

CINEMA



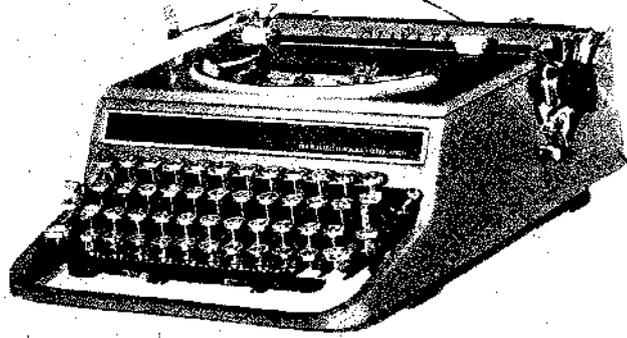
SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

117 LIRE
2,50

10° MAGGIO 1941 - XIX

AI LETTORI

Quando avete letto la rivista «Cinema» mandatele ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA che la invierà ai combattenti



Adatta specialmente per lavoro professionale e privato. E' una macchina di robustezza e capacit  di lavoro eccezionali. Viene fornita in elegante valigetta. Otto colori a scelta.

olivetti studio 42





Invito alla primavera: C'è ancora pioggia nell'aria, e meglio è stato finora piuttosto freddo: "Cinema" però in previsione del caldo che certamente non mancherà, scopre già delle belle ragazze

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno VI - Volume I Fascicolo 117 10 maggio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

T. S. M. EDITORIALE

Constatazioni pag. 297

WILLIAM SAROYAN

Il dono della vista » 298

UGO CASIRAGHI e GLAUCO VIAZZI

Motivi di 'rinascita' » 300

VIRGILIO SABEL E OSVALDO CAMPASSI

Chenal, L'Herbier e il 'Fu Mattia Pascal' » 303

PAGINONE

Pirandello e due registi » 306

DARIO CINI

Viaggi nell'impossibile » 308

LUIGI GIOBBE

Disegni animati a Berlino » 311

UMBERTO DE FRANCISCIS

Romanzo di un romanzo (Fine) » 312

GIOVANNI NESCI

La televisione non ucciderà il cinema? » 316

FERDINANDO MOSSINA

Giovani vivrai » 317

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 318

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 291

Giornali Luce » 293

Campionario » 310

Galleria: Paola Wessely » 320

Capo di Buona Speranza » 323

Giocchi e concorsi » 324

Nel momento in cui Luigi Freddi inizia il suo nuovo lavoro quale Presidente dell'Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche, va a lui il nostro augurio migliore. Augurio che è convalidato dalla certezza che egli con la sua attiva operosità saprà continuare egregiamente quella efficacissima opera, che con tanto amore, ha fino ad oggi svolta il camerata Orzi

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

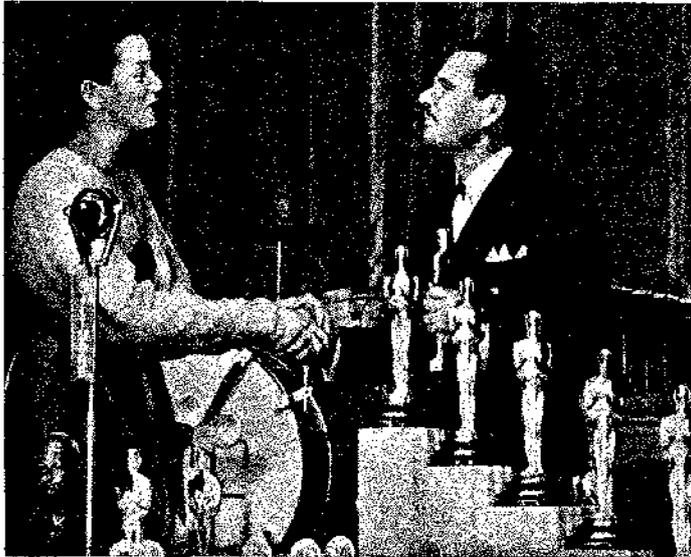
DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi) ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestri L. 25. Estero, anno L. 70, semestri L. 40 PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,30 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIOIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono



Impermeabili **Pirelli**

CINEMA GIRA



Rosalind Russell porge a George Barnes il premio che l'Accademia delle Arti e Scienze del cinematografo gli ha decretato per la migliore fotografia dell'annata

ITALIA

LA NUOVA SOCIETÀ...

...cinematografica A.P.I. film indice un interessante concorso. Detto concorso ha lo scopo di trovare dei soggetti adatti alla realizzazione cinematografica. I soggetti scelti dalla commissione giudicatrice rimarranno di esclusiva proprietà del-

l'A.P.I. che corrisponderà all'autore di ciascun soggetto prescelto la cifra di L. 5 mila. I soggetti devono essere inviati non oltre il 30 maggio c. a.

MARSHERITA CAROSIO...

...interpreterà probabilmente per un'importante casa italiana la MARIKIAN.

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. ANON. CAPITALE E RISERVE L. 358.000.000,—
SEDE SOCIALE E DIREZIONE CENTRALE IN ROMA

ANNO DI FONDAZIONE: 1880

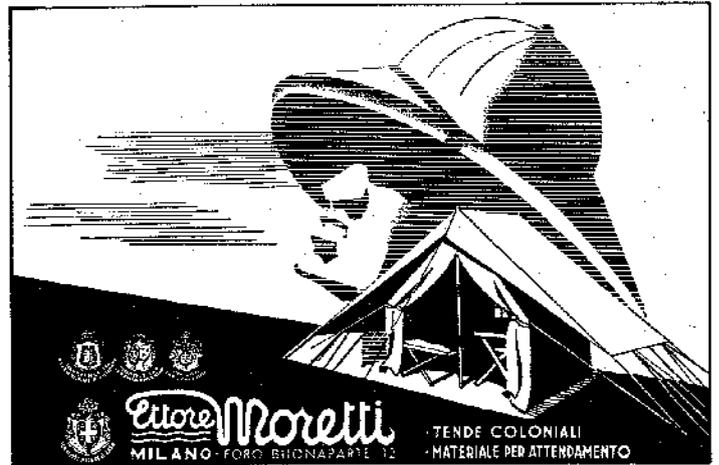
170 Filiali in Italia,
in Libia e nell'Egeo

16 Filiali nell'Impero

18 Filiali e 3 Uffici di
rappresentanza all'Estero

CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

OGNI OPERAZIONE DI BANCA



ADRIANO RIMOLDI...

...si accinge a girare ben presto con la regia di Enrico Giori il film RICCARDO CUOR DI LEONE, della Cristallo Film.

NEGLI STABILIMENTI...

...Scalera si sta preparando LA TRAPOLA tratto dal romanzo omonimo di Cinelli e che forse sarà interpretato dalla Duranti e da Ninchi.

LA LUX FILM...

...avrebbe deciso di girare IL MULINO DEL PO di Bacchelli, come pure starebbe trattando con Camorini un nuovo film per la Assia Noris.

A PROPOSITO DI 'PINI DI ROMA'...

...perché il pubblico non venga tratto in equivoco dal titolo del poema, pensando cioè di vedere nel film una serie di vedute di pini, va detto che le ispirazioni che i caratteristici luoghi dell'Urbe hanno motivato al musicista le melodie della famosa opera sinfonica, saranno altrettanto nel film rievocate. In una parola PINI DI ROMA è ispirato dall'omonimo poema sinfonico di Ottorino Respighi e tradurrà in adatti e suggestive visioni i quattro tempi della bella composizione respighiana.

GERMANIA

LA CINEMATOGRAFIA A PASSO RIDOTTO...

...che in Germania ebbe vasta risonanza sin dagli inizi e largo riconoscimento in tutti i concorsi internazionali riservati ai dilettanti, ha trovato di recente un nuovo campo di attività e di divulgazione. Il consorzio cinematografico tedesco Tobis-Degeto che si occupa in prima linea

SEGUITO AD UNA PROPOSTA

Venezia, 30 aprile 1941.

Al Direttore di Cinema.

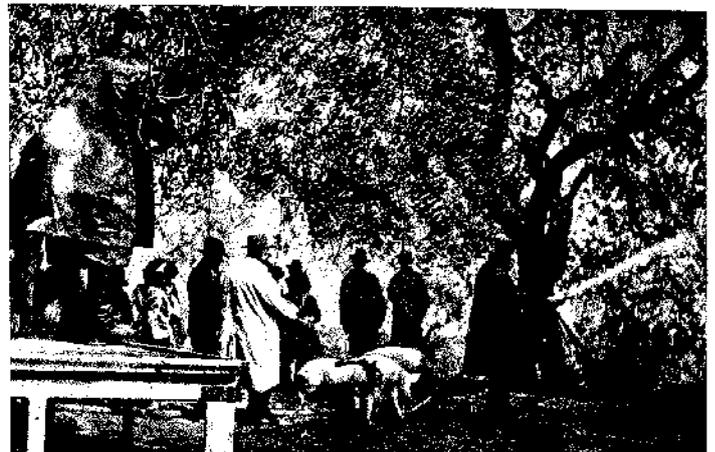
Ho letto con molto interesse la proposta fatta da Francesco Pasinetti per onorare la memoria di Anleto Palermi: costituire un premio annuale intitolato al nome di Palermi. Tuttavia perché il desiderio di Pasinetti sia realizzato, occorre, prima di tutto, che anche la proposta di un premio annuale per un regista italiano divenga una cosa concreta.

Nell'attesa che questo avvenga, non potrebbe qualche cinematografo intitolarsi al nome del valoroso regista anzitempo scomparso?

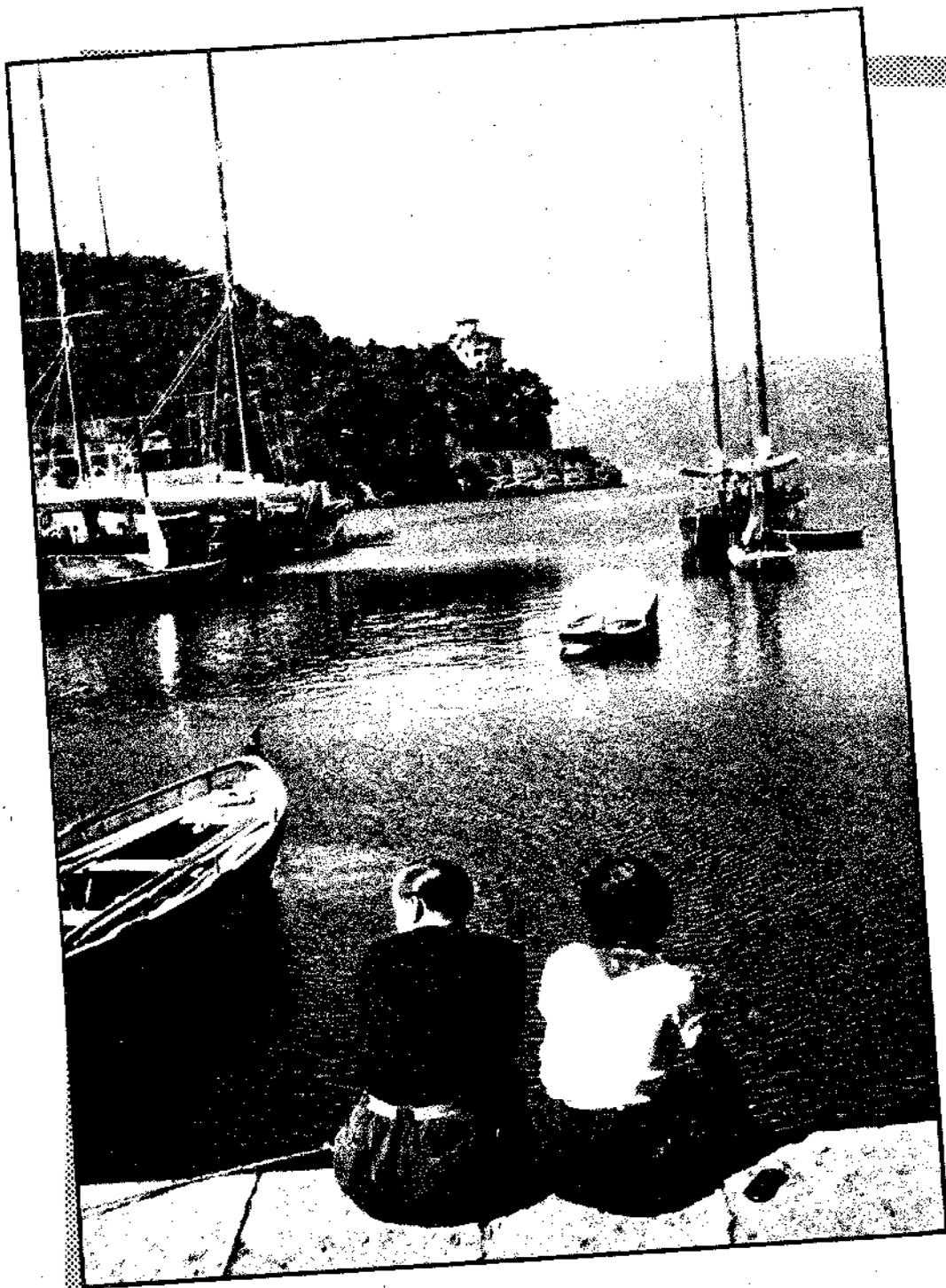
(A Parigi non c'è forse il Cinema Max Linder?). Si obietterà che ora difficilmente sorgono nuovi cinematografi e che per un cinematografo il nome è un po' una tradizione; ad ogni modo potrebbero intitolarsi al nome del regista siciliano quei cinematografi che furono un tempo teatri e pur avendo mutato il genere dello spettacolo, conservano tuttora l'antico nome (che è magari quello di una grande cantante o di un grande musicista, uno ad esempio il Cinema Rossini della mia città).

Colla speranza che non troviata assurda questa mia proposta Vi porgo i miei più distinti ossequi.

MARIO ORSENTI



Pioggia artificiale e suini veri per il film 'Pia dei Tolomei' (foto Ciolfi)



*Un soggiorno anche
breve in una delle in-
numerevoli Stazioni
della*

RIVIERA

LIGURE

**LERICI, PORTOVENERE, LA SPEZIA, SESTRI
LEVANTE, RAPALLO, SANTA MARGHERITA,
PORTOFINO, NERVI, GENOVA, PEGLI,
ALASSIO, SAN REMO, BORDIGHERA,**

è il miglior premio dopo un lungo periodo di lavoro



INFORMAZIONI: ENTI PROVINCIALI PER IL TURISMO DI IMPERIA, SAVONA, GENOVA, LA SPEZIA - AZIENDE AUTONOME DI SOGGIORNO E TURISMO - TUTTI GLI UFFICI VIAGGI

Riceviamo e pubblichiamo:

Padova, 15 aprile 1941.

Almanacco del Cinema Italiano
Roma, Piazza Pilotta, 3

Leggo che si sta procedendo alla preparazione di un vero e proprio Almanacco del Cinema Italiano che comprenderà tutte le notizie sulla legislazione cinematografica e sui registi, produttori, artisti, fotografi, ecc.

Ritengo però che non si dovrebbe trascurare il vano noleggiato con tutte le indicazioni necessarie a chi si interessi di esso, come l'indirizzo di tutte le Case di Noleggio, le diverse agenzie in Italia, i componenti dalle stesse, ecc.

Se si parla di Almanacco Cinematografico non è possibile trascurare un elemento così importante della cinematografia.

MARIO DEI

Nota della redazione dell'Almanacco:

Il sig. Mario Dei, direttore dell'agenzia di Padova della Scalera Film, come la più gran parte dei cinematografi del resto, evidentemente ignora le nostre fatiche: difatti tanto nella seconda edizione dell'Almanacco come nella prima, che ebbe tanto successo, esiste una parte dedicata al noleggio con tutte le indicazioni necessarie ed esaurientemente esposte.

In verità non gliene facciamo gran colpa, giacché da parecchio tempo conosciamo le abitudini dei nostri cinematografi, i quali trascurano a piè pari le fonti più complete per lo svolgimento di un più serio lavoro.

della produzione e del noleggio di pellicole documentarie sta fabbricando ora, per uso e consumo delle famiglie, delle pellicole a passo ridotto ricavate dalle scene più salienti delle pellicole spettacolo di



Laura Solari sorpresa allo Zoo di Berlino (foto Iva Satow)

produzione nazionale e dai cinegiornali o film culturali. Data la spesa modesta occorrente per l'acquisto di tali pellicole, numerose sono le famiglie o i cultori della cinematografia che si dedicano regolarmente alla produzione di simili corti-metraggio. Un grande successo propagandistico è stato ottenuto qualche settimana fa alla Fiera di Lipsia, dove le pellicole a passo ridotto della Tobis-Degeto sono state proiettate pubblicamente in un apposito padiglione. Anche il costo modesto degli apparecchi di proiezione e la possibilità di comodi pagamenti rateali serve considerevolmente all'incremento della cinematografia domestica.

SPAGNA

IL NUOVO ASTRO...

...della cinematografia spagnola Alfredo Mayo, che ultimamente ha riscosso un gran successo con il film *¡¡¡¡¡*, ha accettato un nuovo contratto di un anno per interpretare tre film della Cifesa. Sembra pure che lo stesso Mayo debba interpretare ben presto un film con Margherita Carosio, concernente un episodio della vita di Adelina Patti.

IL SINDACATO NAZIONALE...

...dello Spettacolo ha reso di dominio pubblico i risultati del concorso per il miglior lavoro cinematografico del 1940. Il primo premio dedicato alla Casa produttrice che più si è distinta per la rinascita del cinema nazionale, è stato concesso alla Cifesa per la qualità e la quantità di pellicole prodotte. La stessa Casa ha ottenuto il massimo pre-

GIORNALI LUCE

N. 130. — *Cronaca di Roma*: La celebrazione del ventiduesimo annuale della fondazione dei Fasci di Combattimento (Luce) - *Collaborazione dell'Asse*: Verona: la partenza di nostri contadini per la Germania (Luce) - *Soldati a scuola*: Palermo: corsi di lingua italiana per i soldati del Corpo Aereo Tedesco (Luce) - *Prevenzione infortuni*: Milano: allievi di una scuola industriale visitano l'Esposizione permanente per la sicurezza ed igiene del lavoro (Luce) - *Banda d'eccezione*: Una banda composta esclusivamente di chierici (Luce) - *Dalla Svizzera*: Una gara di parrucchieri per signora (Ciné Journal) - *Dal Giappone*: Soldati giapponesi di presidio nell'interno della Mongolia (Nippon News) - *Attività dell'aviazione*: Attività dei nostri bombardieri (Luce).

N. 131. — *Fronte greco*: Con i nostri soldati nelle linee avanzate (Luce) - *Littorali del lavoro*: Torino: il Segretario del Partito presenza i Littorali del Lavoro (Luce) - *Mostra Todorov*: Una visita allo studio del pittore bulgaro Kiril Todorov (Luce) - *America del Sud*: Rio de Janeiro: vedute della Baia - Scene di vita balneare (Metrotone) - *Cambogia*: Una visita alle grandiose rovine di un'antica città della Cambogia: Angkor Wat (Nippon News) - *Controblocco sull'Atlantico*: Attività dei bombardieri tedeschi (Ufa).



