dell'individualismo.

Ma d'un eventuale cinema veramente partecipe della vita delle masse (e, per esser più precisi, dell'uomo in relazione alla sua vita sociale) non abbiamo davvero, finora, ricchezza di testimonianze, lo dicevamo prima. Alcuni film americani, francesi, tedeschi. Da *Alleluia!* a *Tragedia della miniera*, il conto non si arrischia in cifre eccessivamente cospicue.

Anche in Italia il cinema ha troppo spesso dimenticato i suoi più imperiosi doveri per indugiarsi o nelle celebrazioni retoriche (e cercando, sotto questa veste insincera, di disimpegnarsi da quei suoi doveri) o nella compiaciuta elaborazione delle più astratte formule del comico-sentimentale.

Questo momento trova gli intellettuali che si sono avvicinati al cinema, lontani dal pubblico (e dire pubblico cinematografico significa dire « gli » uomini) come sempre, del resto, in Italia: in tutti i campi. Ciò vorremmo che significasse per chi lavora nel cinema la fine di questa morbosa scissione, che dura da secoli, nel nostro paese, tra i « colti » e gli « incolti ». Cinema è linguaggio aperto chiaro (dopo il fallimento dell'avanguardia nessuno discute più su questo fatto). Il cinema è oggi un invito agli intellettuali, agli artisti perchè vogliano cominciare a trovare, per le loro idee, per le loro intuizioni, un modo d'espressione più aperto e cordiale.

Non crediamo possa prostituirsi l'artista italiano che senta l'esigenza di parlare la lingua di Vidor o di Renoir.

Carlo Lizzani

Luchino Visconti: "Ossessione"

IMPOTENZA

*" C'è una cosa che mi piacerebbe riuscire a dire. A proposito dell'impotenza. Avete osservato girando per le vie che tutta la gente che si vede ha un'aria stracca, impotente?... Che cos'è un giornale? La cosa più impotente del mondo. Che cos'è il teatro? Ci siete andato molto ultimamente? Vi danno un tal tedio che vi fa male alla schiena; e il cinema, Dio mio, il cinema è dieci volte peggio, e se questa guerra non è un indizio d'impotenza universale che spazza il mondo come una malattia, non capisco più niente. L'uno che conosco, Hargrave, dell'*Aquila, *è stato laggiù in quel luogo che chiamano Hollywood. Me ne parlava. Dice che tutta la gente laggiù sono come pesci colle pinne tagliate. Si dibattono cercando di fare movimenti effettivi e non possono. Dice che hanno tutti un complesso d'inferiorità, qualcosa di spaventoso: stracchi scrittori di riviste andati là per arricchirsi in vecchiaia, tutta roba così. Le donne che cercano tutte di fare le signore. No, non le signore esattamente. Non è questa l'idea. Cercano di avere l'aria di signore e di gentiluomini, vivono nel genere di case che suppongono da signore e gentiluomini, camminano e parlano come le signore e i gentiluomini. E' una confusione tanto spaventosa, dice, quale non vi siete mai sognato e bisogna pensare che la gente di cinema sono i favoriti dell'America. Dopo che siete stati là un po' di tempo a Los Angeles, dice Hargrave, se non andate a buttarvi in mare, venite matto. Dice che tutta la costa del Pacifico è così — voglio dire, su questo tono — l'impotenza che grida a Dio che è bella, che è grande, che è efficiente ".*

(Da *"Riso Nero"* - Trad. di Cesare Pavese).

Sherwood Anderson

Regista: A. FORZANO
Produzione: TIRRENIA
Esclusività E. N. I. C.
Interpreti:
Rossano Brazzi
Vivi Gioi
Guido Notari
Armando Migliari
Carlo Romano
Ugo Sasso
il mistero del 1° piano

PRÉVERT E CARNÉ

Quelli che rosicchiano - quelli che andromacano - quelli che maiuscolano - quelli che cantano a tempo - quelli che spazzolano fino a lustrare - quelli che hanno pancia - quelli che sanno tagliare il pollo - quelli che sono calvi nell'interno della testa - quelli che benedicono le mute - quelli che mettono un lupo sul loro viso quando mangiano del montone...

. . . . . .

quelli che hanno troppo da dire per poterlo dire - quelli che hanno lavoro - quelli che non ne hanno - quelli che ne cercano - quelli che non ne cercano - quelli che vorrebbero mangiare per vivere - quelli che viaggiano sotto le ruote - quelli che guardano scorrere la Senna - quelli che si assumono, che si ringraziano, che si aumentano, che si diminuiscono, che si perquisiscono, che si accoppano..."

Lampeggiante, ironico, impervio come questo suo scritto, Jacques Prévert si presenta sempre, nei suoi discorsi e nei suoi lavori, con un segno inconfondibile: l'intelligenza. E' un uomo sulla quarantina, che parla, un mozzicone di sigaretta tra le labbra, divorando le parole, come se il balenare dei suoi pensieri gli impedisse di sostare sulla frase quel tanto necessario a pronunciarla. Considerato uno dei buoni poeti surrealisti nonchè il migliore scenarista di Francia, egli è il cervello di Marcel Carnè.

Ambedue si imposero con Drôle des Drames, *che è il secondo film del regista francese e data dal* 1936. *Si tratta di una curiosissima vicenda, molto discussa a suo tempo dalla critica e dal pubblico, perchè il fantastico e il reale vi trovavano originale fusione.*

Che la fantasia sia la dote fondamentale di Prévert, è comprensibile; meno facile è intuire le strade che essa percorre e soprattutto le mete che intende raggiungere. Tutti i suoi personaggi, per verosimili che siano, paiono usciti da un mondo di favola, ma favola moderna, contemporanea, se non come ambientazione come concezione.

E' possibile capire il connubio Prévert-Carné solo pensando alle loro rispettive caratteristiche differenziatrici. Uomo di lettere, tutto parole, che nelle parole solidifica la propria umanità, il primo; uomo di cinematografo, tutto immagini, senz'altra possibilità di espressione il secondo. Così quei personaggi, che non si sa bene di dove vengano e a cosa aspirino ,quali tristezze intorbidino il loro passato, quali speranze illuminino il loro avvenire, e giungono in luoghi vagamente identificati, a far niente in apparenza, personaggi che rinunciano, che si rassegnano, e al tempo stesso amano e odiano forsennatamente; questi personaggi e questi ambienti hanno in Carné il loro puntuale concretizzatore. La fantasia terrena di Prévert trova nel realismo di Carné il corrispettivo artistico; ossia codesto realismo si giustappone a quella fantasia.

Di cartapesta sono i muri di Carné, ma la cartapesta sembra essere altresì la materia nella quale possano vivere i personaggi prevertiani. Questa strada di Drôle de Drame, *l'argine prospiciente l'Albergo del Nord (scenario, questo, di Jeanson), la bettola di Panama, la piazzetta di* Le Jour se lève, *il castello di* Les Visiteurs du Soir: *tutto è falso nei film di Carné. Ma i personaggi che vi si muovono e le loro azioni sono improntati a un tale senso di realistica umanità, sono talmente nudi e scabri ed essenziali, da riscattare ogni apparenza di falsità. Tutto la fantasia ha operato in senso trasfigurativo; non casuale, non arbitrario, ma sostanziale, puntualissimo.*

In questa viuzza gli elementi architettonici sono realistici; i pezzi di carta, il vigile, gli uomini in abito da lavoro e con pacchi in mano; ma se osserviamo attentamente le costruzioni scopriamo i gessi, gli stucchi, i legni dappertutto. E allora ci accorgiamo che questi gessi e stucchi eccetera si conciliano benissimo con gli alberi dei velieri assurdamente ammassati nello sfondo, e soprattutto con la carrozza di foggia antiquata che avanza a mala pena, e che da questa armonia scaturisce la verità di Carné.

La quale non è minimamente infirmata dalle constatazioni che vien spontaneo di fare a chi abbia seguito il lavoro del regista e dello scenarista francesi. I pezzi di carta, i bambini sono di Carné: possiamo immaginarlo mentre li dispone uno per uno, com'è sua abitudine; ma la carrozza e i velieri sono ben di Prévert, come le luci sono di Shufftan. E' forse questo l'esempio più tipico di collaborazione che il cinema contemporaneo offra.