"Lieve come un soffio, tanto è fine..."

E tuttavia copre in modo perfetto. Con uno speciale processo di fabbricazione, si è riusciti a conferire a questa Cipria un grado di finezza incomparabile e ciò senza pregiudicare il suo notevolissimo potere "ricoprente". Il viso quindi, anche sotto la luce più intensa, non apparirà mai "incipriato", bensì finemente "curato". Altre virtù di questa Cipria sono quelle di esser molto "assorbente"

per cui si evita il continuo ritocco al viso, di aderire in modo meraviglioso e di possedere infine un delicatissimo profumo. E' presentata nelle più moderne tonalità di colore



7 TINTE MODERNE
L. 15. - CAD

Cipria
KALODERMA

LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S. I. A. - MILANO



SIATE ELEGANTE ANCHE
NELL' intimità

Per voi che curate la vostra eleganza anche nell'intimità e cercate la biancheria più fine "Zalar", ha creato indumenti che soddisfano ogni Vostro desiderio e danno snellezza e giovinezza alla vostra linea.

Zalar DI MARCA

LA MAGLIERIA MILANO
CORSO VERCELLI, 20

MAGNETI MARELLI

*All'avanguardia
nell'autarchia*

- MAGNETI E CANDELE D'ACCENSIONE PER AUTOVEICOLI, AEROMOBILI, IMBARCAZIONI, MOTORI INDUSTRIALI
- EQUIPAGGIAMENTI ELETTRICI DI AVVIAMENTO ED ILLUMINAZIONE, ED ACCESSORI
- AVVIATORI PER MOTORI D'AVIAZIONE
- EQUIPAGGIAMENTI ELETTRICI PER VELIVOLI
- FRENI ED APPARECCHIATURE AD ARIA COMPRESSA PER AUTOVEICOLI, FRENI IDRAULICI PER AUTOVEICOLI
- ACCUMULATORI ELETTRICI PER AUTOVEICOLI E VELIVOLI, DI TIPO STAZIONARIO, DA TRAZIONE, PER ILLUMINAZIONE FERROVIE, PER SOMMERGIBILI
- TRASMETTITORI E RICEVITORI DI OGNI TIPO E POTENZA PER RADIOAUDIZIONE CIRCOLARE, PER TELEGRAFIA E TELEFONIA, IMPIANTI RADIO COMPLETI PER SERVIZI MILITARI, COMMERCIALI E NAVALI, IMPIANTI DI TELECOMUNICAZIONE AD ONDE ULTRACORTE - IMPIANTI DI AMPLIFICAZIONE E DIFFUSIONE SONORA
- IMPIANTI DI TELEVISIONE TRASMETTENTI E RICEVENTI

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI - MILANO
CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000 - VERSATO L. 122.500.000

Continua l'emissione delle polizze dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni abbinate ai buoni novennali del Tesoro 5% 1950

La sottoscrizione ai Buoni Novennali del Tesoro 5% 1950 ha dato, come tutti sanno, brillantissimi risultati e pur tuttavia è da considerare che molti cittadini, per ragioni varie, non hanno potuto partecparvi, quantunque animati dal più alto sentimento di amor patrio.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

per rendere agevole a questi cittadini l'adesione alla patriottica operazione finanziaria, offre loro tre polizze, due in forma "ordinaria" ed una in forma "popolare", che oltre ad assommare in sé tutti i benefici dell'assicurazione sulla vita, consentono di ritalizzare in 20 anni oppure in 8 anni il pagamento dei Buoni del Tesoro sottoscritti.

TUTTE LE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI FORNISCONO A RICHIESTA INFORMAZIONI E CHIARIMENTI

(11)

"Ferrania,"



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S.A.V.
PER IL SUONO TIPO S.D.V.
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

Ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 400.000.000 - VERBA, 6000 - MILANO - CORSO DEL LITTORIO, 10

SE AVETE INGEGNO E FANTASIA, POTETE
GUADAGNARE MOLTO
SCRIVENDO PEL CINEMA!

Chiedete informazioni alla «MONDIAL FILM» (Rep. S.), via Calandrelli 4, ROMA (usando francobollo risposta)

inio per il film LA DOLORES. Il primo premio per l'attore migliore è stato concesso a Rafael Gil per la bella interpretazione cinematografica de LA GITANILLA, tratto dal capolavoro di Cervantes.

IMPERIO ARGENTINA...

...di ritorno dall'Italia, dopo la lavorazione del film TOSCA, ha detto fra l'altro alla stampa: « sono sorpresa che dopo il collasso della nostra cinematografia a motivo della guerra civile, la stessa abbia marciato ad un ritmo fantastico per superarsi ».

U. S. A.

DEANNA DURBIN...

...appena di ritorno dal suo viaggio di nozze, ha iniziato per la Univer-

sal ALMOST AN ANGEL con Charles Laughton. Charles Boyer aveva rifiutato in precedenza di girare con la Durbin il film dal titolo READY FOR ROMANCE.

UN ALTRO GRANDE SUCCESSO...

...sta riscuotendo il nuovo film di Frank Capra, soggetto di Robert Riskin, MEET JOHN DOE dove appare ancora una volta Gary Cooper a fianco di Barbara Stanwyck ad assieme ad Edward Arnold e Walter Brennan.

IL 'MOTION PICTURE HERALD'...

...ha pubblicato la seguente notizia che noi qui appresso riportiamo: « La Concauca Films di Londra sta girando un film dal titolo ALI SULLA POLONIA per il governo polacco, una storia originale ispirata alle



Nicoletta Parodi in 'Brivido' (foto Gnome)

gloriose (sic!) attività dell'aviazione polacca in Gran Bretagna (sic!). Direttore del film Eugenio Cekalski, un regista europeo, — seguita il giornale — che gode molto credito ».

ANCHE 'IL CONTE DI LUSSEMBURGO'...

...di Franz Lehar assurgerà alla gloria della settima arte per merito di una nota casa americana che ne ha comprato i diritti per la riproduzione cinematografica.

ECCO ALCUNI RISULTATI...

...dell'annuale premiazione dell'Accademia delle Arti e Scienze del Cinematografo: REBECCA premiato come il miglior film, James Stewart e Ginger Rogers per la migliore interpretazione, John Ford per la regia di THE GRAPES OF THE WRATH (Furore).

'FILM DAILY'...

...del 5 marzo u. s. pubblica: « Winthrop Aldrich, presidente della « British War Relief Society » ha annunciato alla stampa cinematografica di aver destinato la somma di 25.650 dollari proveniente da un contratto cinematografico italo-americano, per la compera di ambulanze marine per la Gran Bretagna. Tale ironico uso di dollari italiani è possibile in seguito ad un accordo intervenuto tra Selznick ed una casa di distribuzione italiana per i due film americani REBECCA e INTERMEZZO. Aldrich ha inoltre affermato di aver rimesso direttamente l'assegno in Inghilterra, riaffermando il precedente uso della somma ».



Freschezza di gioventù
si conferisce
KHASANA
ROSSETTO E BELLETO
RESISTENTI ALL'ACQUA ED AL BACIO
in sei colori facenteroli

KHASANA
KHASANA S.p.A. MILANO - Via S. Vittoria 17

Questa ridicola notizia che destuiamo di ogni fondamento, rimane a testimoniare la stupidità degli americani, che non si sentono neanche il dovere di citare il nome della Casa italiana che avrebbe contratto l'affare.

Riceviamo e pubblichiamo:
Roma, 23 aprile 1947-LIX.
Spett. Rivista Cinema
Roma
Caro Cinema,
Ti ringrazio della simpatica segnalazione che hai voluto fare sulla mia attività. Tengo soltanto a precisare che dal 1939 non faccio più parte dell'Istituto L.U.C.E., come potrebbe apparire dal testo dell'articolo, ma lavoro alla I.N.C.O.M. dove ho realizzato, a cominciare da INVITO ALLA MUSICA, quegli altri Documentari di cui hai fatto cenno.
Ti ringrazio e ti saluto cordialmente.
PIERO FRANCISCI

PROGRAMMAZIONI DI APRILE

A ROMA

Piccolo mondo antico	Corso	18
Ritorna l'amore	Barberini	10
Marco Visconti	Supercinema	9
La compagnia della teppa	Moderno	9
Lo srano signor Vittorio	Corso	8
Vittoria in occidente	Barberini	8
Ruffles	Supercinema	8
L'imboscaia	Supercinema	7
Servizio della morte	Bernini	7
Fatalità	Moderno	7
L'uomo del romanzo	Moderno	6
La figlia del Corsaro Verde	Supercinema	6
Il controllore dei vagoni letto	Barberini	6
Cento lettere d'amore	Corso	5
Mamma	Barberini	5
Tempeste	Bernini	5
Amiamoci cast	Moderno	4
Caffè viennese	Moderno	4
Arcaivavoto	Barberini	3

A MILANO

Erano nove celibi	Eden-Filodrammatici	15
Piccolo mondo antico. (in contemporanea)	Ambasciatori	10
Come Margherita Gauthier	Smeraldo	10
La volpe insanguinata	Smeraldo	8
Ritorna l'amore	Odeon	8
L'uomo che cerca la verità	Eden-Filodrammatici	8
Marco Visconti	Odeon	7
La compagnia della teppa	Corso	7
L'imboscaia	Odeon	7
Ernesto il ribelle	Ambasciatori	6
Notte di dicembre	Eden-Filodrammatici	6
Vittoria in occidente	Odeon	6
I pionieri della costa d'oro	Corso	5
La cortigiana di Siviglia	Smeraldo	5
Il pozzo dei miracoli	Ambasciatori	5
La sua canzone	Ambasciatori	4
Mamma	Ambasciatori	4
Un dramma nel bosco	Corso	3

La LUX FILM presenta

IL PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ

con Juan de Landa, Maria Mercader, Giuseppe Rinaldi, Enrico Glori, Amelia Chellini, Guglielmo Sinaz, Giulio Donadio, Carmen Navascués

Regia di C. L. BRAGAGLIA

L'ELISIR D'AMORE

con Margherita Carosio, Armando Falconi, Roberto Villa, Carlo Romano, Jone Salinas, Enzo Biliotti, Pina Renzi, Luigi Almirante - Musiche di Gaetano Donizetti

Regia di AMLETO PALERMI

Produzione FONO ROMA - LUX

Agricoltori!



LA VOSTRA ZAPPA POTENZIA
LA FORZA DEL PAESE



PORTATE LA MEDIA DEI 40 QUINTALI GIÀ RAGGIUNTI A 50 QUINTALI DI **SACCAROSIO** PER OGNI ETTARO INTENSIFICANDO E CURANDO AL MASSIMO LA COLTURA DELLA BIETOLA DA ZUCCHERO

10 MAGGIO
1941
XIX

CINEMA

117

CONSTATAZIONI

È VERAMENTE interessante analizzare come siano suddivisi i quindici film italiani che hanno incassato maggiormente in questi ultimi anni.

Cinque sono del genere storico romanzato e cioè ASSEDIO DELL'ALCAZAR con 7.420 mila 350,67; IL PONTE DEI SOSPIRI con 6.039 mila 476,83; IL FORNARETTO DI VENEZIA con 6.114.140,09; ETTORÉ FIERAMOSCA con 5 milioni 581.099,13; UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA con 4.610.605,31. A questi seguono quattro del genere musicale: LA MIA CANZONE AL VENTO con 6.761.977,21; GIUSEPPE VERDI con 6.555.555,01; IL SOGNO DI BUTTERFLY con 6.369.875,80; MANON LESCAUT con 4.074.772,66. Poi due nettamente comici: IMPUTATO, ALZATEVI! con 4.871.002,62; LO VEDI COME SEI? con 4.018.036,44. Quindi uno di un genere difficile da catalogare, e che chiameremo storico-politico-avventuroso, come LUCIANO SERRA, PILOTA ancora in testa agli incassi con 7.721.975,79. Poi uno drammatico-popolare come CAVALLERIA RUSTICANA con 4.250.198,56, uno avventuroso come ROSA DI SANGUE con 6.662.990,89, in di una commedia brillante come ASSENZA INGIUSTIFICATA con 4.269.178,41.

Prima constatazione: il numero enorme di film in costume. Questo male che affligge la nostra cinematografia è purtroppo in via di peggioramento. Nei nostri cantieri si mettono al lavoro quasi esclusivamente film storici.

Io dico male, non perché sia contrario al genere storico. Anzi quando non sono polpettoni come IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA o come LUCREZIA BORGIA, ma raggiungono un certo livello artistico come GIULIANO DE' MEDICI e MARCO VISCONTI, sono favorevole. Solo voglio dire che l'abuso porta alla noia e alla aridità delle vicende trattate.

Assenza completa e... ingiustificata di film

a tesi sociali, di larghi orizzonti, di esaltazioni di questa nuova Italia, protesa al suo più grande destino. Aborro la retorica e preferisco cento « Macario », a un CAMICIA NERA, ma la traccia lasciata da LUCIANO SERRA PILOTA era sana, era altraente. Questo è preoccupante, perché il gusto del pubblico pare definitivamente orientato su questi schemi: 1) Film storico-avventuroso, magari tratto da un classico romanzone popolare.

2) Film musicali, con e senza parrucche.

3) Film comici. Isolato il caso dell'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, fiore sbocciato quasi di prepotenza tra le erbacce nefaste di Cinecittà.

A questo momento si affaccia l'eterna questione: cosa vuole il pubblico? Il pubblico vuole questo e quello. Cosa devono fare i produttori? Dare al pubblico questo e quello. A ciò, niente parrebbe opportuno aggiungere. Invece si può aggiungere questo: il pubblico vuole solo questo: bei film.

Però è più facile accontentarlo con dei drammi storici o storie musicali. Bene fa quindi il produttore a scegliere la via più comoda per rientrare in possesso al più presto e con certezza dei soldi buttati nella fornace di Cinecittà. Perché fare un bel film in « flanella grigia » o in divisa kaki o in abito rurale autentico è molto più difficile, e onestamente bisogna riconoscerlo. Non si parla qui di commedie o di drammi polizieschi, ma di vicende che rispecchiano la vita italiana di questi anni, così com'è, intensa, attiva, proiettata di un balzo sul piano imperiale. Molto difficile far questo di un botto, ma ci si può giungere un poco alla volta. Si incominci almeno con le commedie, le si ambientino specificatamente in luoghi italiani, si abbia il coraggio di far vedere il nostro paese quale è effettivamente. Per dire una cosa, tra le più banali, avete mai visto un personaggio di film italiano, che abiti in

un appartamento in Via Nizza con l'ascensore e il portiere? Dico ascensore, perché sembra che in Italia anche gli impiegati dei ministeri abitino in ville a doppi scaloni di marmi pregiati.

Guardate gli americani (eterno, ormai stucchevole raffronto) come ci han fatto conoscere il loro paese, le loro usanze, tutto il loro pensiero, sì che noi capitando a New York non potemmo esser stupefatti di nulla, anche se eravamo seduti sul davanzale di una finestra del 14° piano del Waldorf-Astoria e sotto di noi l'immensa metropoli pascoiava i suoi greggi umani.

Sembra che nei nostri film si faccia di tutto per occultare la verità, per rendere più anonima possibile la storia e che ci si vergogni di dire: ti aspetto a Piazza del Popolo o in Galleria! E invece conosciamo tutte le streets di New York, tutte le Avenue di Los Angeles e tutti i Boulevards di Parigi.

Ma cessiamo l'inutil pugna: tanto siamo sicuri di parlare al vento. E come convincere i truccatori che il cerone va dato anche dentro le orecchie, se no si vede il rotondino bianco. Fiato sprecato.

Con quale gioia abbiamo visto gli esterni di PICCOLO MONDO ANTICO, anche se così soffusi di triste melanconia!

Viene stizza pensando a queste cose, così piccole, e la stizza aumenta se si pensa che nonostante ciò il cinema italiano è ormai entrato nel favore della folla. E si va a vedere L'ETERNA ILLUSIONE quanto ABBANDONO o 100 LETTERE D'AMORE, e i confronti non son più così crudeli.

Manca ancora un piccolo sforzo e lo devono compiere tutti, dalla Direzione Generale della Cinematografia, un po' assente, sino all'ultimo montatore di Cinecittà. Finita la guerra, avremo il mondo per mercato. Ricordiamocelo.

T. S. M.

IL DONO DELLA VISTA

DIVAGAZIONI DI WILLIAM SAROYAN

È UN'ILLUSIONE credere che gli uomini dotati di vista normale siano capaci di vedere. Il cinema sfrutta quest'illusione, e dà nuova profondità e freschezza alla visione, ma giunge di rado, come noi invece intensamente vorremmo, a non accontentarsi e fidarsi di tale illusione, a procedere quindi libero sulle vie del vedere, con la stessa intensità con la quale, unici, il fanciullo, il poeta e lo scienziato (tra loro strettamente e profondamente legati) si gettano veramente a vedere le cose. Essi sono costretti a escludere molti più elementi di quanti ne possano includere nel loro campo di visione, ma tutto ciò che è incluso è visto per davvero.

La profondità della visione che il cinema offre a volte non è organicamente ottica — la visione non è quella dell'occhio, e quella dello spirito — e questo fatto è molto bello. La sintesi visiva del cinema è pure eccellente, in quanto è modellata secondo lo stesso processo che agisce nella maggior parte degli esseri umani.

Il teatro invece, poiché ogni spettatore si trova in un luogo della sala differente da quello d'ogni altro spettatore, più vicino o più lontano o più a sinistra o più a destra, è necessario per l'enfasi drammatica basarsi su altre cose che non la sottolineazione o l'isolamento delle immagini: la mac-

china da presa è lo strumento adatto per fare questo.

Quello che importa, tuttavia, è che, se una cosa deve essere sentita intensamente, essa deve essere intensamente collocata nella realtà: un problema di spazio, colore e luce. E ciò, perché tutti i sensi sono in relazione tra loro; se uno non vede una cosa con chiarezza, molto spesso non può udire il suono che la cosa stessa produce (le parole, se la cosa è una creatura umana); e in teatro, se non potete né vedere né udire chiaramente (e analogamente nei cattivi cinema con installazione difettosa!), non potete capire. Non capire, vuol dire non godere. E lo spettacolo — cinema o teatro — dev'essere goduto, e io penso: da *tutti quanti*. Nessun dramma può piacere all'orchestra e dispiacere al loggione, essendo così efficace. L'arte deve arrivare a tutti. La stessa natura della commedia e del teatro esige intimità, contatti definiti tra coloro che recitano e coloro per quali si recita. Nulla è più assurdo della gente col cannocchiale in teatro. È come se uno si portasse un microscopio in un bar per mettersi con quello a studiare una goccia di whisky mentre sorseggia un whisky e soda. Nel primo esempio, o voi entrate realmente *nella* commedia, o non ci entrate, e non esiste cannocchiale che vi ci possa intro-

dure. E nell'altro, non ha proprio importanza di vedere che cosa sembra una goccia di whisky sotto il microscopio, se tu vai pazzo per il whisky. I cannocchiali sono fatti per i panorami, le nuvole, e altre cose altrimenti inaccessibili.

La sorgente di tutta la realtà è la vista, e nessuna creazione dell'universo è più stupefacente dell'occhio, il quale si trova in tante creature o — per quanto io so — in *tutte* le creature del mondo animale. Ho l'idea che ogni cosa dotata di movimento possieda il dono della vista, e ogni cosa capace di muoversi ha un che di divino in sé. Lo spirito, o qualcosa dell'essenza dell'energia universale. Non c'è dubbio che il topo prova terrore quando scorge il gatto, delizia quando vede un pezzo di formaggio. Tutte le cose separate e isolate nello spazio, eccettuate forse certe piante marine migratorie, posseggono la vista, e anche quelle, molto verosimilmente, hanno occhi (o vista) in via di evoluzione.

Possiamo pensare — in effetti dobbiamo — che l'occhio abbia *fatto* il mondo. Di conseguenza, dobbiamo anche pensare che la maggior parte della meschinità del mondo è il risultato di deficienza ottica. Di vista distratta. Di accettazione cieca. Di dato per buono. Il ricordo della forma di una cosa prima ch'essa sia stata compresa nella sua profondità. Ognuno mangia una pesca di mentendosi di *vederla* e di comprenderla. Nessuna cosa può essere capita, senza essere stata veramente *veduta*. Nessuna cosa può essere veramente veduta, se non la si è veramente guardata, e quando la realtà di una cosa diventa piena in un senso, comincia a diventarla anche negli altri sensi, così che infine, incominciando col vedere, uno può conoscere una cosa in tutti i modi in cui è piacevole conoscerla — e ogni esperienza si fa più piena, più profonda e più piacevole. L'inizio del completo sfruttamento dell'esperienza di vivere (dell'essere separato, isolato, libero, e caricato di energia) si fa attraverso la vista. Il profumo, per un esempio grossolano, è assurdo (in quanto artificiale), se si prescinde da uno specifico essere umano vivente, tanto più che vedere il profumo alla sua sorgente è sia impossibile che indesiderabile, e che esso è stato fabbricato unicamente per formare un'aria seducente attorno alle donne — o per richiamare l'attenzione dell'occhio sulla bellezza della donna, o per distrarre l'attenzione *dalla* bellezza di qualsiasi altra cosa.

La gente sembra *vedere* solo le più grottesche immagini della vita e del mondo, saltando a piè pari tutte le magnificenze dell'ordinario. A nessuno viene in mente di



guardare una foglia d'albero, o un filo di erba, o un granello di sabbia, o un fiore, o un'altra cosa qualunque. Gli uomini non si vedono nemmeno a vicenda. Nessuno è educato a vedere. Prima che un fanciullo abbia financo incominciato a conoscere gli oggetti in sé e per sé, lo mandano a scuola, e gli si chiede di conoscere le parole che stanno al posto degli oggetti. Questo esercizio continua dall'asilo d'infanzia alla scuola elementare, e da questa alla scuola media e all'università, così che dal giorno in cui si può dire d'un ragazzo, che ha ricevuto un'educazione, egli è avviato oramai sulla via dell'inferno e dell'incapacità di riflettere. C'è chi pensa che gli oggetti della realtà siano fatti per essere conosciuti solo attraverso le immagini delle varie lettere dell'alfabeto, unite insieme in una parola per rimpiazzare il simbolo degli oggetti: il loro nome. Foglia. Vacca. Essere umano. Gorilla. Ecco invece che i circhi equestri continuano ad affascinare tutti quanti, non importa se vecchi o giovani, se ignoranti o coltivati. Le parole scritte o parlate non hanno quasi alcuna parte nella realtà di un circo ambulante. Infatti, ogni qual volta le parole sono usate, esse sono usate soltanto dall'imbonitore che deliberatamente o incoscientemente se ne fa gioco, dicendo co-los-sa-le, spet-ta-co-lo-so, e così via, come se le parole non potessero più, per un milione d'anni ancora, significare qualcosa.

La maggior parte degli uomini non guardano nulla. Considerata la rovinosa velocità con la quale i più si muovono in giro, questo fatto appare logico. La costrizione attuale della società, quella di dover guadagnare ciò che si è convenuto chiamare « tempo prezioso », è dovuta in parte al fatto che nessuno ha il tempo di veder nulla. Tutte le superfici delle cose sono vagamente note e più o meno a memoria, così che la realtà contemporanea risulta priva di dimensione e di verità. Gli uomini non vedono mai le strade per le quali vanno ogni giorno. Per vederle una strada, uno deve guardarla facendo attenzione a ogni cosa che si trova in essa, vicino ad essa, sopra di essa — particolarmente sopra di essa. Non vedere ciò che è sopra le cose, significa andare, alla lettera, sempre più vicini alla tomba.

Non è mia intenzione di sviscerare questo argomento in ogni particolare, ma questo non vuol dire che l'argomento non mi sembri della massima importanza, e io dovrei aggiungere: di immediata importanza. I sostegni d'una configurazione della realtà stanno adesso rapidamente crollando, e se la prossima configurazione dovrà essere un progresso, è imperativo, per vivere, insegnare a noi stessi e ai nostri figli a vedere.

Se un occhio è fisicamente sano, non vuol dire che non si debba nessuna attenzione



Qui e a sinistra: due belle foto dell'ultimo film di Howard Hughes, 'Il fuorilegge' la storia del famoso bandito Billy the Kid. Oltre a Jane Russell e a Jack Buetel, che qui vedete, appaiono nel film Thomas Mitchell e Walter Huston.

a ciò per cui esso serve, al modo di usarlo, o a ciò per cui il suo effettivo uso ha rapporto con tutte le altre cose. Dalla prima infanzia, io ho fatto uno studio della relazione tra la vista e tutte le altre cose, e credo che sarebbe utile sapere che sarà impossibile, per vivere, raggiungere grazia o dignità, età adulta o potenza, efficacia o intelletto senza aver imparato a vedere. Guardare con acume significa sapere che cosa voi e le cose siate all'incirca, e questo è pure l'inizio d'ogni critica. Vale a stabilire il vostro centro personale nelle cose, e a farvi capace di stabilire per gli altri i loro propri centri. Vedere una cosa intieramente, è l'inizio per vedere tutte le cose intieramente, e se vedete tutte le cose intieramente, sapete dove sono i difetti. Sapere dove sono i difetti, indica che cosa si debba fare, e come si debba fare. Tutto ciò è così fondamentale, come compresero alcuni dei geni che desiderarono un mondo migliore. Il problema del mondo è inevitabilmente il problema di ogni persona nel mondo, e il luogo per partire verso il progresso è in ogni persona. Sostenere che tutti gli uomini

ni sono folli senza speranza, è un errore fondamentale, oltre che un insulto. La mia teoria è che potenzialmente ogni persona nel mondo è la somma del meglio di tutte le cose, ciò che è davvero molto. E questa somma non è in alcun modo inaccessibile. L'equipaggiamento naturale di ogni persona è generalmente completo. Si tratta semplicemente che questo equipaggiamento non viene mai allenato, sviluppato e usato. Da tempo credo che sia giunta l'ora per ognuno di ritornare al principio delle cose e di ragionare, una cosa alla volta, intorno a quelli che possono essere i limiti naturali di ognuno. Il mondo è pieno di messaggi, in forma di manuali, su come fare tutte le cose irrilevanti e premature; su come scrivere, come farsi degli amici, come avere un successo nella lotta della più alta importanza, o come realizzare 500 dollari. In realtà non avete bisogno di affaticarvi attorno a ognuno di questi desideri. Tutto ciò che avete da fare, è imparare a vedere. Allora avrete riavuto gli occhi.

WILLIAM SAROYAN
(traduzione di G. P.)

MOTIVI DI 'RINASCITA'

È un momento cruciale del cammino del cinema italiano. I due giovani studiosi Casiraghi e Viazzi, nostri apprezzati collaboratori, fanno il punto con intelligente fervore.

Di rinascita del cinema italiano si cominciò a parlare, una dozzina d'anni fa all'incirca, a proposito di quel complesso di aspirazioni realizzate che nel 1929 maturarono in SOLE di Blasetti. A questo film poi, che davvero, lungo il percorso tracciato dallo sviluppo di una nostra cadenza narrativa, si distingueva per alcune notevoli particolarità, gli storici della nuova arte aggiunsero ROTAIE di Camerini, opera anch'essa interessante, per quanto forse inadatta a specificare una ricerca di clima e di tono che rientrasse nel generico concetto di rinascita, perché troppo palesemente modellata su schemi d'un Kammerspiel tedesco di seconda maniera (ASFALTO, NINA PETROVNA); e del resto neppure Camerini pensò a tornare più su quella via. Ma erano, queste, opere isolate, realizzate da individui che nel cinema avevano una fede non comune; e per nulla valsero a rialzare il livello artistico della produzione corrente. A voler scoprire, per il cinema italiano che fece seguito a questo periodo, una traccia di progressione estetica e di valorizzazione di elementi artistici, è necessario rivolgersi all'opera di questi due registi, tenendo però presente che anche in essi era più evidente la ricerca e la manifesta volontà di fare del buon cinematografo, che non la pienezza

felice e compiuta dei maggiori cineasti; i quali altrove, con relativa facilità, riuscivano pienamente a rivestire di forma cinematografica tutto il loro particolare mondo interiore: le loro idee sensazioni e stati di animo. Fase sperimentale si può quindi considerare quella che dal 1930 va all'incirca alla fine del '38: fase in cui assunsero lentamente consistenza quegli intendimenti estetici che discendevano in linea diretta dalla teoria, per giungere all'espressione viva di uno stile tipicamente italiano, nazionale non solo nel soggetto e nell'atteggiamento discorsivo, ma più particolarmente nell'applicazione originale, impregnata d'un senso informativo dei mezzi filmici fondamentali, chiaramente riconoscibile. Rispecchiando ogni inquadratura, ogni movimento di macchina, ogni particolare angolazione una determinata maniera di « vedere » la materia trattata, è logico che proprio alla ricerca di quei pochi appassionati conducesse la formazione dello stile di cui sopra. Numerosi sono i film che Blasetti e Camerini realizzarono in questo clima, possiamo dirlo, di « rinascita »: e la loro importanza in riguardo è stata da tempo riconosciuta. TERRA MADRE, PALIO, 1860, VECCHIA GUARDIA, ETTORE FIERAMOSCA da una parte, FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA, GLI UOMINI CHE MASCALZONI!, IL CAPPELLO A TRE PUNTE, DARÒ UN MILIONE, IL SIGNOR MAX, BATTICUORE dall'altra, costituiscono le successive tappe elaborative per mezzo delle quali questi due registi sarebbero giunti a dare i primi film italiani compiuti e realizzati in ogni loro aspetto tipico: e che sono, se il bisticcio è permesso, UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA e UNA ROMANTICA AVVENTURA, che non sono due

avventure. Oltre all'apporto pittorico offerto dallo studio degli elementi che entrano a far parte delle inquadrature di Blasetti, e alla tecnica — somniona ma al tempo stesso agile — delle annotazioni di Camerini, altri elementi sono da considerare incisivi e pregevoli: elementi riguardanti il ritmo per lo più, come in Alessandrini: non però in quel suo gusto manichesco di ritratte figurinette di sapore gozzaniano (SECONDA B), sibbene in LUCIANO SERRA PILOTA e nei momenti più felici di CAVALLERIA, dove a noi pare evidente l'impostazione tematica d'un senso di cadenza, di progressione di immagini, di alternanza di piani figurativi, che porta seco la precisazione di un'interiore misura di racconto: misura analoga, seppure in tutt'altra ambientazione e dimensione, a quella determinata dal montaggio di GENINA nello SQUADRONE BIANCO. In ETTORE FIERAMOSCA, la sequenza nel sotterraneo del castello, la panoramica sul campo di battaglia, l'inquadratura di quelle tende sulla spiaggia battuta dal vento, ci paiono rievocare con esatta aderenza spirituale certo stile immaginifico aristotesco, che assieme al materiale plastico, talvolta opportunamente inserito, di TERRA DI NESSUNO di Baffico, a certe ambientazioni e ad una panoramica circolare di PICCOLO HÔTEL di Ballerini, e a qualche momento, infine, di MONTEVERGINE di Campogalliani, si possono considerare come frammenti tipici di un nuovo stile italiano.

Per troppo tempo il cinema italiano si è come crogiolato nella sua mediocrità e nella sua miseria: nei suoi ambienti inverosimili, nei suoi giochi sentimentali e superficiali, nelle sue recitazioni tanto meno consistenti quanto più teatralmente esuberanti. Per troppo tempo si è trascinato avanti alla meglio sulla falsariga di produzioni estranee sia al nostro spirito che alle nostre possibilità. E se già altre volte, per essere schietti, si era avvertito anche da noi il bisogno urgente di evadere da tali soggetti stantii, e da certi sistemi scenografici e da certe situazioni impossibili, che si era fatto in sostanza? Ecco: ci si era rifugiati in qualche episodio interessante della nostra storia millenaria, o in qualche impresa coloniale di più ampio respiro. E a spezzare la monotonia dei soliti ripicchi sentimentali, erano intervenuti ora un rapido guizzar di spade, ora l'ansia fremente e irrompente di un'antica cavalcata; ora eroi lottanti per un nobile ideale di patria e, per quanto più raramente, artisti sofferenti per un lor proprio ideale; ora soldati procedenti su piste assolate e faticose. Ma anche a prescindere dal numero di tali film, che è pur sempre irrisorio qualora venga paragonato a quello, addirittura irrompente, delle produzioni correnti di tipo e di schema più o meno « americaneggianti » (tanto per usare una parola comprensiva), non è alle trame in sé che si deve badare, mai, sibbene alla riuscita effettiva della realizzazione. E allora quante volte, di fronte a certi film storici che è cosa dolorosa ricordare, abbiamo avuto la netta e precisa impressione di vivere nell'ambiente rievocato dall'opera, e



'1860' è uno dei più importanti film realizzati in 'clima di rinascita'. Blasetti qui e altrove manifestava uno stile studioso e arioso, una viva comprensione delle atmosfere del suo paese

di partecipare veramente ai sentimenti e alle azioni dei protagonisti? E anche noi, nel film di Forzano, abbiamo forse sofferto assieme all'artista che sarebbe impazzito di dolore, se non avesse vista attenuata la sua mirabile fusione? Qualcuno poi, che aveva partecipato, ha detto di non aver mai rivissuto, al cinema, le sue giornate di marcia nel deserto; ha aggiunto che, talvolta, era stata un'opera straniera a fargli ricordare certe cose assolutamente italiane. A nostro parere, si è più nel vero quando si afferma che — come solitamente avviene —, perversi gusto e sensibilità, norma quasi generale essendo lo sbizzarrirsi in trame inconcludenti (e invano tu cercavi in esse un capo e una coda, invano un poco di naturalezza e di umanità), ci si sentiva poi non troppo ad agio, non troppo in forma, qualora capitasse di accontentare anche coloro che, appunto, avrebbero voluto e scongiurato un ritorno — un ritorno immediato e quasi irruente — a quel gusto e a quella sensibilità, a quel senso di naturalezza e di umanità!

Ma ora il rinnovamento è in atto, e un segno di esso va ricercato forse in una nuova e non sterile fioritura di documentari, nell'avvicinarsi a uno stile « documentaristico ». La guerra ci ha insegnato a comprendere meglio le spiccate possibilità propagandistiche della macchina da presa. Noi ben sappiamo ad esempio, dalla storia dell'arte cinematografica, che la pratica sincera e appassionata del documentario non ha mai mancato di produrre notevoli effetti, favorendo anzi, in genere, un rialzo qualitativo del film, e rivelandoci anche, talvolta, quelle nuove fresche e allenate personalità di registi, dei quali qui da noi sentiamo sempre un acuto bisogno. Per non andare troppo lontano nel tempo, si è mai pensato all'efficacia che la perfetta conoscenza dei metodi di presa cinematografica, ottenuta attraverso una coscienziosa pratica del documentario, ha avuto poi sullo sviluppo della stessa recente produzione francese? sulla formazione di uomini come Chenal, Carné, Allégret; e vorremmo dire anche di Renoir, per il modo con cui ha sentito la campagna tedesca in certi squarci della GRANDE ILLUSION; e soprattutto di Duvivier? Tutti conoscono L'ASSEDIO DEL-

L'ALCAZAR, per quanto non tutti abbiano parlato della sua efficacia emotiva come derivante dal suo realistico — e meglio « veristico », ma usando il termine in un senso ben diverso da quello dispregiativo di non arte — valore. Se esso è stato definito un film corale, un film polifonico, è però vero che bisogna intendere bene questa definizione: nonostante quelle due o tre sequenze nelle quali Genina fa muovere le masse con notevole risalto drammatico, resta un film che esprime meglio la tragedia collettiva attraverso le frequenti notazioni intime e particolari. E il verismo (sempre inteso in quel senso suddetto, di cosa che può essere artisticamente « vera » anche quando non sia materialmente reale) non è mai così grande — e forse è allora solo veramente grande — come quando attraverso il particolare, il ritmico e graduale coordinarsi dei particolari, giunge al risultato generale, per non dire universale, dell'opera d'arte: specialmente in campo schiettamente cinematografico. Non vive una folla amorfa: per lo meno, non può vivere a lungo. Né un paesaggio vive, se non è colto attraverso il taglio di una sensibilità individuale. E non diremo che, questo, Genina l'abbia proprio sempre sempre ricordato, tanto nella sua carriera che nella sua ultima opera. Egli ha potuto fare CASTELLI IN ARTA, accanto allo SQUADRONE BIANCO: ha compreso forse la necessità di quanto si è detto sopra, ma non gli è stata sempre concessa la possibilità di manifestarla. (Altrimenti, noi ora non saremmo, con tutta probabilità, soltanto all'inizio, ma molto più innanzi sulla strada della rinascita completa). A questo riguardo, il suo ultimo film è inferiore allo SQUADRONE BIANCO, per quanto in quasi tutto il resto gli sia decisamente superiore, soprattutto nel ritmo. Il che, poi, guardate che alla fine gli torna a tutto suo vantaggio: poiché anche per ragioni di contrasto, o meglio di rilievo, ci appaiono più rappresentative le pur frequenti notazioni intime e particolari, e più intense certe singole sequenze (la morte del capitano scoperto dai rossi, il citatissimo episodio della comunione ai feriti, la commovente dell'ufficiale radiotelegrafista, ecc.). È un po' la maniera di Duvivier, chi sappia vedere abbastanza addentro: e osservate come, nelle sue linee generali, la carriera di Genina, col suo lungo tirocinio in diversi studi, con le sue numerose opere commerciali, col suo particolare carattere di mestierante in gamba che sbocca alla fine in un sincero temperamento di artista, assomigli a quella del direttore francese. E se poi si volesse sottolineare, e si badasse al fatto che il regista italiano ha ottenuto il suo grande successo ricostruendo un episodio che, malgrado



Il gusto sicuro, la cura dei particolari e la giustezza dell'ambientazione segnalano i motivi di rinascita in 'Piccolo mondo antico' (foto Novelli)

un'affinità di spiriti tale da farcelo sembrare nostro e applaudire come sinceramente italiano, appartiene tuttavia alla storia di un'altra nazione, si scoprirebbero ancora altre relazioni illustri. Per non andare anche qui troppo lontano, anche i tedeschi Trenker e Lang, in campi tra loro diversissimi, sentirono un mondo estraneo, quello americano, con una tale forza di penetrazione, che solo i migliori artisti di làggù poterono eguagliare (e forse, due o tre soltanto superare).