M. A.

Marcel Carné

CORRIERE DALLA FRANCIA

Una revisione in atto - Il valore simbolico di Les Visiteurs du Soir - Due film magistrali: Goupi-Mains-Rouges di Becker e Les Anges du Péché di Bresson - Il lavoro degli anziani - Crisi di attori - Ultime notizie

Parigi, settembre

Una nuova fase, caratterizzata da una almeno vaga, ambigua revisione di quel verismo che prima della guerra distingueva la cinematografia francese, sembra costituirne oggi la nuova caratteristica; anche se il livello delle opere odierne, pur promettendo, non eguaglia quello delle vecchie, alle quali perciò resta ancorato il lustro della produzione parigina.

Questa revisione è operata non solo dai giovani sui quali la vecchia scuola ha agito in senso puramente didattico, senza alterarne gli impulsi genuini, ma anche dagli anziani. Valga per tutti il nome di Carné.

□

Il suo *Visiteurs du Soir*, che ha sollevato tante polemiche, ha suonato la diana della rinascita. Rinascita della qualità. Reazione dello spirito sulla materia. Non era necessario che questo film fosse perfetto — non lo è — per assumere il posto che gli compete. Esso ha, a nostro avviso, un valore simbolico. E' un atto di coraggio, al quale conviene associare il nome dei produttori, Michele Scalera e André Paulvé.

Dire che il film di Carné ha servito di esempio, o piuttosto d'oggetto d'emulazione agli altri produttori, sarebbe inesatto. Restano alquanto misteriosi i motivi di questo rifiorire di buoni film del quale ci rallegriamo. Forse l'istinto della conservazione. Forse un atto della Provvidenza. Registriamo intanto i risultati.

□

Essi ci vengono, come si riferiva, anche dai giovani. Il fenomeno è naturale. Il gusto della ricerca e dello sforzo, l'audacia e l'indifferenza al rischio, restano appannaggio della giovinezza.

Va citato per primo Jacques Becker con *Goupi-Mains-Rouges*, che seguì un brutto *Dernier atout*. *Goupi-Mains-Rouges* è tratto dal romanzo di un'allucinata storia di famiglia, ed è un'opera magistrale, sobria e potente, tecnicamente impeccabile. Con Becker può esser citato Robert Bresson per *Les Anges du Péché*, tutto fremente di sensibilità, d'una fattura classica dove sono riscontrabili le qualità così francesi di gusto e di misura. Ed ecco Claude Autant-Lara e il delizioso *Mariage de Chiffon;* Louis Daquin e *Les Voyageurs de la Toussaint* (Daquin fu premiato nel '42 per *Nous les Gosses*); Jean Delannoy e *Pontcarral*, commerciale ma solidamente costruito. Lo interpreta Pierre Blanchar, sul quale per inciso è possibile argomentare che non per niente la sua caratteristica più spiccata d'attore fu quella allucinata attenzione introspettiva; ora codesta medesima caratteristica lo ha portato alla regia inducendolo a scegliere un soggetto ricavato da Turgeniev. Ed ecco infine Pierre de Hérain e il romanzesco *Monsieur des Lourdines*. Opere di debutto, ma non prive di meriti.

□

Gli anziani peraltro non sono rimasti inattivi. E tra di essi, alcuni hanno superato le speranze suscitate all'inizio della loro carriera. Serge de Poligny è riuscito con *Le Baron fantôme*, un film di grande poesia benchè ineguale, a stupire gradevolmente pubblico e critica. Christian Jacque, assurto al ruolo di regista estroso grazie a *Premier Bal* e *La Sinphonie Fantastique*, preannuncia una conferma delle sue doti con *Carmen*, girato recentemente a Roma. Jean Gremillon, autore del faticato *Remorques*, ultimo film francese con Gabin e la Morgan, ha dimostrato di conoscere il mestiere con *Lumière d'été*, un soggetto originale di Jacques Prévert, un po' artificioso, molto sconsolato. Albert Valentin ha rivelato le sue doti fantastiche e drammatiche con *Marie-Martine*. Léo Joannon ha tentato con qualche fortuna, ma non troppa, di uscire dalla banalità con *Camion blanc*. Marc Allegret non ha perso tempo, girando consecutivamente tre film: *L'Arlesienne*, *Histoire Comique* e *La belle Aventure*. Una certa attenzione merita Jean Cocteau, il quale peraltro si raccomanda unicamente alla sua fama di letterato, che ora ha sceneggiato e seguito *Eternel rétour* di Jean Delannoy, una vicenda moderna sullo schema di *Tristano e Isotta*.

Infine, fra i veterani del film, bisogna citare Marcel L'Herbier (*La Nuit Fantastique* e *L'Honorable Catherine*) e Maurice Tourneur (*La Main du Diable*).

L'insieme di questa produzione manca di unità. Si tratta di successi individuali. Ma il loro numero costituisce già una prova di vitalità. Non è questo l'essenziale, in un'epoca che provoca tanti scoraggiamenti?

□

Un problema che occupa oggi la stampa cinematografica francese è quello degli attori di primo piano dopo l'emigrazione di Boyer, Gabin, la Morgan, ecc. Un bilancio, d'altra parte, è presto fatto. Chi rimane, dopo l'esodo causato dalla guerra? Rimangono Viviane Romance, Edwige Feuillère, Gaby Morlay, Arletty, Fernand Gravey, Michel Simon, Raimu, Pierre Fresnay, Tino Rossi, Pierre Blanchar, Sacha Guitry, Fernandel, Jules Berry, Pierre Richard Wilm e, su un piano leggermente inferiore, Micheline Presle, Raimond Rouleau, Larquey, Jacqueline Laurent, Marie Dea, Carette, Charles Vanel, yClaude Dauphin, René Dary, Louise Carletti, Charles Trenet e qualche altro.

Molte speranze si erano riposte, all'inizio della guerra, su Michèle Alfa, Odette Joyeux, Jean-Luois Barrault, Jean Chevrier, Simon Renant, Madeleigne Sologne, Bernard Biler, Pierre Brasseur, Jeai Servait, Mila Parély, ecc. Nessuno ha deluso, ma nessuno ha nemmeno sbalordito. Manca la classe internazionale, che caratterizza le *vedettes*. Unica, forse, Susy Carrier, con altri meno dotati benchè muniti di ottime qualità: Simone Valère, Jean Marais, Jean Desailly, François Périer, Louis Jourdan, Alain Cuny (la cui recitazione in *Visiteurs du Soir* è apparsa mirabile).

Crisi dunque d'attori? Ma la colpa sembra potersi attribuire in gran parte ai registi, dal momento che i film migliori dell'annata rivelano nei loro interpreti (per es. René Faure e Jany Holt, in *Les Anges du péché*) una finezza recitativa e una sensibilità considerevolissime. Per cui la soluzione potrebbe essere suggerita proprio da questo: che il buon cinematografo è fattibile senza grandi attori, come del resto i russi insegnano da tempo.

□

Ultime notizie. Pierre Prévert che fu assistente di Allégret in *Histoire comique* e *La belle Aventure* (un giovane dotato di esperienza ma privo della vivacità intellettuale del fratello Jacques), ha diretto un film che si intitola *Adieu Léonard*, interpreti Jacqueline Bouvier e Charles Trenet. Jacques Prévert è attualmente a Nizza, dove segue la lavorazione dell'ultimo film di Carné, di cui suo è lo scenario: *Les Enfants du Paradis*. Al montaggio è l'ultimo film di Jean Tréville, *Tornavara*, interpretato da Mila Parély e Jean Chevrier. In questo film la musica, che Adolphe Borchard sta componendo, avrà un ruolo singolarissimo, così come singolare si annuncia il film medesimo. Scenarista e dialoghista di *L'Aventure est au coin de la rue* è Daniel Norman. Vedremo nel film Susy Carrier e Charles Rigoulot, a fianco di Raymond Rouleau, interprete principale. In corso di lavorazione nel Castello di Sully, presso Saint Germain-en-Laye, è *Je suis avec toi*, di Henry Decoin, con Pierre Fresnay, Bernard Bilier, Jean Mayer e Luce Fabioyle. André Cayatte realizzerà, per la Continental Film, *Pierre et Jean*, ricavato dal romanzo di Maupassant, e, per la stessa società, Richard Pottier girerà *La Ferme au Laps*, su scenario di Carlo Rim. La Continental produrrà inoltre *La Vallée sans Printemps*, con Raimu, *La vie de plaisir* e *Cécile est morte* con Albert Préjean. Gabrielle Dorziat sarà interprete di *Demoiselles de Saint-Cyr*, scenario di Henry Dupuy-Mazuel.