Il frammentarismo di Trenker, ad esempio, nel FIGLIUOL PRODIGO e anche nell'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA, fu davvero potente; e che dire di certi squarci di FURIA e di SONO INNOCENTE! Nel ricordo di ognuno sono presenti le figure di quei carcerieri che osservano, che brutalmente commentano i minimi atti di un condannato a morte; ma che scattano, come tante frenetiche molle, quando un falso improvviso dolore prospetta la terribile eventualità di una morte che non sia prodotta dalla sedia elettrica. Allora vedi un nugolo di persone agitati, infermieri affannarsi, mentre i più moderni strumenti della scienza sono messi in moto; allora odi lo squillo continuo di campanelli, e gli eccitati richiami dei telefoni. La medesima folla vibrerà inferocita all'apparire della persona che dev'essere colpevole, e che invece è innocente.

Ma torniamo a Genina, e al suo ASSEDIO DELL'ALCAZAR. Qui la sensazione del dramma non più vissuto, non più assaporato nell'impeto eroico, ma giunto ad una svolta decisiva e conclusiva, ci sembra che il regista l'abbia resa nella sequenza dell'evacuazione delle case circostanti la fortezza nell'imminenza dello scoppio della mina. Quel lento sfilare di gente chiusa — chiusa in sé e quasi consapevole della fraternità che la lega agli assediati —, con quei volti che, pur nulla dicendo, tutto esprimono,



Un interno costruito con molto spirito e con un'invenzione tipicamente nostrana: da 'Figaro e la sua gran giornata' di Camerini



Un sicuro 'motivo di rinascita' è nel nuovo stile documentaristico italiano, di cui 'Uomini sul fondo' è l'esempio più cospicuo (foto F. A. Demanini)

colma di intensa pateticità, quelle viuzze deserte e quelle piazzette troppo sconsolatamente vuote. Un uso appropriatissimo dei movimenti di macchina (è quello di Genina più un montaggio di panoramiche, che non di primi piani alla maniera violenta di Eisenstein) porterà il regista alla poesia del rito nel sotterraneo; ma qui egli raggiunge effetti analoghi di drammaticità: è via via più rapido e conciso, e rivela una scelta quanto mai felice dei punti di vista: si che rovina e devastazione davvero sovrincombono a quelle case deserte, disperatamente tristi e sole.

È un regista della vecchia guardia, che ha gettata la parola ch'è servita a rinfrancarci, a rinnovarci la fiducia in un grande non lontano avvenire del nostro cinema. Un'opera di un altro « vecchio », quel Palermi di cui s'è compianta di recente la morte, LA PECCATRICE, ha mostrato a sufficienza in diverse sequenze il fondamentale contributo che uomini di vasta cultura cinematografica sono in grado di portare alla realizzazione di opere d'arte. La scena del ristorante costituendo già testo classico, l'altro punto veramente saliente del film ci pare la sequenza ambientata nella sala di danze, in cui De Sica e la Barbara sommessamente raggiungono il medesimo dolce stato d'animo, e un'efficace figura d'uomo deluso è tratteggiata da Melnati: la caratterizzazione psicologica e sentimentale dei personaggi è qui resa con vivace intuizione del ritmo e del contrasto. Le considerazioni più interessanti che dalla PECCATRICE possono derivare, riguardano certo lo stile. Ora siamo perfettamente sicuri che non saremo approvati da tutti; ma che si possa tranquillamente parlare di un verismo italiano (nel solito significato nobile) da contrapporre, se non ancora per intensità certo per tendenza, al realismo tedesco e francese e al naturismo nordico, a noi pare evidente. Specifichiamo però che la differenziazione, più che dati formali e tecnici, deve riguardare un senso di eticità, una particolare concezione di vita: per cui è italianamente abbastanza accettabile la

semplice e quasi ingenua storia di Maria Ferrante, che avrebbe pure potuto evolvere in tutt'altra direzione senza che ne derivasse una variazione artisticamente notevole; mentre non sarebbe stata al contrario accettabile una vicenda simile a quella di SENZA DOMANI, dove il personaggio di Michèle Morgan, più che di se stesso, vive in funzione dell'ambiente (che Valentin descrive a volte con rilievo prettamente cinematografico se pure arieggiante diverse influenze) e di un mondo immorale e triste, alla sua bassezza supinamente rassegnato. Così una limpida d'assieme pacata e primaverile conferisce agli esterni di UNA ROMANTICA AVVENTURA un particolare senso lirico che può far pensare a Fontanesi: per cui tutto lo stile dell'originario racconto di Thomas Hardy si fa via via più arioso, più italiano nella concezione paesaggistica. Quella tragica predisposizione ossianica che alimenta, ad esempio, l'alternarsi di colline e pianori in *Tess dei Durberville*, si muta qui in una chiara modulata armonia di linee foggazzariane e romantiche: e tutta quanta la vicenda si evolve verso forme più lievi, fiabesche, strettamente aderenti al narrare aggraziato di Camerini. Un'illuminazione sicura, e una scenografia appropriata come in molte scene della PECCATRICE, ci potrebbero inoltre assicurare di una maturità tecnica raggiunta e di problemi, così discussi ancora poco tempo addietro, ormai superati. E come per LA PECCATRICE, possiamo parlare di notevole influenza da parte dei « collaboratori artistici » anche per il NON PASQUALE. Il ritmato gusto di balletto che anima certe scene, le argute osservazioni aneddotiche, certo sapore madrigalesco, il senso pittorico che ha indirizzato e guidato la scelta delle inquadrature (e non sarebbe difficile riferirsi a Favretto o a Pietro Longhi), non sono proprio elementi peculiari di Mastrocinque, ma comunque egli li ha saputi rendere con simpatica immediatezza. Per quanto poi riguarda certa predilezione per le rievocazioni arieggianti l'Ottocento borghese o il dannunziano anteguerra, ad-

DIO GIOVINEZZA! ci fa una gradevole impressione di primo fatto definitivo in proposito. E il senso pittorico di certi interni, di certi atteggiamenti, di certi costumi, da far pensare alla « scuola lombarda » della seconda metà dell'800, a Bianchi, Gola, De Albertis, oppure a Gioacchino Toma; la felice risoluzione dei caratteri; la sicura bellezza dei paesaggi, danno a PICCOLO MONDO ANTICO un singolare valore nostrano. E da Genina, Palermi e Camerini, siamo passati a Mastrocinque, Poggioli e Soldati: le forze nuove irrompono?

Secondo noi, è lecito aspettarsi, per un futuro anche immediato, un sempre più vasto e proficuo intervento di forze nuove e di fresche energie. Forse perché — diremo — a noi piace cogliere, anche là dove pochi penserebbero di ricercarle, quelle solitarie scintille che hanno in sé potenza di sviluppi futuri. Nei nostri giornali *Luce*, ad esempio, accanto ad altri brani notevoli, non c'è sfuggita l'aperta e solare visione della mietitura e della trebbiatura nelle provincie libiche, superiore a scene analoghe della PECCATRICE; né la splendida idea — fors'anche inconscia? — di quell'operatore il quale, fotografando dall'alto e in campo lungo (giornale 52) la schiera dei plenipotenziari francesi entranti in Villa Incisa, ci ha offerta, rapida ma tagliente, una sensazione di chiaro disastro, e ha proiettato sul gruppo un giudizio storico appropriato. In un breve documentario girato con la collaborazione della Regia Marina, MINE IN VISTA, gli autori del lavoretto sono riusciti ad afferrare e a tener desta l'attenzione del pubblico, valendosi di un montaggio espressivo anche se qua e là un po' ridondante, che specialmente alla fine, in quel contrasto fra il lento ritorno serale della nave carica di preda e il fresco guizzar mattutino della medesima unità desiderosa di altre imprese e di altri pericoli, pone nel dovuto rilievo l'opera silenziosa e tenace di quegli uomini dal fegato sano, cui viene affidato il compito laborioso e difficile — per usare un'espressione di un notevole scrittore di cose di mare, Vittorio G. Rossi — di « uccidere le mine ». Per non parlare di UOMINI SUL FONDO, strarico di cose stupende, che meriterebbe una trattazione a parte. Alcuni nostri cortimetraggi, infine, si servono anche di trucchi tecnici — rallentamento e simili — per produrre nei numerosi spettatori alcuni effetti di violento umorismo; esperimento interessante e indubbiamente consigliabile, se poi non è mancato chi ha pensato di approfittarne.

Una formula di questo stile italiano che vediamo intorno a noi affermarsi sempre più decisamente, una formula chiara e comprensiva, è ancora prematura: per quanto, come abbiamo constatato, gli esempi citati, e qualche altro che abbiamo volontariamente ommesso, di già permettano l'avvio ad una disquisizione rigorosamente estetica. Tuttavia il problema fondamentale è sempre più quello di giungere ad una completa e conseguente delimitazione di un mondo interiore, la quale sia simultanea alla realizzazione formale.

UGO CASIRAGHI
e GLAUCO VIAZZI

CHENAL, L'HERBIER E 'IL FU MATTIA PASCAL'

METTERE a confronto due film dello stesso soggetto, è operazione quanto mai interessante, specialmente se fatta con profondità e conoscenza, e non a puro titolo di curiosità formale. In quest'ultimo caso l'analisi sarebbe di nessuna importanza e porterebbe a giudizi superficiali e quindi arbitrari in sommo grado.

Il confronto fatto con cognizione di causa acquista un valore decisivo, perché, provenendo dall'ispirazione dei due film da medesima fonte, è possibile con maggior facilità e nello stesso tempo efficacia, mediante comuni riferimenti, fare considerazioni che, dal carattere particolare dei film in esame, risalgono a principi ed espressioni di carattere generale.

Infatti, a voler essere precisi e categorici, le considerazioni a cui abbiamo accennato, si possono così raggruppare:

a) Interpretazione da parte del cineasta nei riguardi dell'opera letteraria che ha dato origine al film.

b) Differenza d'impiego nei due film in esame sia dei mezzi espressivi propriamente detti (movimenti di macchina, inquadratura, montaggio, ecc.), che della scenografia, interpretazione, costumi, ecc.

c) Carattere storico-tecnico dei due film, principalmente se la realizzazione è stata effettuata a distanza di anni.

d) Nel caso particolare nostro, essendo i due film uno muto e l'altro sonoro, differenza so-

stanziale e rivoluzionaria tra le due tecniche (addentellato al paragrafo c).

Nel corso del nostro esame terremo sempre ben presenti queste suddivisioni caratteristiche della materia, ed ogni episodio, ogni avvenimento lo vedremo alternativamente sotto la sua luce particolare.

Soltanto al primo paragrafo accenneremo brevemente, perché un esame completo dell'argomento risulterebbe troppo lungo specie per un articolo di rivista, e poi, sia detto una buona volta, al critico cinematografico deve interessare, se mai, il soggetto che scaturisce dal film in esame e non il soggetto più o meno illustre, che ha dato origine al film. Nel caso poi di *IL FU MATTIA PASCAL*, il lettore può facilmente immaginare in quale ginepraio andremmo a cacciarci, volendo particolarmente analizzare lo spirito di Pirandello per quanto concerne le influenze su *L'Herbier* e *Chenal*.

Quindi, prima di passare all'analisi effettiva dei due film, diremo che in essi alcuni episodi sono identici, altri leggermente diversi, altri completamente opposti (intendiamo cioè nel senso materiale di avvenimenti: per es., la pasta nel film di *L'Herbier* viene dalla zia di Pascal lanciata sul viso della suocera, mentre nel film di *Chenal* viene dalla suocera lanciata sul viso di Mattia: entrambi gli episodi hanno un'efficacia particolare); ma lo spirito essenziale, quello che convoglia ed ordina i vari episodi, ha in entrambi i film lo stesso carattere vivo e consistente.

Il film di *L'Herbier* venne girato nel 1924, il film di *Chenal* nel 1937: tredici anni di distanza, i quali, causa la velocità di sviluppo del cinematografo, possono essere paragonati ad un secolo, principalmente perché, tra le due date enunciate, è scoppiata la grande invenzione del film sonoro.

Possiamo considerare il film di *L'Herbier* un tipico film muto, privo delle ingenuità degli inizi e nello stesso tempo intessuto di tutte quelle esperienze intellettuali e letterarie che caratterizzarono il film francese in quell'epoca. Mentre non possiamo considerare il film di *Chenal* tipicamente sonoro perché, pur essendo esso ormai scervo di tutte quelle manchevolezze proprie di ogni inizio di tecnica nuova, tuttavia difetta ancora di tutti quegli elementi, che successive esperienze di altri registi, hanno fatto considerare tipici per il film sonoro. Perciò, mentre in *L'Herbier* l'impiego

dei mezzi assume un tono deciso se non addirittura perfetto, riscontriamo in *Chenal* alcune inesperienza ed alcuni effetti che non sono del tutto sinonimo di sicurezza espressiva. Come opposto però, facendo subito una considerazione di carattere generale nei confronti dei due film visti nel loro complesso, rileviamo che l'opera di *Chenal* è sufficientemente equilibrata, specialmente in senso conclusivo e spettacolare, sebbene limitato sul piano dell'arte; mentre la opera di *L'Herbier* ha un carattere discontinuo, irto di particolari sviluppati eccessivamente a scapito della linea generale del film, con effetti magari esteticamente più efficaci, ma che rompono la catena degli avvenimenti, rallentando paurosamente l'azione e rendendo il film una serie di episodi distinti quantunque strettamente legati l'uno all'altro.

Un caso tipico di questa discontinuità è dato dalla frequenza degli spunti comici sfruttati in profondità, come se sopra di essi dovessero basarsi la natura del film, con l'impiego di mezzi che sono parenti strettissimi con quelli impiegati nelle commedie finali.

La lotta con i topi in biblioteca; il tentativo di avvicinamento ad una donna sulla scalinata di *Trinità de' Monti* (impiego dell'accelerato che fa apparire velocissimo l'allontanamento di Mattia ogniqualvolta la donna si volge dalla sua parte); la designazione della camera nella pensione romana (Mattia accompagnato da Adriana lungo il corridoio della pensione, tenta di entrare in ogni uscio, ma la camera assegnatagli non è mai quella: appena sorpassa un uscio senza fermarsi, ecco che là sta la sua camera); il ritorno di Mattia a casa dopo la supposta morte (spavento eccessivo procurato alla suocera con gesti che sanno di vampiro e di fantasma): sono questi alcuni episodi che rompono l'omogeneità del film e a volte risultano persino inspiegabili.

Sembra che *L'Herbier* non voglia lasciarsi sfuggire nessuna occasione per fare del cinematografo, magari del buon cinematografo, e quindi non si curi eccessivamente dell'importanza dell'episodio e del suo peso nel complesso del film.

Naturalmente questi appunti, come già abbiamo accennato, non si possono muovere a *Chenal*, il quale tiene sempre in evidenza il complesso del film, ovunque limando e riducendo al puro necessario, con una funzionalità degna di nota. Ed anche negli episodi sui quali si intrattiene particolarmente (es. la seduta spiritica), lo fa con una misura tale e con l'impiego di mezzi così straordinari (camera al centro della catena medianica), che l'approfondimento perde il suo carattere dannosamente temporale, per avere una funzione precisa.

Il caposaldo su cui appoggia il soggetto dei due film è costituito naturalmente dallo sdoppiamento della personalità di Mattia dopo la falsa notizia della sua morte. A poco a poco Mattia Pascal muore effettivamente per lasciare il posto ad Adriano Meis. Questo concetto quanto mai letterario è con sufficiente chiarezza trasportato in immagini in entrambi i film, naturalmente con mezzi diversi.

L'Herbier, dopo aver fatto togliere a Mattia le iniziali M. P. dal cappello, per renderci edotti sui successivi attacchi ad Adriano Meis da parte di Mattia Pascal, si varrà unicamente della sovrimpressionazione facendo apparire materialmente i



Un interno del 'Fu Mattia Pascal' di L'Herbier, scenografo Cavalcanti

due personaggi ormai rivali e facendoli agire sia separatamente che insieme.

Chenal invece ricorre continuamente a fatti concreti che con il loro accadere determinano quei tali pensieri. Detti fatti sono: l'anello buttato via dal treno, la rasatura dell'abbondante pizzo, il portafoglio con le carte riconsegnato dal parucchiere, il cugino Meis con l'albero genealogico, il piccione che si chiama Mattia, « il morto che sbuccia patate », il monologo interiore (possibile mercé il sonoro: la voce sola supplisce la apparizione reale della figura nel muto).

Tutto ciò che abbiamo detto fin'ora riteniamo sia stato sufficiente a chiarire l'impalcatura dei due film ed il rispettivo impiego dei mezzi particolari di ognuno.

Resta un accenno ai due finali dei film i cui significati non vogliamo approfondire, limitandoci a rilevare come quello di L'Herbier sia a carattere prevalentemente simbolico, come diremo al momento della conclusione dello scritto, e quindi perfettamente intonato col film; e come il finale di Chenal sia « lieto », e racchiuda una morale magari anche borghese, ma, comunque, felice ed anch'essa consona al tenore degli avvenimenti che a tale finale hanno condotto.

Infatti l'ultimo quadro di L'Herbier rappresenta una strada lungo la quale il fu Mattia Pascal si allontana verso il futuro e la nuova vita, mentre nel finale di Chenal, Adriano Meis sposa Luisa chiudendo la sua vita difficile ed avventurosa.

L'esame di questi due film ci ha portati su alcune considerazioni sull'interpretazione di un personaggio, specialmente per quanto riguarda la scelta e l'impostazione da parte del regista. E ci siamo maggiormente convinti come l'opera di quest'ultimo, anche solo considerata in questa fase particolare, sia già di per sé eminentemente creativa, e ciò a prescindere sia dalla recitazione dell'attore che dalla sua presentazione nei diversi episodi.

Tra i vari personaggi di Chenal e di L'Herbier esistono alcune differenze che è opportuno esaminare perchè quanto mai interessanti. L'unico personaggio che abbia una certa identità di impostazione (e ciò rafforza il nostro concetto già esposto, cioè che, a parte i particolari, i due film hanno un unico indirizzo interno), è il personaggio di Mattia, interpretato per L'Herbier da Mosjoukine e per Chenal da Blanchat, personaggio che ha anche una decisa identità fisica che si rivela maggiormente nei primi piani e nei momenti culminanti dell'azione.

Per gli altri interpreti, dopo quanto abbiamo detto più innanzi, non è da credere che si tratti di differenze sostanziali, perchè, in definitiva, la funzione di ogni personaggio resta in linea di massima la stessa in entrambi i film. Varia soltanto la forma esteriore con cui il personaggio è presentato ed il modo attraverso il quale egli estrinseca la sua funzione. Il che però, intendiamoci, ha sempre la sua importanza.

Infatti tra la moglie di Mattia nel film di L'Herbier e la stessa nel film di Chenal esiste una differenza che si rivela più nelle sfumature che in altro, essendo la funzione del personaggio-moglie molto meno importante di quello, per es., della suocera. Timida e pusillanime la moglie in L'Herbier, sciocchina e provocante in Chenal. Come risultati, però, il personaggio di L'Herbier risulta molto più convincente.

L'opposto invece deve dirsi per la ragazza che Mattia incontra alla pensione romana. Mentre Luisa (così si chiama nel film di Chenal) risulta un carattere forte e completo (infatti costituisce il ruolo più importante del film dopo Mattia:



Un interno del 'Fu Mattia Pascal' di Chenal, scenografi Fiorini e Arduini

attrice Isa Miranda). Adriana (così si chiama lo stesso personaggio in L'Herbier) si presenta piuttosto priva di consistenza, ispiratrice di amore in Mattia, ma senza alcun peso definitivo sulle sue azioni.

Ma dove il contrasto di impostazione si appalesa maggiore, principalmente come figura fisica, se non in tutto come figura morale, è nei personaggi della suocera, della medium e di Papiano. La suocera di Mattia in Chenal è una donna magra, nervosa, cattiva (attr. Irma Gramatica); in L'Herbier una grassona disordinata, preda delle convulsioni. La medium Caporali è nel film di Chenal una signorina ancora piacente ed in fondo buona; nel film di L'Herbier una donnaccia dedita al vino, che volentieri fa da mezzana a Papiano. Quest'ultimo è rappresentato da Chenal come un distinto seppure antipatico signore (att. Enrico Glori), perfido sì, insolente ma non volgare; è rappresentato da L'Herbier come un tipaccio losco, capelli lunghi, berretto, aspetto bassamente sensuale.

Da rilevare che L'Herbier, nella creazione di questi ultimi tre personaggi, sembra si sia servito del carattere di « italiano meridionale » falsamente divulgato da una letteratura di bassa lega che aveva allora un buon successo, principalmente all'estero. Ed è forse anche per questo che tali personaggi risultano superficiali e poco convincenti, seppure siano presentati attraverso una recitazione che, sfruttando in pieno i mezzi espressivi del muto, è da ritenere senz'altro esemplare. Valgano come esempi i p.p., sempre potenti e funzionali che finiscono per dare al protagonista una personalità, seppure non persuasiva, certo decisa. Un p.p. di Papiano, nell'atto in cui si avvicina ad Adriana con le labbra sensualmente tremolanti e gli occhi sbarbati, è bastato per individuare una recitazione ed interpretazione precisa anche se, come abbiamo accennato, ricalcata su un modello concettuale di seconda mano. Inoltre a quanto detto sopra sui mezzi espressivi, è opportuno aggiungere che l'impiego costante di maschere centrali ed eccentriche, precisando ed individuando particolari, determina una reale punteggiatura e offre una robusta ossatura alla recitazione.

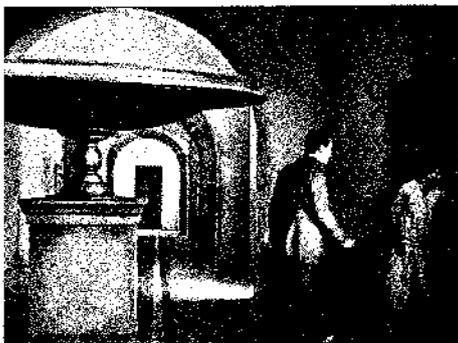
In Chenal, l'interpretazione è in alcuni punti

alquanto teatrale e diremmo che la recitazione si esprime in prevalenza attraverso la « mezza figura », fatto questo che determina una certa monotonia la quale va a scapito della figura dei personaggi, qui maggiormente sentiti e tratteggiati.

Attorno al 1924, anno di produzione del film, fioriscono e fruttificano le più importanti ricerche scenografiche sia prodotte dal surrealismo francese, che dall'espressionismo tedesco. Tutti i tentativi più azzardati e maggiormente originali tendono ad equilibrarsi. La scenografia acquista la coscienza precisa della propria mansione nella quadratura del film, perde le sue caratteristiche a volte bislacche e a volte retrograde per diventare un fattore determinato, forse il più importante nella creazione del film come opera d'arte. Quindi non è da stupirsi se alla funzione di scenografo per il FU MATTIA PASCAL di L'Herbier (film che possiamo considerare commerciale nel senso esatto della parola per contrapposizione ai tentativi isolati ed alle ricerche personali) viene chiamato Cavalcanti, uno dei propugnatori del film d'avanguardia e nello stesso tempo uno dei teorici di maggiore esponente in materia cinematografica. La prima caratteristica della scenografia di Cavalcanti coincide con lo sforzo di abbandonare ogni inutilità stilistica per orientarsi verso una funzionalità efficace, che però, naturalmente, non dimentica la provenienza dall'avanguardia esponendo quanto di meglio da essa può ottenere.

Dividiamo la scenografia di Cavalcanti in due parti, e non solo a scopo didattico, dal momento che anche nello stesso film è palese una perfetta scissione: gli esterni e gli interni.

Il carattere storico folcloristico del paesaggio italiano è intuito con una misura ed un'aderenza priva della pur minima retorica verso la quale era facilissimo scivolare principalmente per un proveniente dall'avanguardia. Con ciò non è detto che nel film manchino le inquadrature sghembe o i movimenti di macchina espressionistici; ma ad un attento esame è facile constatare che tutto ciò non è mai gratuito, bensì strettamente legato alla linea del racconto. Le scenografie naturali sono dominate e composte in un quadro armonico come se si trattasse di ricostru-



Gli spunti comici nel film di L'Herbier, che non hanno corrispondenza in Chenal

zioni, ed offrono un chiaro esempio di « geografia ideale ».

Il borgo di Miragno dove si svolge parte della vicenda del film (al caso pratico ha servito per le riprese San Gimignano e le sue torri), possiede una fisionomia propria che lo rende di una vivezza artisticamente felice. L'abbondanza degli archi (riscontrabile anche negli interni) che in un primo tempo sembra una inutile insistenza, appare tosto come un motivo ricorrente che dà una certa ossatura alla scenografia e la rende omogenea ed armonica.

Purtroppo non tutto il bene che si è detto per gli esterni, si può dire per gli interni.

Il primo appunto che si può fare è costituito dall'incongruenza esteriore tra locali dello stesso ambiente, inconveniente che determina, nei passaggi meno chiari, incomprendimento sulla identità

dei luoghi d'azione. La pensione romana, per es., ha un corridoio tutto bianco e nudo, come quello di un convento, che immette in camere tappezzate, ammobiliate con ninnoli, tappeti, sofà. Di primo acchito sembrano ambienti lontanissimi. Un secondo appunto si può riscontrare nella eccessiva vastità dei locali. Camere immense, saloni sconfinati che non sembrano costruiti per viverci. Ciò è anche accentuato dal fatto che il punto di ripresa, nei campi medi e lunghi, è sempre leggermente in alto, e contribuisce maggiormente a creare il vuoto attorno ai personaggi. Ciò forse è appositamente voluto, ma non è detto che risulti efficace.

Esclusi questi difetti (che forse a noi sembrano maggiori di quello che non siano in realtà, per il fatto che l'attuale scenografia si è orientata piuttosto verso superfici meno ampie), gli interni danno una atmosfera caratteristica e per niente anonima al film. Anche alcuni simbolismi (inferriate in casa della suocera per alludere alla prigione; crocifissi ovunque per insistere sulla religiosità) perdono il loro carattere appiccaticcio per fondersi in un tutto positivo e nello stesso tempo aderente allo spirito complessivo del film.

Una analoga discussione sui particolari, non è possibile impostarla per il film di Chenal. La scenografia di G. Fiorini e A. Arduini è rigorosamente documentaria e scevra di qualsiasi simbolismo o espressionismo. Non si può dire che sia anonima perché la sua precisione la mette su un piano piuttosto elevato, ma nello stesso tempo non dà al film quell'impronta particolare, limitandosi a sottolineare gli avvenimenti. Ha il vantaggio però di contribuire alla creazione di ambienti normali ed abitabili, in cui i personaggi si muovono a loro agio. Poltrone e sedie servono per sedersi, tavole per mangiare o pareti per appendervi quadri.

Ed è forse per questo che la scenografia non è appariscente nel film di Chenal; ma ciò non è detto che sia un difetto capitale. Anzi, senza voler scendere a teorizzare sulla scenografia, è preferibile una simile ambientazione, ad alcuni assurdi esempi di scenografie astratte e di primo piano.

Resta da accennare brevemente ai costumi. Pur riferendosi entrambi i film alla stessa epoca, tuttavia tra i costumi dei personaggi c'è una diversità enorme. Mentre i costumi del film di Chenal, pur nelle loro caratteristiche dell'epoca, sono moderni, i costumi del film di L'Herbier sono irrimediabilmente vecchi se non antichi. Fatto che induce a credere maggiormente che il concetto di rievocazione dei costumi, ha sempre un significato relativo e non mai assoluto. La rievocazione di un'epoca dipende sempre dal periodo di tempo in cui viene fatta. La moda di tale periodo influisce enormemente sull'interpretazione di un'epoca passata. Alcune sfumature

più o meno accentuate, alcuni tagli d'abito più o meno marcati, contribuiscono a determinare un nuovo spirito nella linea generale del costume di una data epoca, tale da rendere quella linea generale completamente alterata.

E con i costumi intendiamo anche le acconciature sia maschili che femminili.

In base a quanto detto, ecco che le pagliette di L'Herbier hanno un aspetto comico che non si riscontra in Chenal; così le donne di quest'ultimo, nel loro complesso esteriore, sono donne nostre, mentre le donne di L'Herbier sono come le nostre nonne.

Come abbiamo rilevato più innanzi, il film di L'Herbier è un film discontinuo, costruito su alti e bassi ben appariscenti; ma in compenso un film polposo, denso di episodi ed avvenimenti, pervaso da un'ansia di approfondimento che, esagerata in qualche punto, porta purtroppo ai dislivelli accennati.

Inoltre i precisi mezzi espressivi del muto creano attorno agli episodi un involucro che è necessario rompere per penetrarne esattamente il significato. Ci troviamo di fronte alle immagini di L'Herbier come di fronte ad un prosatore del Duecento, per comprendere il quale è necessario fare un certo sforzo attraverso il periodo dalla costruzione latina ed i vocaboli graficamente sconosciuti. Ma rotto l'involucro che impidezza e musicalità di concetti! Lo stesso veramente accade di fronte a L'Herbier. A poco a poco i riferimenti simbolici, le oscurità costruttive si chiariscono ed il significato trapela senza l'intervento di possibilità eterogenee e senza arresti di stanchezza.

Naturalmente, neanche il film di Chenal denuncia stanchezza, anzi corre via spedito, racchiudendo in una parabola perfetta tutti gli avvenimenti. Ma il tenore di questi ultimi non è mai simbolico; anzi verrebbe il desiderio di chiamarlo borghese se tale parola non si prestasse a dubbi significati.

Insomma, intendiamo dire che, mentre L'Herbier proietta i fatti su uno sfondo quasi di epopea soprannaturale, Chenal mantiene ogni cosa su un piano strettamente realistico ed umano. Chenal attinge l'effetto soprannaturale del soggetto attraverso l'avvenimento quotidiano e normale. E tale effetto, grazie al sonoro, si trasforma prevalentemente in dialogo.

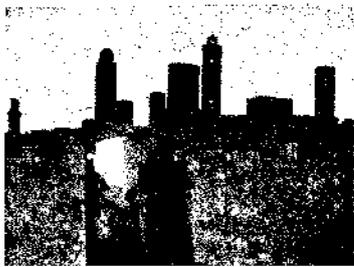
Strada, seppure parallela, certo diversa da quella tenuta da L'Herbier, vincolato esclusivamente alle immagini e costretto ad impostare su esse ogni soprannaturalità del soggetto.

Le due opere però, pur nelle loro molteplici diversità, diffusamente esaminate, hanno, come abbiamo detto in principio dello scritto, uno spirito decisamente affine, che oltrepassa le rispettive forme costruttive e vivificandole le rende degne l'una dell'altra.

OSVALDO CAMPASSI e VIRGILIO SABEL



I costumi nel film di L'Herbier (a sin.) e in quello di Chenal (a destra)



La prima inquadratura.

La medium, signorina Caporali



Mattia Pascal

Il 'cattivo' Papiano



Lei: Adriana in L'Herbier, Luisa in Chenal

Pomino



La moglie di Mattia

Paleari, proprietario della pensione, padre di Adriana (Luisa)



La suocera

La zia Scolastica



La mamma

Il fratello di Papiano



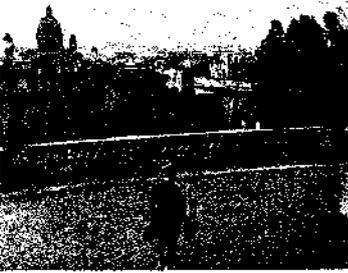
Il matrimonio



Lo sdoppiamento della personalità



L'episodio della pasta



A Roma



La biblioteca



Fiorisce P'dillio



La morte della mamma



La seduta spiritica



La vincita al gioco



L'impossibilità di realizzare il sogno



La decisione di fingersi morto



L'ultima inquadratura



NELLA LUNA

SE non era una musica tenue che non so di dove venisse, una melodia diffusa e sottile nell'aria, che suggeriva lunghe strade e voli di ali trasparenti, io non potrei vantare di essermi distaccato, allontanato dal nostro globo e non avrei trovato il pretesto fantastico di un viaggio nella Luna.

Certo è che ad un Méliès, accostumato ad un lavoro continuo della immaginazione, riusciva assai facile creare « visivamente » il suo VOYAGE DANS LA LUNE, del 1902. Gli era facile, anche senza ispirarsi al libro di Verne: *Dalla terra alla luna*, concretare un'invenzione favolosa, un mondo di sogno e di figurazione irreali. Ma al mio cervello, invece, attaccato e forzatamente in-

alberghi lunari: « Signore, signore, Albergo Saffo! Signore, Albergo Seleno! Albergo dello specchio ideale! Signore, Albergo Shelley! Pensione del Pastore errante dell'Asia!!! ». (E mi meravigliai di sentire certi nomi noti, familiari, che avevano attinenza con la Luna).

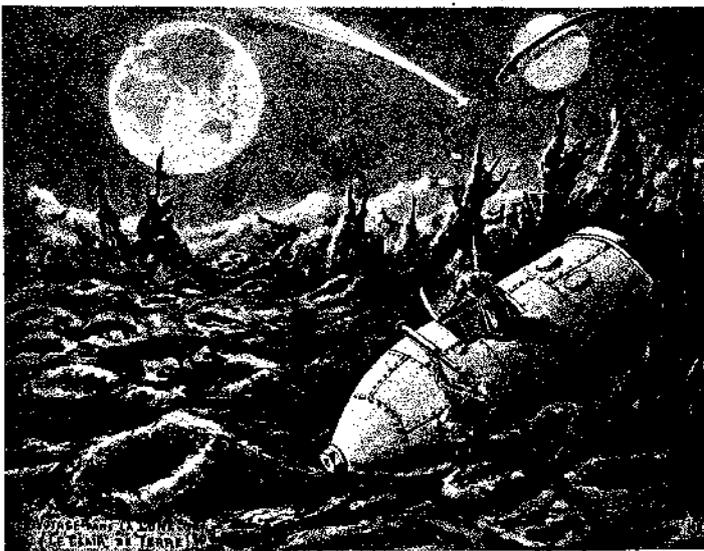
E trovai pure che è cosa infondata e superficiale immaginare la Luna come una Terra montagnosa ed irta, selvaggia ed incolta, abitata da barbari e strani esseri. Là vivono invece delle creature con occhi piccoli e coperti di una grossa membrana scura, simile ai nostri occhiali da sole fu davvero una fortuna per me avere in tasca un paio d'occhiali neri, ché in quel paese bian-

co e lucente avrei di certo perduto la vista!), gente civile, con la testa piatta e la corporatura esile e i piedi grandi che scernono una sostanza fosforescente e lucida, la quale aumenta lo splendore ed il riverbero del terreno levigato. Io credevo, dapprima, si trattasse di ghiaccio secco, che non trasmettesse freddo, ma una guida poi mi spiegò che quello era il suolo naturale della Luna, specchio gentile della luce del Sole per la

Terra. Gli abitanti, seppi inoltre, hanno trovato il mezzo di far lavorare tutti gli animali per loro (la maggior parte è composta da scimmie), senza impartire ordini e dare spiegazioni: quelli infatti molti secoli fa, per la loro indole imitativa, avevano cominciato ad agire come le creature lunari, dando però impiccio e ingombro ai lavori ed alle faccende di questi... E fu per sfruttare questa loro passione di copiare e « scimmiettare », che a un certo Mittot venne in mente di farli lavorare ed agire in vece loro, compensandoli con semplici sorrisi. Ed oggi i Lunari considerano ed onorano Mittot come loro eroe leggendario, e contano gli anni da quello della sua felice invenzione...

I Lunari sono quindi gli esseri più oziosi e di natura più pigri dell'Universo Creato, e si vantano di essere più intelligenti degli uomini, dicendo che appartengono ad una razza più vicina a Dio. Al disotto di loro sono gli animali, tra i quali il più evoluto ed emancipato è l'uomo, quello che abita sulla Terra.

Dalla Luna essi, per metà della giornata, vedono il nostro pianeta chiarissimamente e spiegano il fatto che noi uomini non vediamo la Luna altrettanto distintamente con un esempio. Come colui che fa lume nelle tenebre vede ma non è visto, così i Lunari vedono ma non sono visti bene dagli uomini. « Vediamo i vostri difetti — mi diceva la guida — le grandi « minuzie » che a voi sfuggono, e voi non sapete niente del vostro « satellite ». Ma questo nome ce lo date voi, e ci seccate molto con questa vostra superbia, che vi fa vedere gli altri pianeti vostri servitori. E non serve che cessiamo di riflettere la luce del Sole sulla Terra, perché voi subito dite che si tratta di una eclissi solare e snocciate giù un mucchio di fandonie... In realtà i corpi lucidi sono quelli che vivono meglio: non faticano a produrre fuoco come il Sole, né acciecati dalla luce si credono al centro di tutto l'Universo, come la Terra. Noi, invece, non facciamo niente: il sole ci manda la luce ed il calore, noi lo ringraziamo del calore e gli rimandiamo indietro quasi tutta la luce durante la giornata, e di notte regaliamo la luce a voi. E questo, senza nessuna fatica: indicando agli animali-servitori la Terra per le vostre buone invenzioni,



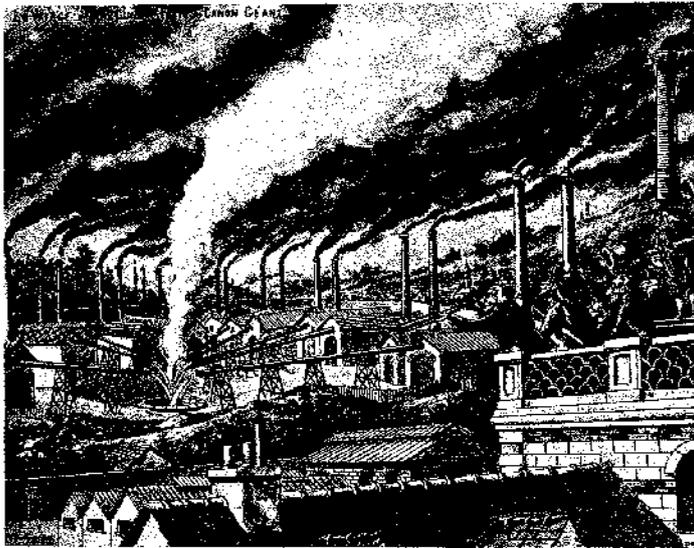
La superficie lunare secondo Méliès: dalla Luna si vede la terra e forse anche le debolezze dei terrestri

teressato a cose terrene, occorre necessariamente uno stimolo al volo immaginativo, e un ritmo di vivace e acuta *rêverie*.