R. D.

"I visitatori della sera„ (Les Visiteurs du Soir) - Prod.: Scalera-Discina - Soggetto: Jacques Prévert e Pierre Laroche - Regia: Marcel Carné - Direttore di prod.: Emile Darbon - Musica: Maurice Thiriet - Scenografia: Wakhèvitch - Operatore: Roger Hubert - Interpreti: Jules Berry, Marie Déa, Arletty, Fernand Ledoux, Alain Cuny, Marcel Herrand, Gabriel Gabrio.

I FILM

LA LEGGE DEL NORD
(La Piste du Nord)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Discina - *Regista*: Jacques Feyder - *Direttore di produzione*: Roland Tual - *Soggetto*: dal romanzo di Maurice-Constantin Weyer «Telle qu'elle était de so Vivant» - *Sceneggiatura*: Jacques Feyder e Alexandre Arnoux - *Dialoghi*: A. Arnoux - *Musica*: L. Beydts - *Scenografia*: D'Eaubonne - *Operatore*: Roger Hubert - *Interpreti*: Michèle Morgan, Pierre Richard Willm, Charles Vanel, Jacques Terrane, Max Michel, Jean Bradin Henry Guisol, Brochart, Arlette Marchal. *Cominciato il 27 febbraio 1939. Prima visione, Parigi 8 marzo 1942.*

Lo scenario di questo film, dovuto a Jacques Feyder e Alexandre Arnoux, è elaborato sul romanzo di Maurice Constantin Weyer *Telle qu'elle était de son vivant*. Ma, qui come altrove, la lessitura letteraria non risulta che un pretesto. Allo stesso modo che Jean Renoir ha realizzato *La Bête humaine* perchè lo interessava l'ambiente ferroviario, qui Jacques Feyder è stato attratto dai desolati paesaggi del nord. L'aspetto più bello e suggestivo di questo film, è il senso tragico raggiunto dal dramma dei personaggi, soli, nell'immenso deserto di neve; i contrasti sentimentali sorti tra di loro, vengono a porsi quindi in nuovo conflitto con una natura tremenda ,più forte, assolutamente sovrastante. Da consimili conflitti sono nate alcune fra le più belle opere del cinematografo. Quantunque realizzato con diverso metodo e con più spiccato senso documentario, *L'uomo di Aran* di Robert Flaherty, può essere citato come esempio.

Jacques Feyder è un regista eclettico; un ottimo professionista del cinema, cui interessano i temi più svariati. La sua regia non è distinguibile per aspetti esteriori, nè per particolari preferenze di toni e di sentimenti. Ma è senza dubbio un regista sicuro, nel senso che sa cogliere, per ogni situazione drammatica, gli elementi più idonei a presentarla nella forma migliore. *La Piste du nord* non si collegherebbe facilmente a *La Kermesse héroïque*, ma piuttosto a *Pension Mimosa* o al lontano *Visages d'enfants*.

Robert Shaw, finanziere americano, uccisore dell'amante della moglie, riconosciuto infermo di mente e rinchiuso in un manicomio, riesce a fuggirne con l'aiuto di Jacqueline, sua segretaria. Raggiunge il Canadà dove, incontrato un cacciatore di pelliccie, Dumontier, gli propone un sopraluogo per un documentario che avrebbe intenzione di realizzare. Ad un posto avanzato di polizia è Dale; Shaw, che ha confessato a Dumontier la sua identità, viene riconosciuto anche da Dale il quale si pone all'inseguimento dei tre. Ma Jacqueline, avvistatolo, uccide i cani della sua slitta. Dale si accinge a piedi ad inseguire i due uomini e la donna. Riesce a raggiungerli, e Shaw si lascia arrestare. In una capanna trascorrono la notte.

Nella solitudine immensa i tre uomini sono legati e scostati ad un tempo l'uno dall'altro e legati ciascuno per una ragione diversa a Jacqueline. Tra lei e Dumontier è nato un affetto semplice e sereno. Viene offerta ad essi l'occasione di poter restare uniti per sempre. Infatti al mattino seguente, percorrendo la strada di neve presso la capanna, Dale scivola e cade in una specie di burrone. Shaw lo chiama e dall'alto non riesce a vedere dove sia caduto. Dale non risponde. Per fare il suo dovere non ha che due modi: o arrestare Shaw o fingersi morto. Egli si è nascosto contro la parete di neve e attende, in silenzio. Ma Shaw lo chiama con insistenza e infine si fa calare con una corda. Raggiunge Dale e lo lega accanto a sè. Dumontier è in alto, accanto a Jacqueline. Dovrebbe tirar su la corda, cui sono attaccate due vite umane. Ma egli esita. Si capisce il suo pensiero, solo che rivolga lo sguardo a Jacqueline. Egli e la donna sono legati da un vincolo d'amore e potrebbero, d'ora in poi restare sempre uniti. E' intorno agli uomini il silenzio. Jacqueline ha lo sguardo su Dumontier; ma basta un cenno di lei: non si può restar soli. E Dumontier tira la corda e fa salire Dale e Shaw.

E' questo il momento più suggestivo del film. Qui l'uso del materiale plastico è fatto con rara sensibilità. Con pochissimi mezzi Jacques Feyder è riuscito ad esprimere una situazione psicologica ricca di contenuto profondo e di sfumature ad un tempo. A questo punto, inoltre, gli attori, pur non rinunciando alle loro intrinseche qualità, fanno corpo con le altre immagini; è raggiunta insomma una completa armonia.

La via del ritorno è difficile; i viveri mancano, i cani muoiono. La febbre prende la ragazza, la stringe sempre di più. La morte si avvicina. Viene la notte, sotto la tenda nella sterminata distesa di neve, la donna chiama ad uno ad uno i tre uomini. E da Dumontier si fa chiudere gli occhi. Poi gli uomini soli, riprenderanno il cammino, verso l'ignoto.

Gli attori sono Michèle Morgan nella parte di Jacqueline, Pierre Richard Willm nella parte di Shaw, Charles Vanel nella parte di Dale, Jacques Terrane in quella di Dumontier. La fotografia è di Roger Hubert, efficace nei primi piani, diseguale nel resto. La musica di Louis Beydts commenta l'azione senza sopraffare, al giusto momento. Il film è stato iniziato nel febbraio del 1939, presentato dopo oltre tre anni. Alcuni tagli ,per ragioni di censura, sono stati apportati; perciò l'azione, specie nella prima parte, risulta qua e là confusa.

F. P.

Jacques Feyder: "La legge del Nord"

NOTA — Una tra le più suggestive inquadrature di questo interessante film è, senza dubbio, quella della morte di Jacqueline, la cui carica emotiva è affidata specialmente alla precisa ed intelligente recitazione di Michèle Morgan, oltre che a effetti compositivi e luministici di prim'ordine.

Crediamo interessante per i nostri lettori, a questo proposito, riportare uno scritto di Marcel L'Herbier in cui il noto regista si sofferma ad analizzare esaurientemente i problemi creativi di tale inquadratura e ad indicare i vari procedimenti tecnici che Feyder poteva adottare.

(Il brano che riportiamo fa parte del volume che L'Herbier si propone di pubblicare tra breve col titolo *Pressentissements de l'auteur du film*).

«L'inquadratura» n. 375.

Primo piano - Immagine. *La famiglia è*

distesa sul letto da campo. Il vento che soffia attraverso il teto della tenda scompiglia i suoi capelli. - Suono. *Rumore del vento.*

Si capisce che sta male.

La sua bocca si schiude a tratti.

Delle vaghe parole escono dalle sue labbra. Le si sentono appena.

— Non ho più forza.

In primo piano a destra, il profilo sfuggente d'un giovane che ascolta. Essa mormora:

— Avvicinatevi.

Il giovane si avvicina lentamente.

CARRELLO IN AVANTI

per ingrandire simultaneamente l'immagine dei due personaggi.