Non so se arrivai sul satellite per mezzo di un « cannone gigante » alla Méliès o con un razzo ingegnoso simile a quello di UNA DONNA NELLA LUNA: mi sembra però di esserci giunto come un turista normale, accolto dalle grida confuse degli autisti degli



La superficie lunare secondo Fritz Lang: quasi un'immensa palude



Dal film di Méliès: si lavora alla fonditura del cannone che catapulterà il razzo lunare

che essi imitano perfettamente, e trascinandolo i piedi per far più lucida la Luna...». E così compresi che la nostra ambizione mistica non è che un'esaltazione senza fondamenti, una tronfia vanagloria: la luce non può essere simbolo d'intelligenza; la luce che c'illumina e ci esalta non può essere indice di grandezza spirituale come crediamo, come c'illudiamo che sia, compresi tutti della nostra forza ragionatrice e della nostra facoltà affettiva.

E la Luna si vanta, invece, di essere il simbolo della Poesia Universale, come trasformatrice artistica della luce del Sole. (Infatti è la melanconia, la triste nota argentea che imprime la Luna alla luce del Sole, che ha dettato motivi lirici, dolcissime armonie ai grandi poeti).

Ma io avevo fretta, avevo da fare il mio reportaggio per *Cinema*, dovevo riscontrare se era più vicina al vero la figurazione fantastica di Méliès o quella più concreta di Lang. E sentivo, imperiosamente, dettarmi dentro il mio compito di fronte all'umanità di trasmettere ai lettori del mio quindicinale le opinioni dei Lunari sul cinematografo.

«...Se voi ci vedeste come noi vi vediamo, se vi osservaste più attentamente l'uno con l'altro individuo, l'una con l'altra nazione, credo che migliorereste abbastanza. Imitate solo le cose esterne degli altri, non riuscite a percorrere i pensieri e le opere più profonde, più intelligenti degli uomini, vi avvalorate solo un po' su di esse. Penso, anzi, che, a sommare idealmente in maniera armonica, ad addentellare ed intrecciare tutte le vostre intuizioni si arriverebbe al Vero. Perché il vostro problema, come disse quel tale essere umano, è di conoscere voi stessi; e voi invece vi scoprite solo a brani, non completamente...».

Ma: non mi parlava di cinema, e questa era una grave, gravissima faccenda. Tut-

tavia, siccome i Lunari non hanno grande memoria, e poiché sentii nominare tra le altre cose Capra e l'ETERNA ILLUSIONE, stimolai la mia guida in quel senso. E, finalmente, egli mi disse:

«Ecco! Capra scopre un po' sempre sé stesso. Non è un grandissimo regista, ma è uno dei migliori della Terra. E questo perché sa riconoscere sé stesso, non per altro motivo. Ecco: lui si mette a fare dei film che dicono, che

vogliono dire qualcosa. «Ei dice cose, voi dite parole» disse un tale vostro personaggio, rivolgendosi agli imitatori di Michelangelo, che non sapevano ritrovare delle note che rispondessero alla loro sensibilità... E così si potrebbe dire agli altri registi americani a confronto di Capra.

Di quel certo Richard Wallace, il cui film (QUATTRO IN PARADISO) da quassù abbiamo visto di recente proiettare sulla Terra. Egli voleva, sentiva di aver qualcosa da dire, ma poi ha finito per non dire altro che parole, parole, semplici parole... Vedete: Capra s'impersona spesso in un giudice e si mette davanti al proprio mondo per scoprire sé stesso, vale a dire i propri interessi, le proprie tendenze, e per fare il processo (simbolico) al mondo di tutti... Egli dice cose: ed è d'origine italiana, ma c'è voluta la conoscenza d'un altro paese per fargli scoppiettare nel cervello buone intuizioni, dopo aver compreso sé stesso. E voi italiani, invece, vi dimostrate nel cinematografo, non solo provinciali, ma quasi campanilisti, paesani, campagnoli, primitivi, appunto per non saper allargare lo sguardo e riconoscere voi stessi. E così dite solo parole, effimere parole...».

La musica dolce è finita. Finito è il lungo viaggio dei pensieri. Scomparsa, svanita l'atmosfera acciecante della Luna e la lucentezza delle sue strade, dei suoi campi, dei suoi abitanti...

Ora sono sulla Terra e vado al cinematografo spesso, come sempre, senza scoprire gli errori essenziali. Fandonie, stupidaggini, sono quelle cose che ho sentito dire dalla guida lunare, e sciocca la loro mania razziale, che fa loro disprezzare tanto gli uomini.

Ora godo delle «parole», delle semplici futili effimere parole, che mi dice lo schermo, in attraente ammaliante infinita procezione...

DARIO CINI

Lettere agli autori

SCOTTANTE ARGOMENTO. — Caro Dell'Elmo, a proposito del tuo articolo «L'autore e il soggettista», apparso nel n. 109 di *Cinema*, molte cose ci sono ancora da dire, tanto più che la questione non è del tutto risolta, se non giuridicamente.

Riassumendo, il nostro Governo ha stabilito che i diritti di autore di un film spettano al solo regista, mentre il soggettista deve sottostare alle condizioni imposte da quest'ultimo. Nessuno vuol negare al soggettista che egli lavori senza salvaguardia alcuna, né tanto meno si vogliono diminuire i suoi meriti; però la sua non può chiamarsi opera creativa. In quell'articolo si paragona l'opera del soggettista a quella di un inventore e si pretenderebbe che ambedue venissero trattati alla medesima stregua. Ciò non è possibile, perché colui che fa un'invenzione è l'unico autore dell'invenzione stessa che rimarrà quasi integra anche quando sarà concretata, mentre colui che scrive un soggetto — a parte il fatto che su di esso è imperniata tutta la lavorazione del film — non potrà vantare dei diritti sull'opera compiuta. Secondo me, la sua posizione potrebbe essere paragonata piuttosto a quella di un lizio qualunque che dà un'idea, volontariamente o no, al suddetto inventore.

Se noi partissimo dal preconcetto di mettere sullo stesso piano letteratura e cinema, avremmo da una parte uno scrittore, e dall'altra un regista. Ambedue sono autori, e ambedue svolgono lo stesso lavoro: il primo con la forza della parola, il secondo con la forza della fotografia. L'uno vale l'altro. L'autore di un libro può anverve anche lui il suo soggettista; non raramente accade, che da un racconto narratogli da un pescatore, da un boscaiolo, da un operaio qualsiasi, egli prenda lo spunto per il suo romanzo, senza che ciò venga a menomare per nulla la sua posizione. Penserebbe qualcuno a chiedere i diritti d'autore per aver dato ad uno scrittore la materia grezza necessaria alla composizione di un'opera letteraria? Quante volte le stesse vicende della vita reale di una qualunque persona, non hanno servito ad un romanziere per farne un indimenticabile capolavoro?

Chi è allora l'autore di un film che viene tratto da un romanzo, da una novella, da un qualsivoglia scritto?

Ora, come lo scrittore, il regista va cercando dovunque lo spunto per il suo prossimo film. Che sia poi il soggettista, il produttore, o chiunque altro a fornirglielo, credo che ciò non possa interessargli molto.

Ci sono dei registi e dei romanziere che scrivono da sé i loro soggetti, ma non tutti; questa qualità, del resto, non è indispensabile.

GUIDO GALBO



Nella stasi in cui, ora, si viene a trovare il cinematografo, non mi appare inutile impresa ostinarmi a predicare l'incalzante bisogno, che un po' tutti sentiamo insistentemente propagarsi per l'aria, della nascita d'un

novello avanguardismo in Italia, che faccia d'incanto vibrare le corde assai logore del «cinema borghese» e lo riconduca di buona lena alle più pure fonti visive: quelle per cui il cinematografo ha la sua giusta ragione d'esistere.

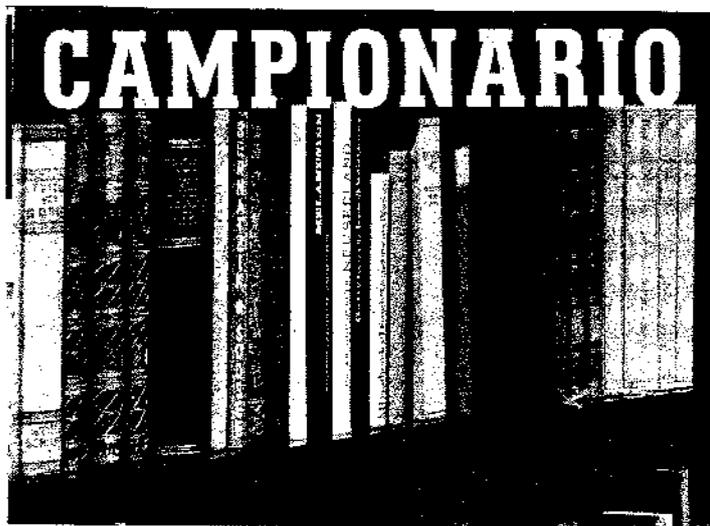
Un'avventura assai importante, io penso, si potrebbe tentare, trasportando sullo schermo un romanzo epistolari; tutti passabili di traduzione in una disposizione tecnica usata dallo scrittore).

Quest'esperimento, si noti, riguarda in questo caso soprattutto il «montaggio» — considerandolo non soltanto in un senso tecnico, ma in un senso più lato, che prendesse le mosse, cioè, fin dal «trattamento» e dalla sceneggiatura — in quanto i vari personaggi, a differenza del racconto disteso, esplicano le loro psicologiche attività, staccatamente, lettera per lettera; ed un'atmosfera particolarmente omogenea, distribuita con poetico accorgimento, è composta, appunto, dal «montaggio», dovrebbe stabilire il punto d'appoggio sul quale ricordare tutto «l'intreccio».

Grandi esempi esistono di romanzi epistolari; tutti passibili di traduzione nel senso suddetto. Questo di Piovene — *Lettere di una novizia* — è forse il meno adatto ad assicurarmi il tema proposto, tanto ogni cosa è talmente e soltanto letteraria, nel senso più «prezioso» della parola, da far stimare assai laboriosa la fatica d'una trasposizione in «movimento» cinematografico. Epperò, anche ponendo il libro nelle mani d'un giovane fra i più sottilmente educati, il quale si potesse con tutto l'impegno a voler strappare al romanzo tutte le sue raffinatezze spirituali, moralistiche e, innanzitutto stilistiche, senza meno quel singolare «esprit» morbido e pigro, che rende opera di sicuro valore *Lettere di una novizia*, andrebbe, nel trasferimento espressivo, fatalmente perduto.

Con tutto ciò, il libro di Piovene è dotato di qualità cinematografiche tali da poter essere preso in esame; se non altro come un generoso appiglio per la creazione d'un film con un contenuto assai nuovo, sarei per dire originale, giacché non credo che mai abbiano avuto la loro estrinsecazione sullo schermo le intime alternative d'una novizia: d'un interesse, com'è ovvio stabilire, altamente drammatico.

Possiamo anche aggiungere che dalle «psicoanalitiche» complicazioni della protagonista, durante la sua infanzia e la sua adolescenza, si potrebbe attingere a piene mani per la costruzione d'un personag-



gio, audacemente penetrato e complesso, a somiglianza, per intenderci, dell'indimenticabile bimba della CALUNNIA di Wyler.

Né lasceremo da canto l'importanza del «paesaggio», delicatamente descritto dall'autore, che è quello veneto della terraferma, «i suoi colli che spuntano nel mezzo della pianura, e vi rimangono sperduti, guardando tutto all'intorno, con prati, selve, vigne, giardini a balcone... il più molle paesaggio della mia vita...». (GUIDO PIOVENE: *Lettere di una novizia*. Bompiani. Lire 16).

Leggendo i *Racconti* di Kleist percorriamo tutt'altro sentiero: non più lente analisi introspettive di personaggi, ma situazioni, minuziosamente indagate, sì, ma avvicinandosi senza posa, e di

continuo al servizio dei personaggi. Se, per le prime, dobbiamo assai spesso ricorrere alle parole «appiglio» o «manipolazione», per la maggior parte dei *Racconti* di Kleist è veramente inutile, che ogni cosa è già bell'e scodellata per un destro sceneggiatore; a volte perfino il contrappunto sonoro. Ottimamente dice Ervino Pocar nella sua «introduzione» (e mi offre un valido aiuto per confermare il perché di questa mia scelta): «Nei racconti di Kleist tutto è dramma. Tanto che certi commentatori si sono presi la briga di seguire i diversi raggruppamenti dei personaggi, come se fossero su di un palcoscenico» (un palcoscenico assai girevole!, aggiungo io).

Il Körner, difatti, tolse un argomento per un dramma dal racconto *Fidanzati a S. Domingo*: ma quel fiato convulso che dà vita eccitante e intenso movimento al mondo dell'infelice scrittore tedesco, ha, qua dentro, assunto una sinuata, fredda tonalità, giacché questo mondo, nel momento in cui si tenti di trasportarlo in altro terreno, possiede l'assoluto bisogno d'immergersi non nei soffocanti limiti teatrali, ma proprio nelle spa-

zianti libertà peculiari al cinematografo.

Ogni giorno qualcuno torna ad interessarsi ai rapporti intercorrenti fra «cinema e letteratura». Da un lato è, ormai, assodato che opere scritte appositamente per il cinema (e che hanno dato vita anche a film di stabilito valore), difficilmente contengono delle possibilità di essere traslocate in campo letterario, dove verrebbe loro a mancare quella certa acutezza offertagli dal linguaggio cinematografico, per risultare, assai facilmente, romanzi o, soltanto, racconti sciatti, incolore, volgari; privi, insomma, di qualsiasi preciso interesse estetico.

Dall'altro resta ancora incerta la questione se, allorché si voglia trarre un film da un libro, sia preferibile ricorrere ad un'opera psicologicamente e poeticamente importante o ad una mediocre, soltanto fornita del necessario «movimento» cinematografico. Poiché il cinema è, soprattutto, forma, mi sembra più giusto che si scelga piuttosto un'opera che, a libro chiuso, ti lasci dentro, nitida e polposa, tutta la sua atmosfera, la quale concederà agli autori del film un assai più sensibile abbrivio alla fantasia.

Questa è un'altra ragione per cui invitiamo i produttori a puntare gli occhi sulle opere di Kleist, dove il clima strano e insolito, partecipa ad un ruolo costruttivo con le sue straordinarie alternative di bianco e di nero.

Anzitutto, nella scala delle maggiori o minori facoltà di rendimento cinematografico poniamo *Michael Kohlhaas*. È la storia di un bravo mercante che «il sentimento di giustizia fa diventare brigante e assassino». Imbarazzante mi risulta il riassumere questo racconto, che troppe delle sue qualità andrebbero perdute, procedendo il ritmo senza perder tempo, davvero tutto d'un fiato, e risultando le situazioni e i personaggi tutti funzionali e di certo effetto. Una cosa è sicura: che Michael Kohlhaas ha stoffa, perfino abbondante, per dar modo a un attore di buona volontà di costruire un'interpretazione assai raffinata.

Per il secondo posto scegliamo quei *Fidanzati a S. Domingo*, di cui abbiamo parlato più sopra.

«Un vecchio negro terribile», Congo Hoango, vive in una piantagione insieme a una mulatta, di nome Babekan, e a sua figlia Tonia. Gira nei dintorni coi negri raccolti e armati da lui, aspetta al varco i viaggiatori bianchi e li uccide «in una sete inumana di vendetta».

La vecchia Babekan e Tonia fanno entrare nella loro casa solitaria i viandanti bianchi, li colmano di favori; e quando Congo Hoango torna dalle sue scorrerie ad essi tocca senz'altro la morte. «Una notte piovosa e tempestosa» picchia alla porta uno straniero, che viene attirato dentro, come gli altri, dalla bella Tonia. Lo straniero s'innamora e la meticcica, che ha messo in opera le sue solite arti, si trova anche lei, all'improvviso, nello stesso stato. Per cui si ribella al piano che ha ordito Babekan; ma poi, comprendendo che tutto ciò aggraverebbe la situazione dell'ufficiale, finge di assecondare la madre. Inaspettatamente il negro Congo Hoango torna alla piantagione; Tonia, che è entrata nella camera del giovane, decisa a confessargli tutte le sue colpe, rimane paralizzata. «In quest'angoscia indicibile le cadde sott'occhio una fune che, Dio sa per che caso pendeva da un arpone della parete... ne cinse le mani e i piedi del giovane stringendo nodi su nodi; e senza badare ch'egli si dibatteva tirò i capi e li legò ben bene alla lettiera». Si noti, da questa scena, come in Kleist, a somiglianza di quanto avviene nella drammaturgia del film, abbia gran peso la «Tyche», il caso. Congo Hoango entra e si rallegra con la figlia, la quale, nella notte, fugge di casa per andare incontro al resto della famiglia dell'ufficiale che sta per essere attirata nella casa del padre. Gli uomini si armano, s'inizia la zuffa; i negri hanno la peggio. Ma quando Tonia, felice, entra in camera dello straniero, questi, credendo di essere stato da lei tradito, le scarica addosso la pistola, Tonia muore, mormorando, come Elsa a Lohengrin, «Non dovevi fidare di me». Gustavo, disperato, «si caccia nel cervello la palla della seconda pistola».

Infine, *Il trovatore*, la cui azione avviene in Italia e si aggira, ancor più degli altri, in una tenebrosa sfera romantico-hoffmanniana; e potrebbe dar luogo ad un «film fantastico» assai notevole, uno fra i tanti che sempre auspichiamo al nostro cinema, per sollevarlo dalle pastette dei non mai abbastanza deprecati «triangoli». (HEINRICH VON KLEIST: *Racconti*, Carabba).

IL MERCIATO

LIBRI RICEVUTI

TITO A. SPAGNOL: *Bassa marea*. Mondadori.

HUIZINGA: *Erasmus*. Einaudi.

DOSTOIEVSKY: *Il giocatore*. Einaudi.

FRACCAROLI: *Rossini*. Mondadori.