Il viso della moribonda si contrae sempre più. Ma nessuna parola arriva ad uscire dalle sue labbra appena smosse.

Certo, bisogna essere tecnici per giudicare quali vasti problemi l'enunciato di un tal piano, in apparenza semplicissimo, pone al realizzatore.

Come concretare cinematograficamente queste frasi? Con che grado d'incidenza normale? (L'autore del film deciderà secondo che vogli lasciare allo spettatore la sensazione ch'egli domini questo viso, come il giovane lo domina; o che questo soprannaturalefil o ancora che lo spettatore si trovi comodamente, egoisticamente installato al passaggio stesso di questa sofferenza, in comunione stretta, orizzontale con essa).

Di che fuoco sarà l'obbiettivo?

(Non soltanto tutto si deforma da un lungo a un corto fuoco, la bocca si allontana o si avvicina alla fronte. La scenografia si svela o svanisce. Il giovane si materializza o sfuma. Ma lo spessore dell'atmosfera fra l'obbiettivo e l'oggetto ripreso interviene come elemento decisivo e misterioso che esclude o include i più minuti particolari della immagine).

Di che intensità sarà il diffusore?

(A quale fase di agonia l'autore reputa che si trovi la sua donna? A quale immaterializzazione vuole già far credere?).

Come inquadrare la scena descritta? Come tagliare nella presenta fisica dei soggetti la immagine che si registrerà sulla pellicola?

(Si lascierà del margine, cioè la presenza attirante del vuoto, a sinistra, in alto, a destra? E' a fianco d'essi, è da nessuna parte che si vuol lasciar scorgere la veglia funebre delle cose?).

Come illuminare l'immagine?

(Regolare l'intensità di registrazione del volto della donna in rapporto a quello dell'uomo, vuol dire fissare il grado di *presenza* che si vuol dare all'uno nei confronti dell'altro).

Definire l'angolo d'illuminazione è, per l'autore del film, fare un'opera di psicologia. Grazie a questo angolo, un mondo cambia. Luce dall'alto, dal basso, in controluce, sfolgorante, limitata ai soli occhi, che mette in rilievo la fronte oppure ombreggia la bocca. Luce diffusa che confonde gli elementi della scena.

Come sistemare, orientare il microfono?

(L'autore vuole un suono diretto, un suono riverberato, sommesso, d'un tono morente, onirico?).

E al disopra di questi problemi di difficile soluzione, il più complesso, il più arduo, il più decisivo:

Con quali parole, quali argomenti con quale voce, qual silenzio, con che animo mettere gli interpreti in stato d'ispirazione, in condizione di riflettere la corrente drammatica della scena da riprendere come se venisse da loro stessi, d'imporla come una fatalità della loro medesima vita?

(Nessun realizzatore potrà dirsi autore di un film se non arriva a dominare che l'organizzazione plastica dell'immagine. Se non sa ipnotizzatore infallibile, suscitare i drammi latenti degli interpreti, scatenare la loro psiche oscura. Farli combaciare, allineare, dal fondo della loro coscienza lontana, con se stessi).

E a fianco, in margine a questi compiti, quanti altri!...

Ma ora che avete visto, nella *Piste du Nord*, questa inquadratura n. 375 tradotta avete visto la luce soprannaturale di cui magistralmente usa Jacques Feyder, ora che sembrano bagnarsi solo gli occhi moribondi di Michèle Morgan, ora che sapete che Jacques Terrane staglia nell'ombra a destra, sullo sfondo debolmente rischiarato della tenda, il suo profilo doloroso, ora che avete visto, sentito, ammesso, applaudito l'insieme di questa straordinaria composizione, ora non esitate più.

E' così che doveva essere. Non altrimenti. Ad ogni numero della sceneggiatura, un miracolo affinchè un'opera come la *Piste du Nord*, allontanandosi dal concetto mantenendo prudentemente la mediocrità venga cinematografo ».

(N. d. R.)

RAGLI

« Il cinema non è un incontro, o un insegnamento o un'esperienza, ma una droga lenitrice di molti mali, un sogno fatto ad occhi aperti, il surrogato di facoltà umane impedite o spente » che deve « distrarre, e pur senza scuoterlo o cambiarlo, illudere l'uomo e fargli dimenticare le sue condizioni spesso misere e sempre insufficienti ». **Alberto Moravia.**

« Il cinema materializza il peggior ideale popolare... Non si tratta della fine del mondo, ma della fine d'una civiltà ». **Anatole France.**

« E' un divertimento da iloti, un passatempo da illetterati, da creature miserabili intontite dal lavoro e dalle preoccupazioni. E', sapientemente avvelenato, il sentimento di una moltitudine che le potenze di Moloch hanno giudicato, condannato e che finiscono di avvilire.

Uno spettacolo che non domanda alcuno sforzo, che non suppone alcun seguito nelle idee, nè solleva alcuna questione, nè affronta decisamente alcun problema, nè desta in fondo ai cuori alcuna luce, nè eccita nè promuove alcuna speranza se non quella ridicola di essere un giorno star a Los Angeles ». **Georges Duhamel.**

« Non si vede niente di profondo e di fermo: si vede qualcosa che ci eccita, e si anche ci commuove, che non si dimentica: ma bisogna scontare la maggior parte di tali spettacoli con un vuoto spirituale non raggiungibile altrimenti, che resta, cessata quella tensione ». **Karl Jaspers.**

Il cinema determina « l'atrofia di intere serie di funzioni intellettuali. Si rifletta un po' alla differenza tra l'attività intellettuale necessaria per partecipare intelligentemente al godimento di una commedia di Molière, e quella che in noi sprigiona un film. Senza voler innalzare l'intellezione cerebrale al disopra di quella visuale, bisogna pur ammettere che il cinematografo lascia inerte un gruppo di mezzi di percezione estetico-intellettuali; e questo deve cooperare all'indebolimento del raziocinio ». **Joan Huizinga.**

« Il cinematografo rafforza enormemente la inclinazione alla pigrigia intellettuale e disavvezza dal pensare, dal connettere, dal ragionare ». **Adriano Tilgher.**