DISEGNI ANIMATI A BERLINO

Corrispondenza speciale per Cinema - Berlino, aprile

ALLE nove e dieci di sera il mio treno, lasciata la stazione del Brennero, entra in territorio tedesco. Mi verso un bicchiere di cognac e bevendolo rivolgo mentalmente un saluto all'Italia. Sono solo nello scompartimento e, appoggiando il naso al vetro del finestrino, volgo ancora lo sguardo, attraverso l'oscurità della notte che sopravviene, verso il confine, come a prolungare più che sia possibile il momento del distacco.

È il ventisette febbraio: una data come un'altra per molti milioni di persone al mondo; ma per me, essa determina un momento importante della mia vita. Vado a Berlino a fare i film di disegni animati. La mattina dopo, quando mi sveglio, la Germania mi accoglie tutta ammantata di neve: è il maestoso inverno nordico che ancora non abbandona le immense pianure del sellentrione d'Europa e che mi accompagna fino a Berlino dove un vento gelido m'assale appena metto i piedi fuori dell'Anhalter Bahnhof.

Non m'aspettavo questa rude accoglienza e questo poco cordiale saluto, ma tornare indietro non si può ormai e dunque, coraggio! Herr Doering m'aspetta nel suo ufficio: prendo un taxi e vado.

Accoglienze entusiastiche: tutti mi sorridono, mi stringono la mano, mi offrono queste buone sigarette tedesche, si fanno in quattro per essermi utili, si occupano del mio albergo, dei miei bagagli, mi accompagnano a pranzo, vigilano affinché non mi manchi del buon vino italiano, mi circondano di premure come un amico caro, con una cordialità commovente.

L'asse Roma-Berlino è più che una alleanza: è un legame strettissimo che unisce i nostri due popoli, è una intima amicizia che i tedeschi sentono profondamente ed esprimono in ogni momento e in tutte le occasioni. La parola « italiano » è magica parola che ti apre tutte le porte, ti guadagna tutti i sorrisi e riesce perfino ad intenerire il cuore di questi arcigni autisti di piazza che, contro le norme, acconsentono a riaccomagnarli a casa la sera quando, essendoti allontanato dal tuo albergo, non riesci più ad orizzontarti in questa Berlino immensa.

Mi metto alla moviola e faccio passare centinaia e centinaia di metri di pellicola. Sono tutti i film di disegni animati che la Doering-Film ha realizzato finora. Cortometraggi di sessanta, ottanta, centoventi metri al massimo, eseguiti per la pubblicità di svariate ditte: da quella fabbricante di un liquido contro la puntura delle mosche e delle zanzare a quella del caffè senza caf-

feina, a quella del rimedio sovrano contro le nevralgie.

Vi dirò subito che l'impressione che ne ho riportato è favorevolissima. Ci troviamo di fronte ad una tecnica quasi perfetta del movimento e che abbinerà solo di piccoli ritocchi; il sincronismo della colonna fotografica con la colonna sonora è pienamente raggiunto ed il colore, l'Agfacolor non ha nulla da invidiare al Technicolor ed anzi, sotto certi aspetti, lo supera.

È la riprova di quanto in Italia mi sono affannato a dire e a scrivere, e se mai avessi avuto bisogno di una conferma alle mie opinioni, quello che ho visto qui mi avrebbe interamente convinto.

Vorrei che alcuni miei scettici amici di Roma, ai quali spiegavo che la tecnica dei disegni animati è già conquistata e che siamo maturi per una seria produzione, fossero qui con me, per convincerli che l'Europa non ha più bisogno di Disney per sbalordirli!

La Germania non si è dedicata finora al film animato-spettacolo, ma sa che questo problema è all'ordine del giorno ed ha preparato le maestranze per risolverlo. Tutto è pronto ora ed è al servizio dell'ingegno e dell'arte, al servizio dei disegnatori, dei poeti, degli umoristi.

Del resto, i film animati pubblicitari che ho sotto gli occhi sono già qualche cosa di più che un semplice richiamo reclamistico, ma costituiscono un breve divertente spettacolo con una quantità di piccole trovate, con dei pupazzetti ben caratterizzati, con della musica spesso ottima, ed il pubblico fa una

calorosa accoglienza a questi cortometraggi, applaudendoli perfino.

Non c'è chi non veda come una pubblicità di questo genere, mentre è sommamente efficace per le Ditte, costituisce un notevole sebbene indiretto contributo alla soluzione del problema dei disegni animati convogliando l'attività di tante persone che si « stanno facendo le ossa » per la creazione di una vera e propria produzione da spettacolo.

Come ho dello sopra, il colore è ottimo. Due sono i sistemi che la Germania attualmente usa: Gasparcolor e Agfacolor, ed ambedue danno risultati che, specie per i disegni animati, si debbono considerare molto soddisfacenti.

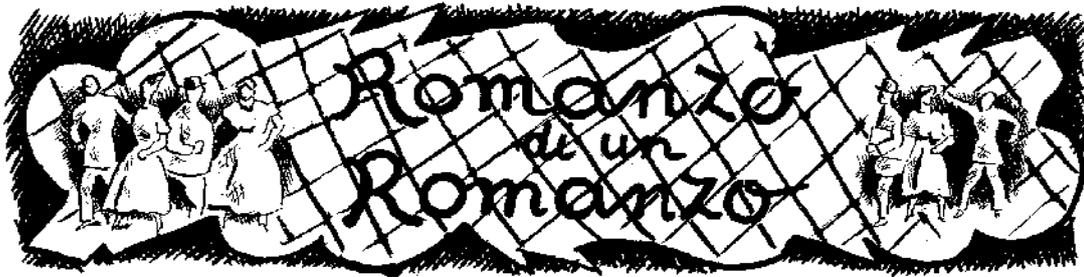
Bisogna tenere presente che, mentre per i film normali lo spettatore è indotto a fare un raffronto tra i colori che vede sullo schermo e quelli della realtà, nel film a disegni, essendo il colore puramente convenzionale, il problema è ridotto ai minimi termini ed è sufficiente che la gamma di colori sia vasta perchè l'occhio sia perfettamente appagato.

Comunque, da queste basi si può partire con la certezza di fare delle ottime cose. Resta sempre il problema del mercato, ossia dell'alto costo di un film animato nei confronti di quello che può rendere. Ma questo discorso ci porterebbe troppo in là e del resto esula da questa mia corrispondenza che ha solo lo scopo di avvertire (lo intendano i produttori italiani) che la Germania vuole produrre dei film di disegni animati. Io credo che sia una ottima idea e credo anche che questo mio parere sia condiviso da molti milioni di spettatori eventuali. Ricordino i suddetti produttori che oggi l'Europa chiusa alla importazione americana conta quattrocento milioni di persone!

LUIGI GIOBBE



Questi operosi giovani sono dei « cartoonists » americani al lavoro; simboleggiano la forza materiale di un'organizzazione. Questo insegnamento è stato compreso dai tedeschi.



RACCONTO-FILM

VII Puntata

QUALCUNO scrollò le spalle e lo aiutò a rialzarsi in piedi: Elena gli indicava severamente il vaso rotto e parlava di scandalo. Werther vedeva naufragare nel ridicolo il suo sacrificio: sentì Elena dire che avrebbe capito come fosse ormai inopportuna la sua presenza nella Pensione e crollò mestamente il capo in segno di assenso. Il suo romanzo era finito.

Contemporaneamente veniva a galla il romanzo di tutti. L'improvvisa convocazione notturna aveva rivelato molte cose. Chiara svegliandosi, non aveva trovato il marito al suo fianco: lo vide invece uscire dalla stanza di Clotilde. Chiara aveva investito la zitella passando immediatamente alle vie di fatto: invano Vittorio affermava di essere entrato in camera della signorina in cerca di una compressa di aspirina. In realtà Vittorio, divorato dal dubbio che non riusciva ad acquistare nel sonno, era uscito nel corridoio dove aveva trovato Clotilde in agguato: due ore erano trascorse e ormai l'innocenza della maestra di piano era lontana nel tempo, come il convento che l'aveva educata ad ogni virtù. Lo scontro con Chiara era stato breve ma conclusivo: Clotilde aveva il volto rigato da due segni paralleli e piangeva rumorosamente. Tutti si erano raccolti intorno a loro, trascurando Werther che era caduto, affranto sull'ultimo gradino della scala: Adelmo sguazzava nella atmosfera drammatica e con ogni ardore cercava di rinfocolare i reciproci odi. La signora Elena andò a cercare di che disinfettare i graffi di Clotilde e, apprendo il ripostiglio, rivelò agli occhi di tutti Marialena e Mercurio che, sorpresi dalla tempesta nel loro luogo di ritrovo notturno, non avevano saputo fare di meglio che rimanere abbracciati.

La scena madre toccava ora ai Rossi che si scagliarono contro Mercurio chiamandolo seduttore, farabutto e con altri aggressivi vocaboli del miglior parlare borghese. Adelmo considerò per un attimo l'andamento del dramma, poi prese una grande risoluzione: c'era anche per lui una grande parte da recitare e non ne avrebbe perduta l'occasione. Sparì in punta di piedi, senza che nessuno potesse accorgersene.

Il romanziere era esterrefatto, ma ancora più stupito restò quando i coniugi Rossi cominciarono vicendevolmente a rimproverarsi le loro colpe, il matrimonio combinato, le miserie della loro vita coniugale. Il Granduca Cirillo era apparso al convegno notturno in uniforme di generale dei cosacchi: evidentemente egli si rinchiodava nella sua

camera per trascorrere qualche ora nella illusione di non avere perduto nulla del suo passato.

Poi entrò in scena Cobelli. Anche lui era stato svegliato e aveva assistito, impassibile, alle impreviste complicazioni della rappresentazione notturna, ma nessuno poteva logicamente attendersi un suo intervento. Intervenne invece partendo la lancia in resta contro Lorena. Tutti si fermarono sbalorditi.

« Romanziere da strapazzo — urlava Cobelli. — C'era bisogno di venire qui a turbare la pace di tanta gente? Avete visto cosa è successo? E siete stato voi, soltanto voi! ».

Lorena tentava di protestare. « Inutile, non c'è scusa. Qui dentro tutti sanno chi siete e sentendosi osservato, ciascuno si è creato un dramma inesistente che ha finito per avere gli effetti di una tragedia veramente accaduta. Adesso in ognuno di loro c'è un romanzo, capite? Non una disgrazia, un avvenimento spiacevole. No. Un dramma letterario che non ha soluzione e che ciascuno di loro è condannato a portare come un fardello per tutta la vita ». Tacque un momento, passeggiando avanti e indietro. « Adesso tutti vi odiano, ma nessuno come me. In me c'era un dramma vero, una tragedia orrenda che mi ha privato della ricchezza, della moglie e di un figlio ». Si volse al Granduca che annuì solennemente.

« L'unica ricchezza che mi era rimasta era il dolore che portavo in me; mi aiutava a superare i giorni che mi restano da vivere. Con questa ignobile farsa voi avete sporcato il mio dramma! Cercate adesso, se ne siete capace, di trovare una soluzione per ciascuno di noi. Ma vogliamo una soluzione vera, umana, capace di darci un conforto, non uno di quegli accomodamenti sbrigativi che usate per mandare in pace i personaggi dei vostri romanzi ».

Il romanziere era completamente annientato. Ancora più a terra era Elena che due ore prima era entrata da lui ad offrirgli in dono tutta l'attesa di quei suoi anni vedovili. Il naufragio sentimentale era completo: l'oggetto di un immenso amore si rivelava per un fantoccio malsicuro che non sapeva raccogliere le fila della catastrofe e intradare tutte quelle vite su una nuova via.

Cobelli taceva fissando Lorena. La rivelazione improvvisa delle origini del dramma aveva riacutizzato le sofferenze di ciascuno. Clotilde, che aveva visto sfumare il suo sogno d'amore, piangeva sulla spalla del Granduca Cirillo. In quell'istante la tensio-

ne nervosa fu spezzata da un altro colpo di rivoltella: questa volta il colpo veniva dal piano superiore. Contemporaneamente si spense la luce.

Ci fu un momento di panico. Clotilde urlò istericamente; gli uomini, cercando di far luce, si afferravano l'uno con l'altro e si scuotevano furiosamente. Su un mobile c'erano due candelabri: Vittorio riuscì finalmente a prenderli e ad accendere una candela; poi con quella accese le altre. Lorena prese uno dei candelicri e mise titubando il piede sul primo gradino.

Dall'ombra della scala emerse Adelmo: barcollava. Lo videro dondolarsi per qualche secondo, poi mise un piede in fallo e venne giù ruzzolando. Vittorio e Lorena si slanciarono avanti per soccorrerlo, lo sollevarono e lo deposero sul divano. Elena urlò vedendo le mani di Vittorio sporche di sangue.

Sul panciotto di Adelmo, all'altezza del cuore, c'era un buco rotondo. Il vecchio rantolava. Aprì la bocca e fece segno di voler parlare. Se Adelmo avesse potuto godere tutta la scena del suo trapasso sarebbe stato, per la prima volta, soddisfatto. Era una vera conclusione degna di un grande interprete. Anche la luce dei candelabri contribuiva a dare alla scena una atmosfera irreali di grande effetto.

La mano dell'attore chiamò vicino a sé i Rossi e suo figlio: il cerchio si strinse intorno al divano. La voce di Adelmo scaturì limpida, appena distorta dall'ansito: una grande voce di scena.

« Ero io la causa principale della vostra opposizione — disse rivolto ai Rossi — ora non vi imbarazzate più. Ho desiderato soltanto che mio figlio fosse felice ». Tacque per un istante, poi alzò la voce di un tono: « Non ho mai potuto aiutare mio figlio e invece ne avrebbe avuto bisogno. È un grande artista, Rossi, e abbiamo il dovere di sostenerlo ».

La signora Rossi non seppe trattenerne un singhiozzo; il marito stese la mano come per promettere.

« Aiutatelo: fatele anche la felicità di vostra figlia. Noi siamo disordinati, perduti appresso ai nostri sogni. Ma siamo buoni ». Rossi afferrò la mano di Adelmo e la strinse; Marialena si era attaccata al collo di Mercurio. Il vecchio attore fece cenno ai giovani di accostarsi.

« Vogliatevi bene — disse. — È l'unica cosa ». Poi dopo una pausa: « Cammina diritto, Mercurio. Non tradire mai la tua arte, non accettare mai del denaro che avvili il tuo lavoro ».

Se un capocomico fosse stato presente, si sarebbe pentito di non avere scritturato Adelmo. La sua dizione era perfetta: un susseguirsi di mezzi toni, di alti, di sussurrati.

« L'arte... Bisogna crederci! Io sono un vecchio trombone; ma ho sempre creduto, ho sempre lavorato in buona fede. Credere nell'arte è l'unica verità! Sono finito povero, senza gloria, ma la mia vita non è andata perduta! ».

Tacque per qualche minuto, poi sollevò faticosamente il busto. Sembrava cercasse inutilmente le parole. Si volse a Lorena e disse sottovoce: « Maestro, la parte! ».

Lorena comprese il desiderio del vecchio: aveva bisogno del suggeritore per recitare la sua ultima scena. Mise un candeliere a terra e si stese accanto al divano; così Adelmo poteva avere l'illusione di non essere troppo distante dalla scena che aveva tanto amata.

Adelmo respirò profondamente. Lorena cominciò a suggerire a soggetto: sussurrò all'attore parole ispirate: degne di una grande fine. Ma soltanto per un attimo l'attore lo seguì. L'idea della morte lo condusse per altre vie. Dimenticò la parte che stava recitando. Alzò gli occhi e non vide più intorno a sé il modesto pubblico della Pensione, ma una marea di teste nella platea oscura. Sentì l'atmosfera favorevole alla grande interpretazione.

Intorno a lui si stringevano i fantasmi dei grandi personaggi: Amleto, Don Giovanni, Cirano. Pensò ad Osvaldo e gli venne in mente il sole: ma l'alba era ancora lontana. Dal buio i fantasmi emergevano sempre più numerosi, salivano fino a lui. Sentì perfino il fruscio dei loro abiti di seta. Ognuno tentava di suggerirgli una parte. Inutilmente lo scrittore si affannava a sussurrare delle parole banali, degne soltanto della morte di un pover'uomo.

La platea attendeva con liato sospeso. Chissà chi suggerì ad Adelmo: « Un cavallo! ». Lo disse. E immediatamente acquistò maggiore consistenza l'ombra di Riccardo III che gli si avvicinò, lo prese per le spalle e lo costrinse ad alzarsi.

*« Andiam, presto corriamo!
Che sia bardato il mio destrier! »*

Adelmo era in piedi, minaccioso. Respinse coloro che volevano costringerlo a risedersi; poi attaccò a piena voce:

*« Si chiami
Stanleo; ch'ei muova le mie squadre. Io* [stesso

*Vo' l'esercito mio guidar nel piano;
E di battaglia l'ordine sia questo:
Numero egual di fanti e di cavalli
Formerà l'antiguardo, che al dilungo
Spiegherà la sua fronte; i nostri arcieri
Posti nel mezzo; dei fanti il comando
Abbia Giovanni Duca di Norfozia;
Il conte di Surrè quel de' cavalli.
Usciti ch'ei saran, noi delle schiere
Col maggior nerbo terrem dietro; e un'ala
De' cavalier più prodi a ciascun lato
Ne sosterrà la possa. Ora, San Giorgio,
Ci sia propizio ».*

Adelmo mosse qualche passo esitante, poi si chinò e disse con voce più sommessa:

*« Non sù così superbo,
O barattier Norfolco; il tuo padrone
Ricciardello fu già perduto e compro ».*

Rialzò la testa con espressione decisa. Per la prima volta nella sua vita plasmava una parte senza preoccuparsi degli effetti esteriori. Tutto gli veniva preciso, istintivo. I gesti erano misurati.

*« Astuzia del nemico. I re, o signori,
Ciascuno alla sua vece; all'alme nostre
Non discenda il terror di vani sogni ».*

Poi la sua voce salì ancora di tono:
*« È parola dai vili immaginata
La coscienza, a comandar rispetto
Ai più possenti. Ma il valor dell'armi
Sia la nostra coscienza, il brando legge ».*

Ormai l'attore era lanciato. Il pubblico lo sentiva esaltarsi con la forza stessa delle parole che gli dava la vigoria necessaria a sostenersi. Camminava avanti e indietro, con passo maestoso, agitando la fiamma del-

le candele. L'ombra di Riccardo III gli si accostò e gli sussurrò l'attaceo seguente:

*« Ho la virtù di mille cori in petto:
S'avanzino i pennoni; sul nemico
Si piombi al grido del valor: San Giorgio!
Quel grido antico ne rinfiammi in core
Ira di draghi furiosi. All'armi!
Sugli elmi nostri la vittoria siede ».*

Traversò la stanza e andò presso la porta. Soltanto il viso era in luce. Il grido esplose come una folgore:

*« Un cavallo, un cavallo! Il regno mio
Per un cavallo!
Vil servoi!*

*Giocai la vita sopra un dado e fermo
Qui stommi incontro all'uscir delle sorti,
Non un Rismondo, ma ben sei, cred'io,
Pugnan nel campo: cinque io già n'uccisi;
Eccone un altro. Un cavallo, un cavallo!
Oh, tutto il regno mio per un cavallo! ».*

Tenendo il pugno alzato come se reggesse una spada, infilò di corsa la porta del giardino. Doveva sparire. Il cancello era chiu-



Intorno a lui si stringevano i fantasmi dei grandi personaggi



...aver visto un'ombra bianca in cima al muro

so, ma il vecchio era ancora agile, per quanto le gambe fossero indolenzite dalla caduta sulle scale. Scalò il muro di cinta e scomparve nella notte. Il giardiniere asserì, poi, di aver visto un'ombra bianca in cima al muro porgergli la mano e trascinarlo con sé in alto, verso il buio che regge le supreme cose.