« Il cinema? Un inquietante ritorno alla barbarie ». **René Doumic.**

NOTIZIARIO

Una piccola moglie - Al montaggio.
La donna della montagna - Prosegue la lavorazione.
Ti conosco mascherina! - Al montaggio.
Il cappello da prete - Produzione: Universalcine-Cines; distribuzione: Enic; regia: F. M. Poggioli; soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi; sceneggiatura: Sergio Amidei, Sandro Ghenzi; costumi: Gino C. Sensani; scenografia: Gastone Simonetti; operatore: Arturo Gallea; interpreti: Roldano Lupi, Lida Baarova, Carlo Lombardi, Loris Gizzi.
Il fidanzato di mia moglie - Produzione: Excelsa; distribuzione: Minerva; regia, soggetto e sceneggiatura: C. L. Bragaglia; scenografia: Antonio Taglioli; operatore: Ugo Lombardi; direttore di prod.: Baldassare Negroni; interpreti: Leonardo Cortese, Vera Carmi, Sergio Tofano, Guglielmo Barnabò, Magda Forlenza.
Monte Miracolo - Prosegue la lavorazione.
Tre ragazze cercano marito - Produzione e distribuzione: I.C.I.; regia: Duilio Coletti; direttore di prod.: Evaristo Signorini; operatore: Domenico Serra; scenografia: Enrico Verdozzi; interpreti: Vera Bergman, Carla Del Poggio, Aldo Fiorelli, Dina Galli, Antonio Gandusio. Al montaggio.
Enrico IV - Al montaggio.
La locandiera - Produzione: Cines; distribuzione: Enic; regia: Luigi Chiarini; soggetto: tratto dall'omonima commedia di Carlo Goldoni; scenografo: Francesco Pasinetti e Umberto Barbaro; direttore di prod.: Carlo Civallero; operatore: Carlo Nebiolo; scenografia: Guido Fiorini; interpreti: Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Gino Cervi, Elsa De Giorgi, Mario Pisu, Paola Barboni, Olga Solbelli, Carlo Micheluzzi, Mario Siletti.
Nessuno torna indietro - Al montaggio.
Marinai senza stelle - Al montaggio.
Uomini nei cieli - Al montaggio.
Lettere al Sottotenente - Produzione e distribuzione: Scalera; soggetto e regia: Goffredo Alessandrini; sceneggiatura: G. Alessandrini e Alba De Cespedes; direttore di produzione: Franco Magli; operatore: Giuseppe Caracciolo; interpreti: Andrea Checchi Bianca Doria, Silvana Jachino, Mario Pisu.
L'Ippocampo - Produzione: Arno; distribuzione: Enic; regia: Giampaolo Rosmino; soggetto: dalla commedia omonima di Sergio Pugliese; sceneggiatura: Margherita Maglione, S. Pugliese, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Vittorio De Sica; direttore di prod.: Maleno Malenotti; operatore: Leonida Barboni; scenografia: Piero Filippone; interpreti: Vittorio De Sica, Lida Baarova, Maria Mercader, Clelia Matania, O. V. Gentili, Enrico Viarisio, Silvia De Bettini, fratelli Bonos.
La vispa Teresa - Produzione: Excelsa; distribuzione: Minerva; regia e soggetto: Mario Mattoli; direttore di produzione: Baldassare Negroni; scenografia: Piero Filippone; musica: M. Angelo & Giovanni D'Anzi; operatore: Ugo Lombardi; fonico: Franco Croci; interpreti: Lilia Silvi, Carlo Ninchi, Roberto Villa, Vera Carmi, Giuditta Rissone, Tino Scotti, Aldo Silvani, Cesare Fantoni. Al montaggio.
Macario contro Fantomas - Al montaggio.
Dieci minuti di vita - Produzione: Aci-Marcellini; regia: Leo Longanesi; interpreti: Assia Noris, Clara Calamai, Gino Cervi, Vittorio De Sica.
Tutta la città canta - Produzione: Littoria; distribuzione: Cif; regia: Riccardo Freda; direttore di prod.: Bruno Bolognesi; scenografia: Savino Fino; soggetto e sceneggiatura: R. Freda, Vittorio Metz, Steno, Marcello Marchesi; operatore: Tony Frenguelli; interpreti: Nino Taranto, Vivi Gioi, fratelli Bonos, Nanda Primavera.
Rinuncia (Scalo merci) - Prod.: Sovrania; regia: Roberto Rossellini; operatore: Rodolfo Lombardi; Rosario Leone, Giuseppe De Santis, Roberto Rossellini; interpreti: Elli Parvo, Massimo Girotti, Lia Corelli, Francesco Grandjacquet.
Le baruffe chiozzotte - Prosegue la lavorazione.
La carica degli eroi - Produzione e distribuzione: Scalera; regia e soggetto: Oreste Biancoli e A. G. Majano; scenografia: Ottavio Scotti; operatore: Otello Martelli; commento musicale: Renzo Rossellini; interpreti: Elisa Cegani, Emilio Cigoli, Valentina Cortese, Giovanni Grasso, Tina Lattanzi, Carlo Minello, Adriano Rimoldi, Checco Rissone.
Il fiore sotto gli occhi - Produzione: Generalcine-Icar. distribuzione: Generalcine; soggetto: dalla commedia omonima di Fausto Maria Martini sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Giorgio Pastina direttore di prod.: Antonio Rossi; regia: Guido Brignone; interpreti: Mariella Lotti, Claudio Gora, Luigi Cimara, Guglielmo Barnabò, Paolo Stoppa, Anna Magnani, Filippo Scelzo, Fioretta Dolfi, Mercedes Brignone, Lydia Johnson.
Ritorno in Maremma - Prosegue la lavorazione.

☐ La «Sangra» ha iniziato il 28 u. s., negli stabilimenti «Aci-Safa», il film *Ho tanta voglia di cantare*, con Ferruccia Tagliavini, Riento, Campanini, Tino Scotti, Aldo Silvani e Vera Carmi. La regia è di Mario Mattoli.

☐ La «Manenti film» che ha in questi giorni ultimato *Tutta la vita in 24 ore*, regia di Bragaglia, interpreti Ninchi, Annetta Bach, Checchi, Campanini, ecc., annuncia di mettere in cantiere due altri film; il primo diretto dallo stesso Bragaglia ,il secondo da Mattoli. L'inizio del primo sarebbe imminente.

☐ *Rinuncia* è il titolo definitivo del film «Imperator-Sovrani», già annunciato come *Scalo merci*. Di *Rinuncia* ne sono interpreti principali Elli Parvo e Massimo Girotti. Regia di Roberto Rossellini. Il film è tuttora in lavorazione.

☐ L'Unione Cooperativa Cinematografica avrebbe in programma la realizzazione di quattro film, che verrebbero affidati ai registi-soci. Di questi quattro film non si hanno ancora dati precisi.

☐ Anche la «Produzione Associata» di Tcilio Sterbini annuncia quattro film, di cui il primo dovrebbe avere immediato inizio. Ma anche di questi film non si hanno ancora dati precisi.

☐ Sembra siano in corso delle trattative per la realizzazione cinematografica del *Giuda* di Raffaele Mastrostefano.

CORRISPONDENZA

A partire dal prossimo numero inizieremo una rubrica nella quale risponderemo a tutto quanto i nostri lettori vorranno chiederci circa i problemi, le personalità e i fatti del cinema.

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

ANNO DI FONDAZIONE 1913

Fondi Patrimoniali della Banca e Sezioni annesse:
Lire: 1.037.000.000
Depositi: 9 miliardi e 500 milioni di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 Dipendenze in Italia, in Albania e nelle Isole Jonie
Delegazione a Zagabria

Filiale in Madrid: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000

Delegazioni a Barcellona e Malaga

Uffici di rappresentanza:
Berlino - Buenos Aires - Lisbona - Zurigo

Tutte le operazioni e i servizi di Banca

CREDITO AGRARIO - CREDITO FONDIARIO - CREDITO PESCHERECCIO - CREDITO CINEMATOGRAFICO - CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

Liliane Laine protagonista de «La prigione». (Produzione Film Bassoli - Foto Luxardo)

Senza fosforo non è possibile la vita.
CARCHOT

Fitergina

Prodotto fosforato di origine vegetale a combinazione organo · minerale

L'eccessivo lavoro intellettuale e fisico trova benessere con 3-6 compresse al giorno.

Accomandita Semplice L. A. M. (Medicinali) – MILANO

LABORATORI ASCHEI DI RUGGERO DAZZINI
VIA BANDELLO, 14 - TELEFONO 40937

BANCA POPOLARE DI MILANO

Società Cooperativa Anonima — Fondata nel 1865
CAPITALE L. 37.107.300 — RISERVE L. 24.307.435
al 31 dicembre 1942 — XXI

Sede Centrale
MILANO
Piazza Francesco Crispi, 4

4 FILIALI - 12 AGENZIE IN PROVINCIA
20 AGENZIE IN CITTÀ

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA, LA PIÙ ACCURATA ESECUZIONE DI TUTTI I SERVIZI BANCARI

SERVIZIO DISTRIBUZIONE E VENDITA DEI VALORI BOLLATI NELLA LOMBARDIA IN UNIONE CON LA CASSA DI RISPARMIO DELLE PP. LL.

Il bilancio dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni per il 1942

Il bilancio 1942 dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni contiene dati e cifre del maggiore interesse.

I nuovi contratti d'assicurazione raccolti e perfezionati dall'Istituto durante il 1942 sommano ad un capitale assicurato di complessive **L. 5.892.249.667.**

Il portafoglio dell'Istituto al 31 dicembre 1942 ascende a **lire ventinove miliardi e 940 milioni** in cifra tonda e e cioè esso è di circa **cinque miliardi** superiore al portafoglio quale risultava al 31 dicembre 1941.

Le attività patrimoniali dell'Ente al 31 dicembre 1942 risultano di **L. 10.539.498.222** superiori di circa **due miliardi** alle attività risultanti al 31 dicembre 1941.

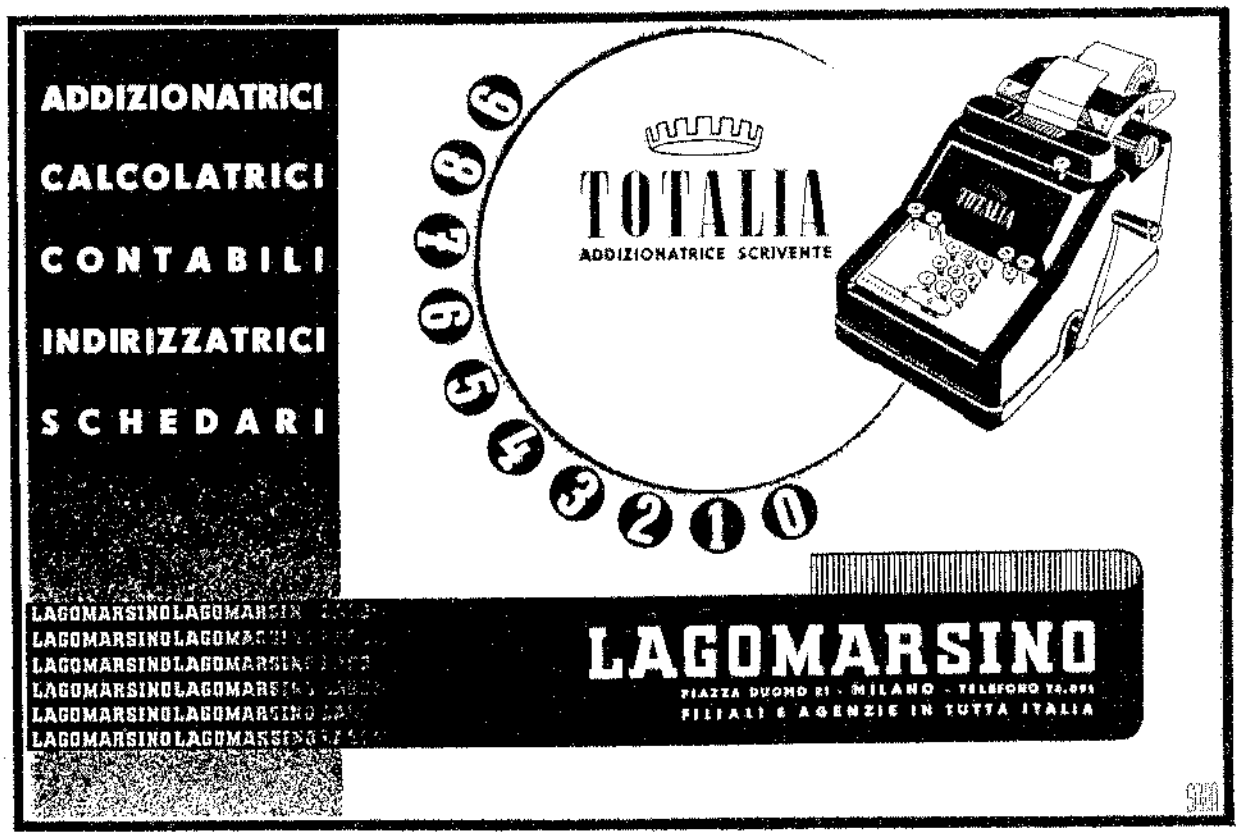
Gli utili netti dell'esercizio 1942 ascendono a **L. 83 milioni 641.241,75**, superando di **L. 2.241.943,88** quelli del 1941.

Dedotte le assegnazioni alle riserve, sono residuate L. 69.024.647,30, da dividersi in parti eguali tra lo Stato e gli assicurati. Spettano quindi a questi ultimi **L. 34 milioni 512.323,65.**

Dal 1930 (primo anno di assegnazione degli utili) sono stati attribuiti a tal titolo agli assicurati oltre **324 MILIONI DI LIRE** e più di 256 milioni e mezzo sono stati versati allo Stato. Si rileva al riguardo che tale versamento effettuato annualmente e direttamente al Tesoro dello Stato, ha avuto inizio dall'esercizio 1934.

(19)

CARLO ERBA
MILANO
LA PIÙ GRANDE CASA ITALIANA DI MEDICINALI SPECIALIZZATI
CARLO ERBA S.A.


ADDIZIONATRICI
CALCOLATRICI
CONTABILI
INDIRIZZATRICI
SCHEDARI
TOTALIA
ADDIZIONATRICE SCRIVENTE
LAGOMARSINO
PIAZZA DUOMO 21 - MILANO - TELEFONO 74.091
FILIALI E AGENZIE IN TUTTA ITALIA

SEDE CENTRALE

MILANO - Via Amedei, 7

TORINO - Corso Vittorio Emanuele, 21

GENOVA - Via Brigata Liguria, 43-R

BOLOGNA - Strada Maggiore, 20

FIRENZE - Via Cavour, 2

ROMA - Via Marco Minghetti, 36

NAPOLI - Via Depretis, 126

SELLE E ARTICOLI PER EQUITAZIONE (AR)

FINIMENTI E BARDATURE DI OGNI GENERE (AR)

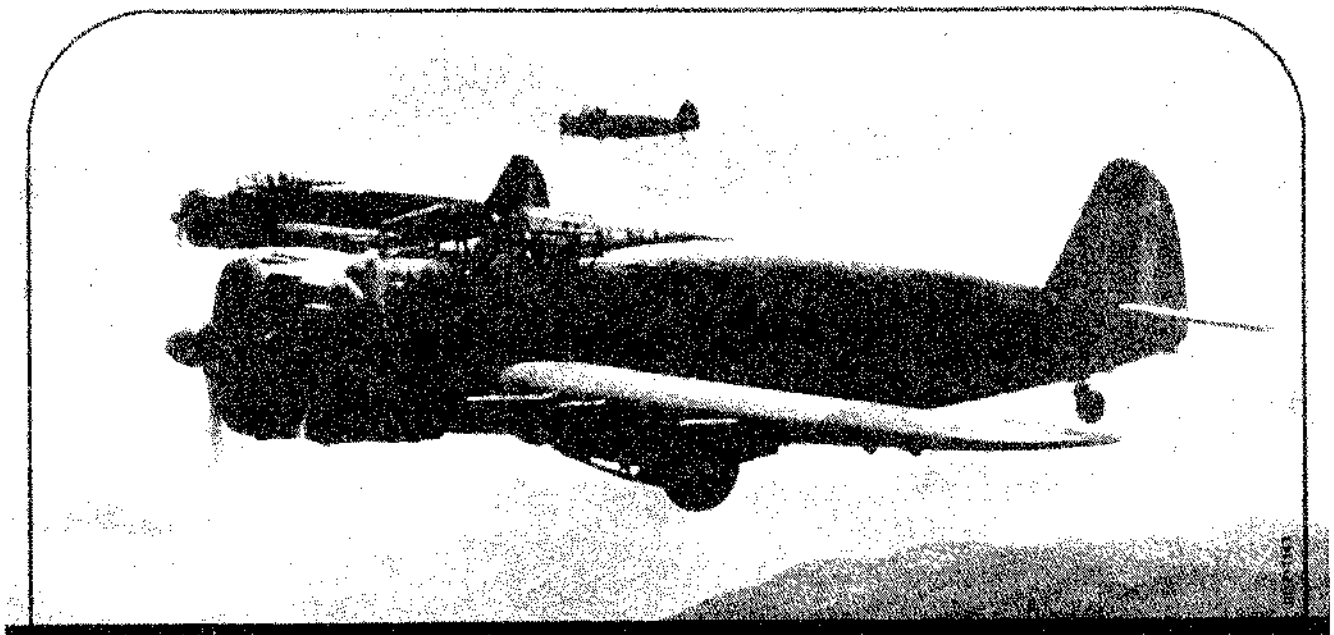
VALIGERIE E ARTICOLI DA VIAGGIO (AR)

MOLLE E BALESTRA A BOVOLO A ELICA (AR)

Per tutti i veicoli e per qualsiasi macchina industriale

TUTTI GLI ACCESSORI

PER L'AUTO E LA CARROZZERIA



l'AGIP potenzia i motori della Patria

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
ANNO DI FONDAZIONE 1913

Fondi Patrimoniali della Banca e Sezioni annesse:
Lire: 1.037.000.000
Depositi: 9 miliardi e 500 milioni di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 Dipendenze in Italia, in Albania e nelle Isole Jonie
Delegazione a Zagabria

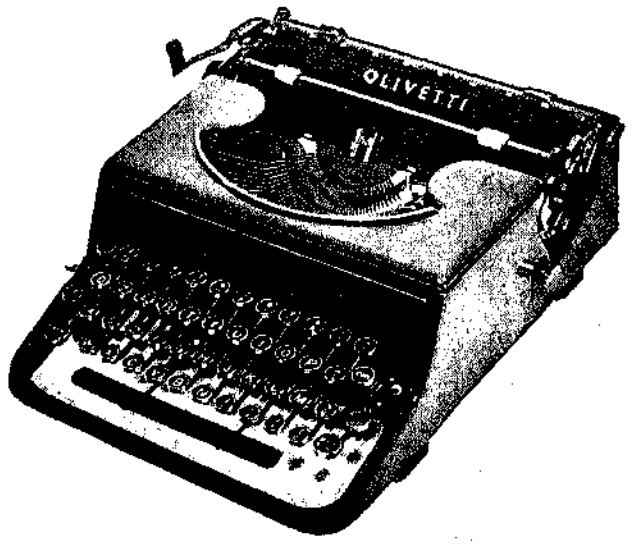
Filiale in Madrid: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000

Delegazioni a Barcellona e Malaga

Uffici di rappresentanza:
Berlino - Buenos Aires - Lisbona - Zurigo

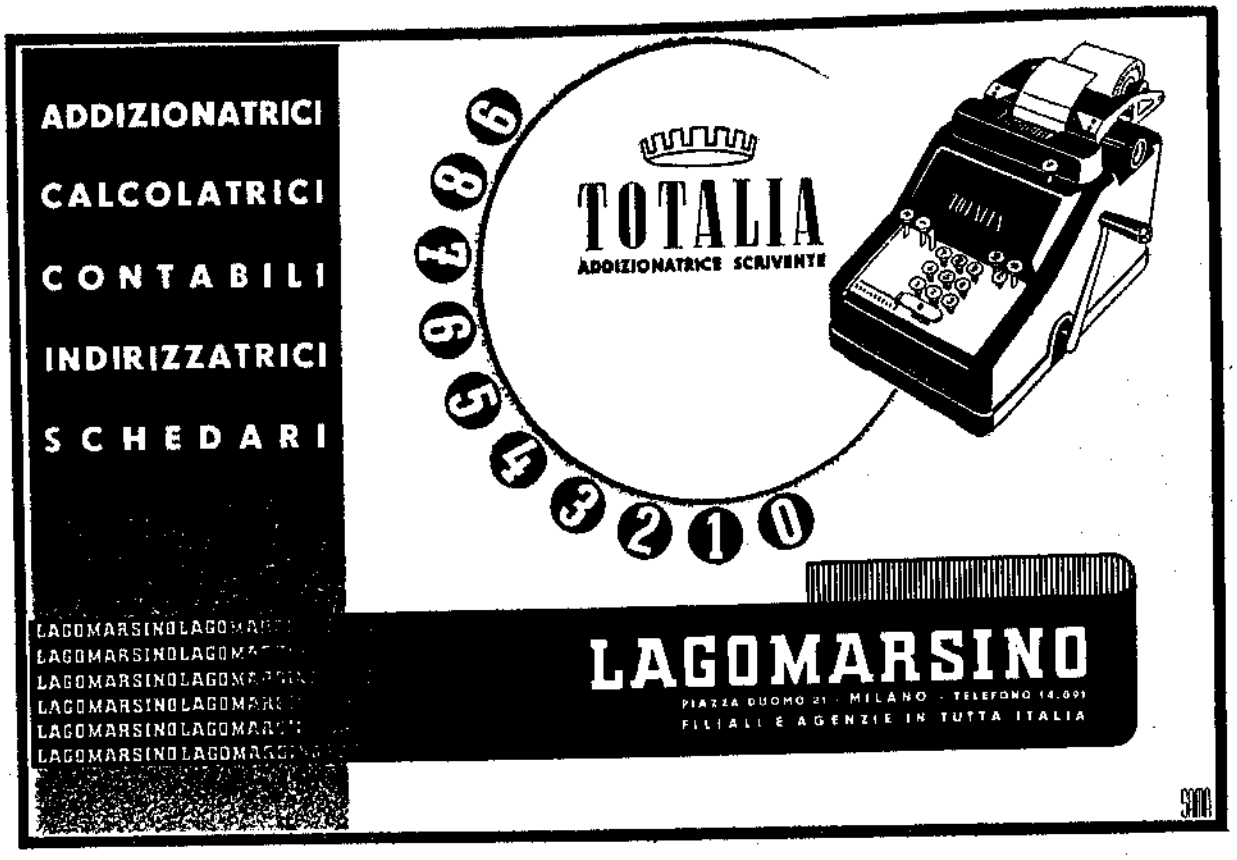
Tutte le operazioni e i servizi di Banca

CREDITO AGRARIO - CREDITO FONDIARIO - CREDITO PESCHERECCIO - CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO



ING. C. OLIVETTI E C. S. A. IVREA

Il liquore di
tutte le stazioni
e di tutte le ore
GINCANA
BISLERI
GINCANA
1° PREMIO
CHIESA



ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

L'ASSICURAZIONE MISTA

L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni offre forme svariatissime di assicurazioni sulla vita adatte alle diverse categorie sociali, ai diversi stati di famiglia, alle particolari situazioni finanziarie di ognuno.

Una di tali forme, che per la sua semplicità e per la sua pratica utilità ha raggiunto la più grande diffusione, è quella denominata

ASSICURAZIONE MISTA

che garantisce:

il pagamento di un determinato capitale dopo un prestabilito numero di anni, se l'assicurato è in vita, e l'immediato pagamento integrale di tale capitale a chi di diritto, qualora l'assicurato venga, in qualsiasi momento, a mancare prima del termine del contratto.

ESEMPIO

Un professionista di anni 30, ammogliato e con figli, intendendo assicurarsi per la somma di centomila lire a favore di se stesso e dei suoi cari, stipula con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni un contratto in forma « Mista » della durata di 30 anni e si impegna a pagare per esso un premio annuo di L. 2.775.

Se il detto professionista sarà in vita al termine del contratto, l'Istituto gli verserà le centomila lire assicurate.

Se egli invece verrà a mancare durante il periodo del contratto, sia pure anche dopo un solo mese dall'inizio di esso, l'Istituto verserà immediatamente le centomila lire ai beneficiari, i quali, ben s'intende, nessun premio dovranno più pagare all'Istituto stesso.

Ricordiamo che gli assicurati dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni partecipano agli utili annuali dell'Azienda nella cospicua misura del 6% dei premi e godono gratuitamente — quando lo vogliono — di molte ed utilissime provvidenze di carattere sanitario.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI. (21)

CONTRO GLI INFORTUNI STRADALI

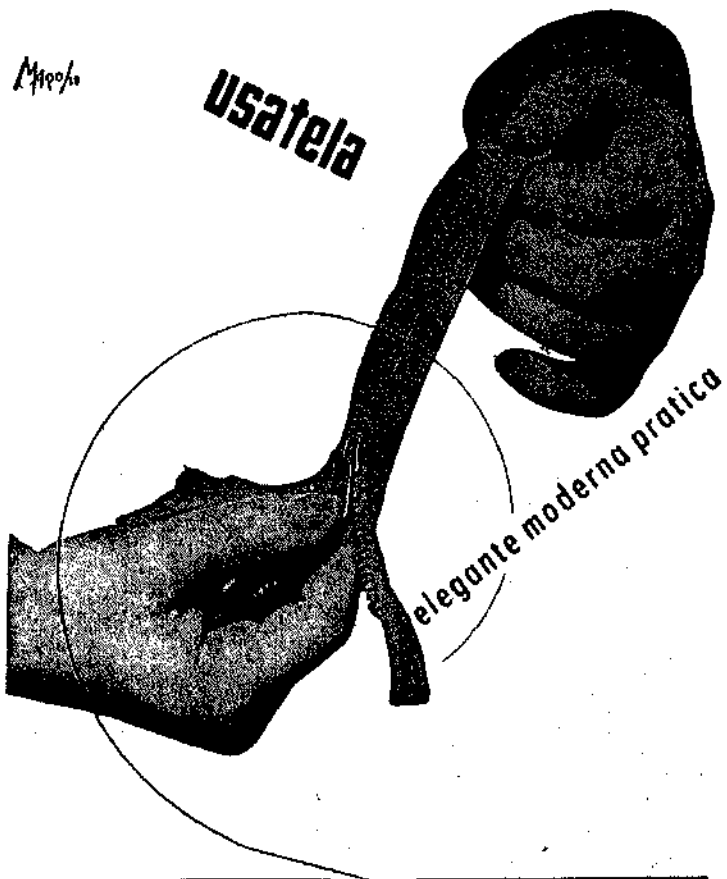
Le vernici luminescenti Ducolux immagazzinano la luce diurna e la restituiscono nell'oscurità per lungo tempo. Il loro impiego rende servizi notevoli nella prevenzione degli infortuni segnalando nel buio i passaggi a livello, le indicazioni di ostacolo, di pericolo, ecc. La durata di tali vernici è praticamente illimitata. Perfetta visibilità anche di giorno. Esperimentate favorevolmente dalla R. Marina e dalle Ferrovie dello Stato. - La Direzione della Protezione Antiaerea ha sancito senza limitazioni l'applicazione delle vernici Ducolux durante l'oscuramento

DUCO

Ducolux

PER IL TEMPO DI GUERRA E PER IL TEMPO DI PACE

DUCO S. A. ITALIANA CAPITALE SOCIALE L. 10 000 000 (GRUPPO MONTECATINI)



CHIUSURA LAMPO

in tutte le tinte

NEGOZI DI VENDITA

Milano	-	Via Dante, 16
Torino	-	Via Garibaldi, 28
Roma	-	Via Regina Elena, 32
Napoli	-	Piazza Finanze, 3-4
Bergamo	-	Piazza Vittorio Veneto, 1
Genova	-	Via dei Garibaldi, 13-r

OFFICINE PIO PION S. A.

PRIMA FABBRICA ITALIANA DI APPARECCHI CINEMATOGRAFICI

MILANO

VIA ROVERETO, 3 - TELEF. 287-834

L'IMPIANTO DI CLASSE
PER GRANDI LOCALI

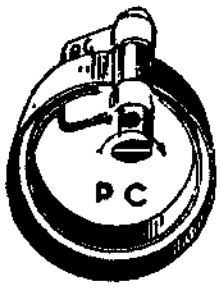
"EUREKA-10"

TIPO 3

COMPLESSO
CINESONORO
DI ALTA FEDELTÀ

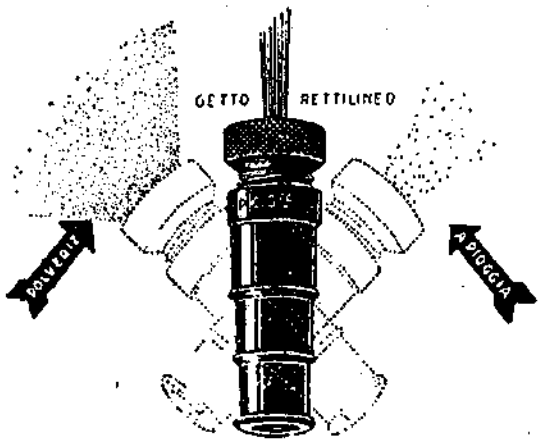
ING. C. OLIVETTI E C. S. A. IVREA

COLLARI STRINGITUBO E BREVETTI P. C.



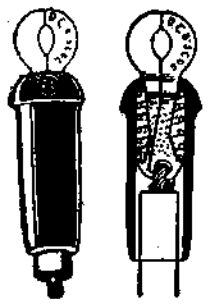
Collare stringitubo P.C.

Adottato dai principali costruttori da motori, autoveicoli, veicoli macchine ad aria compressa, ecc. Serraggio automatico e perfetto Resiste alle più forti vibrazioni e pressioni



Lancia P.C.

Possiede tutta la gamma dei getti conosciuti Uniformità assoluta e tenuta perfetta - Robusta - Pratica



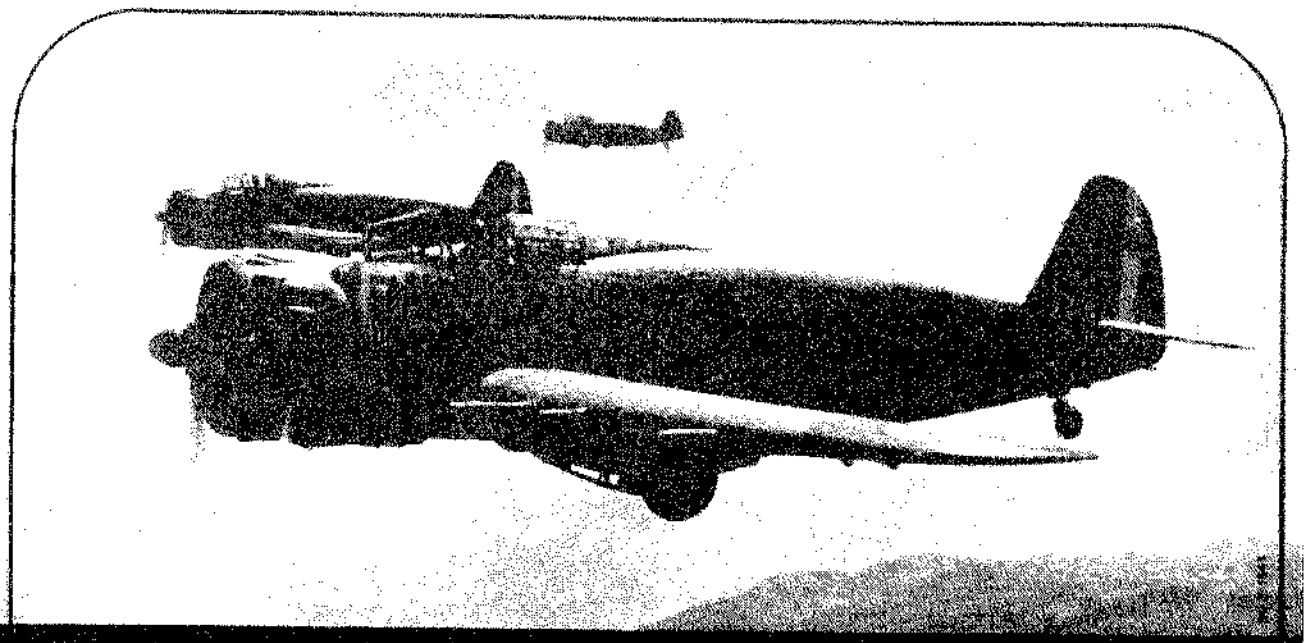
Attacco per candele P.C.

Attacco e distacco istantaneo Contatto perfetto Sicurezza assoluta Applicabile su tutti i tipi di candele

Listini inviati gratuitamente rivolgendosi al reparto H

S. A. COLLARI ED APPLICAZIONI P. C.

MILANO
Via Giordano Bruno, 3
Telefono N. 91-121



l'AGIP potenzia i motori della Patria

COTONIFICIO SPOTORNO

Genova Voltri

Telefono: 409060

Amministratore Cav. Giuseppe Spotorno

Filatura e ritorcitura.

Filati unici e ritorti di cotone America e misti - Rajon puro

IN TITOLI DAL N. 20 AL N. 40

CONFEZIONATI SU ROCCHE CILINDRICHE E PACCHI

Responsabile: SISTO FAVRE

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE (Ufficio Vendita Patinate - Milano)

Stabilimento Grafico Capriotti - Roma

SOCIETÀ ANONIMA

JUTIFICIO MANTEGAZZA

CAPITALE L. 1.500.000 INTERAMENTE VERSATO

VIA S. VINCENZO, 28 - TELEFONO 31-455

INDIRIZZO TELEGRAFICO: **JUTAMANTE - MILANO**

SEDE: **MILANO**

Fabbrica di filati tessuti

e sacchi di juta, e tessuti

misti di canapa e juta

STABILIMENTO:
GENOVA - VOLTRI

VIA DELLE FABBRICHE ▪ TELEFONO N. 409-152

Il liquore di
tutte le stagioni
e di tutte le ore
GINCANA
BISLERI
GINCANA
1° PREMIO