Tutti lo cercarono, persuasi che trascinato dalla parte fosse andato a morire poco distante. All'alba i Rossi, Marialena e Mercurio lasciarono la Pensione. Di Adelmo nessuno ebbe più notizie. Elena, che fu l'unica ad entrare nella stanza dell'attore, trovò la pistola di scena, carica a polvere e la boccetta di liquido rosso che era servito ad imitare il sangue, ma non disse nulla a nessuno.

Silenziosamente, ma rapidamente, gli ospiti della Pensione Primavera sparirono. Lorena fu il primo a disertare un luogo dove si sentiva come un moscerino nell'occhio di un gigante: scomparve durante la notte successiva dopo aver riempito, alla rinfusa, due valigie. Quando nella quiete del suo appartamento, poté mettere ordine alle idee, scoperse che aveva perduto tutto il tempo

trascorso alla Pensione. La trama che il caso gli aveva offerto non serviva, non poteva esser riassunta dalla sua penna ormai avvezza a certe storie d'amore di piano svolgimento. Tentò di dare una forma di racconto a ciò che aveva veduto e sentito, passò tre notti a vergare nervosamente pagine che poi finirono nel cestino. Maledisse le esperienze del vero e si decise a non farne nulla. Per tacitare l'editore manipolò la trama di una commedia giovanile e ne scrisse i primi capitoli in forma di romanzo. Vittorio Borghi e sua moglie non si trattarono che altri pochi giorni: affittarono una casa ed acquistarono dei mobili. La signora Chiara cominciò ad avere delle amiche, a fare delle visite e si accorse che la giornata poteva trascorrere piacevolmente in futili cose. Forse il legame coniugale si sarebbe spezzato se il denaro, con cui Vittorio aveva impiantato la sua azienda, non fosse stato della moglie: erano entrambi legati dalla catena di una esistenza comoda e anche in una atmosfera di romanzo non seppero trovare il coraggio di spezzarla.

Sparì Benzoli: aveva tentato di ottenere il perdono di Elena, senza riuscirci. La fine ridicola del suo dramma gli procurò una

scossa che richiese un lungo soggiorno in una stazione di cura. Una sera una sguadrinella in cerca di protettori entrò, per sbaglio, nella sua camera e vi rimase. Il commerciante si accorse che anche una amante può dare l'illusione di possedere un focolare domestico.

Così finì un romanzo che nessuno aveva mai avuto intenzione di scrivere: esso nacque per un malinteso fra l'autore e i suoi personaggi. L'autore non si era mai sognato di richiedere ai suoi eroi uno sforzo come quello che essi vollero applicare al semplice tema che doveva essere svolto.

Come tutte le opere che non sono frutto di una sana concezione artistica, era tarato da alcuni errori fondamentali: la tecnica dei contrasti, che tanto attrae i lettori, non ha valore se non si fonda su contrasti apparenti, cioè divergenze di opinioni che però sottintendano una analoga maniera di sentire. Se gli ospiti della pensione avessero coltivato lo stesso genere di letture, il romanzo sarebbe certamente riuscito, poiché tutti avrebbero accordato le loro sofferenze su una certa gamma di sensazioni.

Nati senza un piano organico, i drammi furono discordi e non ubbidendo ad alcuna finalità, si conclusero in una sterile divagazione letteraria. Effetto non diverso da quello che ottengono gli scrittori che riuniscono in un volume dieci racconti, scritti in diverse epoche della loro vita letteraria. L'unico che non sbagliò la sua parte fu Adelmo, cosa strana per uno che in palcoscenico aveva sbagliato sistematicamente: indice questo che la morte, o la sua immagine, avvicinano l'uomo alla perfezione. Un errore tecnico fu la scelta della parte per l'ultima rappresentazione: forse l'invettiva di Mercurio: « Accidenti a voi e alle vostre famiglie », sarebbe stata più aderente alla storia. Ma Mercurio muore in scena e Adelmo non ne aveva nessuna voglia. Per poter uscire scelse la parte di Riccardo III.

La signora Elena affittò un appartamento e vi si ritirò, sola. Portava lunghi veli neri, ma il ritratto del defunto ispettore non trovò posto sulla parete della sua casa: forse portava il lutto del matrimonio ideale, che aveva vissuto soltanto per poche ore.

Il villino fu preso in affitto da una società cinematografica che lo riempì di lussuose poltrone e di mobili cromati. I fantasmi degli antichi ospiti rimasero tranquillamente fra quelle mura, si divertivano anzi, durante la notte, a scoperchiare le scatole di latta che contenevano altri fantasmi: anch'essi in bianco e nero. Di giorno i puri spiriti dei protagonisti di questa storia si collocavano alle spalle dei soggettisti, tentando di suggerire loro delle idee che potessero richiamarli in vita per mezzo della celluloida. Ma non ebbero fortuna: gli scrittori seguirono a non ascoltare altri consigli oltre quelli del signore che custodiva la cassaforte.

UMBERTO DE FRANCISCIS
(dis. di Purificato)

FINE

'FORTE MASCHERA'



IMPLORAZIONE DRAMMATICA



CRIMINALITÀ CINICA



AVARIZIA NERA



ANGOSCIA SOPRASENSIBILE



SUICIDIO PENSIEROSO

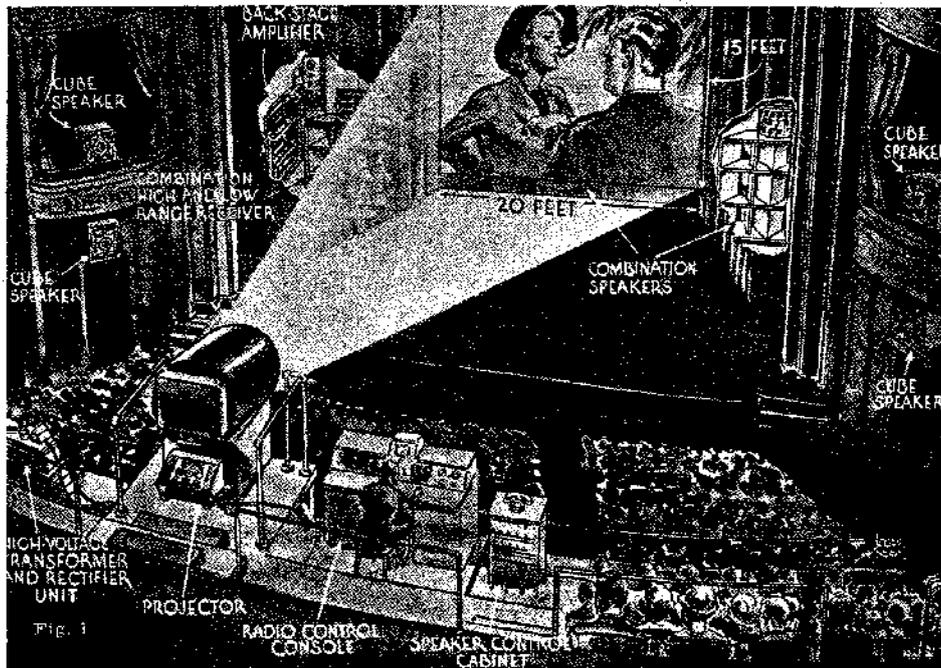


RIBREZZO CONTRASTATO

Nota della Redazione. - In uno di questi mattini pigri di primavera, ci troviamo improvvisamente sul tavolo una busta di ignota provenienza; era come se il diavolo in persona, zampettando sul piede forciato invisibili passi, si fosse insinuato nella stanza e destramente l'avesse deposta approfittando d'una delle nostre non infrequenti (e primaverili) distrazioni. Erano sinopie raccomandate spedite da Villio, Milano, Viale Marche, 91 al sig. Spada Enrico, Via Patecchio n. 4, Cremona. Dentro, appariva come in un incubo notturno questa forte maschera di uomo. Avremmo potuto dubitare della sua appartenenza al nostro medesimo tempo, se il taglio dell'abito e la penna stilografica che spunta da un taschino non ci avessero riportato alla realtà; no, non era Mefisto e non era un'evocazione da tragedia nordica. Invano provammo poi, col mezzo realistico della posta, a rintracciare il sig. Spada o il sig. Villio: quale dei due noi adesso possiamo contemplare?

LA TELEVISIONE NON UCCIDERÀ IL CINEMA?

(ULTIMO RAPPORTO SULLA TELEVISIONE)



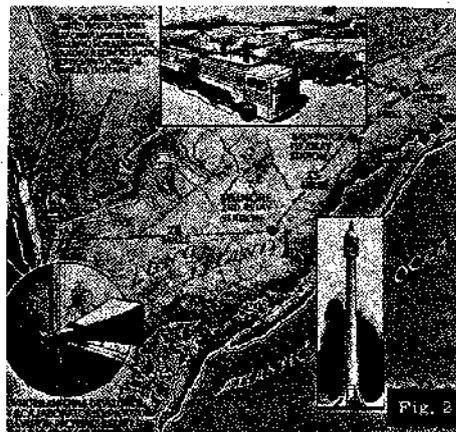
ALLA fine del gennaio 1941, presso il New Yorker Theatre, la RCA ha presentato dinanzi a numerosi membri della stampa, della National Television Systems Committee e della Federal Communications Commission il primo esempio di televisione pubblica su schermo di grandi dimensioni (metri 6x4,50). Altri spettacoli televisivi sono stati presentati dalla Allen B. Du Mont Laboratories (affiliata alla Paramount), dalla Columbia Broadcasting System, dalla Scophony Ltd di Londra.

Tali spettacoli sono stati dati in occasione del Congresso di televisione tenutosi a New York dalla FCC, e ai membri di questa ha parlato Barney Balaban presidente della Paramount. Il signor Balaban ha detto del valore potenziale della televisione nei riguardi degli spettacoli cinematografici, ed è da ritenere che, da questo punto di vista, i rapporti fra televisione e cinematografia siano interessanti anche per l'industria cinematografica italiana.

Lo scopo della televisione, come quello delle altre arti spettacolari, è quello di permettere la visione di avvenimenti che si svolgono a distanza di tempo e di spazio dagli spettatori. Nel caso della televisione, vi sono alcune limitazioni al raggiungimento completo di questo scopo. Alcune di queste limitazioni hanno la contropartita nella cinematografia, e scopo di questo articolo è quello di esaminare e paragonare alcune di queste mutue restrizioni.

Il programma presentato allo spettacolo televisivo della FCC, è stato preparato in modo da mettere in evidenza le possibilità spettacolari della televisione sullo schermo. Fu presentato per primo un balletto con la prima ballerina Marie Jeanne. Seguìro-

no una selezione di alcuni numeri diretti da Jean Dickenson del Metropolitan Opera Co., e un atto di una commedia di Al Trahan. Quindi sono state presentate alcune scene, riprese dal vero, a Camp Upton (L.I.) distante da New York circa 90 km. La parte finale del programma compren-



deva un dramma, «K-7». Le scene dell'attacco aereo finale sono risultate molto impressionanti grazie al sonoro di alta qualità impiegato (simile al «Fantasound» di Disney), anzi l'alta qualità del sonoro ha molto contribuito al successo dello spettacolo. L'apparecchio da proiezione RCA è formato da un proiettore montato su telaio tubolare in acciaio e due tavoli di controllo che servono a regolare la nitidezza dell'immagine. La fig. 1 mostra il complesso schematico dell'installazione; il proiettore è un cinescopio o tubo di proiezione (simile in certo modo al tubo di un telericevitore domestico) provvisto di uno specchio riflettente di 76 cm. circa e di una lente di correzione. Il tubo di proiezione ha circa 18 cm. di diametro ed è rivolto verso lo specchio. L'immagine è riflessa dallo specchio attraverso la speciale lente circolare di correzione posta innanzi al tubo e quindi ingrandita di 45 volte.

Nella sala, come facilmente si può rilevare dalla fig. 1, sono installati due gruppi di altoparlanti ai lati dello schermo, un altro dietro di esso, mentre altri altoparlanti sono distribuiti in posti studiati nella sala di proiezione stessa.

La fig. 2 mostra come è stata trasmessa la parte del programma riguardante riprese di attualità. Una cabina mobile per riprese di televisione «girava» le scene dal vero a Camp Upton (Long Island) e la trasmetteva a Hauppauge a 17 miglia di distanza. Da questo punto i segnali erano diretti a Bellmore a 23 miglia di distanza e quindi a New York distante ancora 28 miglia. Le due stazioni «relais» di Hauppauge e di Bellmore agivano automaticamente. A New York i segnali erano captati da una speciale antenna esponenziale (visibile nella fig. 2) posta al 62° piano del palazzo dell'RCA e da qui per mezzo di un cavo speciale convogliati al proiettore in sala. Il proiettore funziona a 60.000 Volt fornitigli da un complesso speciale trasformatore-rettificatore ad alta tensione.

La Casa RCA assicura che la manovra del complesso di proiezione è così semplice che un ordinario proiezionista di cinema, dopo un breve periodo di allenamento, è in grado di assicurare il funzionamento dell'apparecchio. La fig. 3 mostra in dettaglio i tavoli di controllo.

La FCC non ha ancora deciso se la televisione sia pronta o no per uno sviluppo commerciale, e indubbiamente la sua decisione determinerà se gli spettacoli televisivi ap-

partengono ad un futuro più o meno prossimo. Senza dubbio la decisione della FCC dipenderà dalle attuali condizioni cui è giunta la tecnica.

Da quel che riferisce la stampa tecnica americana, gli spettacoli offerti dall'RCA erano meno nitidi degli spettacoli cinematografici. Come ben si sa, nella cinematografia, in ultima analisi, la nitidezza è data dal sistema ottico e dal potere risolutivo della grana del film. I fattori che determinano la nitidezza nel campo televisivo sono più complessi. Essi dipendono dal numero delle linee di scansione, dalla grandezza della luce esploratrice, dalla larghezza della banda di frequenza e dal sistema ottico. Quanto a questi fattori, non sono state scelte ancora delle caratteristiche *standard*, però la NTSC (National Television Systems Committee) ha raccomandato le seguenti cifre: 441 linee di scansione, 30 fotogrammi al sec., banda di 6 megacicli, rapporto del quadro di proiezione tra altezza e larghezza 3/4 (lo stesso che in cinematografia), uso della polarizzazione orizzontale. Non sono state suggerite cifre *standard* per la televisione a colori.

Nella cinematografia, la velocità di scorrimento (fotogrammi al secondo) dopo l'avvento del sonoro è stata standardizzata a 24 fotogrammi al secondo. Ciò è dipeso dalle necessità del sonoro e dalle caratteristiche di funzionamento, per così dire, ottiche del proiettore.

Nella televisione, data la maniera non discontinua di ricostruzione dell'immagine, vi è un rapporto ben definito tra frequenza, diciamo, di proiezione e frequenza di sfarfallio. Tale motivo ha consigliato una frequenza di 30 fotogrammi al secondo.

Altre caratteristiche tecniche, come le distorsioni geometriche, gradazione, gamma di contrasto, definizione, ecc., hanno ricevuto una risposta abbastanza soddisfacente, come si è potuto rilevare dalla proiezione presentata dalla RCA, anche se non definitiva. Indubbiamente tale proiezione ci ha fatto intravedere che non è molto lontano il giorno in cui le principali sale delle grandi città potranno presentare come attrazioni fuori programma i principali avvenimenti (politici, sportivi, ecc.) al pubblico. Secondo il signor Balaban i prossimi programmi di tele-trasmissione potranno essere combinati in modo da far parte della produzione cinematografica. Invece di essere una rivale del cinema, la televisione potrà risultare di grande aiuto all'organizzazione commerciale cinematografica. Infatti è indubbio che la possibilità di presentare un grande avvenimento al pubblico nello stesso tempo in cui avviene, attirerà il pubblico stesso in massa nelle sale in cui, oltre che sentire, potrà vedere la persona che parla. Anche le attualità potrebbero venire programmate per televisione. Questa doppia possibilità di vedere e sentire simultaneamente attirerà forse definitivamente nelle sale cinematografiche quella parte di pubblico che per ora preferisce restare in casa a sentire le radio-trasmissioni.

GIOVANNI NESCI
 Reparto fonico SAFA

GIOVANI VIVAI

NON nuova a queste colonne è la trattazione dei problemi del formato ridotto; ma poiché non si può dire che tutti siano risolti, non sarà vano ritornare a sollevarne qualcuno. I «ridottisti» italiani rappresentano ai nostri occhi gli autodidatti del cinema; gli appassionati che hanno lavorato e lavorano per puro amore del cinema, e siamo convinti che da questa massa di giovani entusiasti uscirà la nuova generazione della cinematografia di popolo del nostro Paese, perché, per poter contare su nuove energie fattive, dobbiamo per necessità volgere uno sguardo agli elementi giovani che debbono rinnovare i quadri sia tecnici che artistici della nostra industria. Ora, a parte l'apporto recato dal Centro Sperimentale, che è come l'università del cinema italiano, molti elementi nuovi possono fare la loro prima pratica solo dedicandosi con fede e attività al formato ridotto.

In verità, l'affermarsi della cinematografia del Nord America ed il rinnovarsi continuo dei suoi quadri trova la sua giustificazione appunto nella grande scuola del formato ridotto che ha creato una immensa riserva di elementi forniti di una certa esperienza e che vengono logicamente selezionati dal tempo, dalla buona volontà e dalle loro fattive attitudini. Per questa ragione, in tutta l'America il formato ridotto ha avuto una diffusione universale, ed è noto ad esempio che negli Stati Uniti esistono sale ottimamente attrezzate per il formato ridotto, e sono stati anzi istituiti circuiti commerciali atti ad alimentare ampi programmi settimanali, con possibilità di portare quasi giornalmente nuovi film in programmazione.

Ma anche in Europa esistono ottime organizzazioni, specie in Germania, sebbene per lo più a carattere educativo, come già C. C. Schulte ebbe a dar notizia nel n. III di *Cinema*. Non è dunque possibile ignorare questa attività anche nel nostro Paese, né si può ulteriormente rimanere indifferenti a questi ottimi campi sperimentali che permettono anche ai giovani appassionati di ogni città italiana di dedicarsi con passione e volontà alla conoscenza della tecnica e dell'arte cinematografica. I Cineguf sono stati appunto istituiti con questo scopo, ma ora occorrerebbe creare, sull'esempio tedesco e americano, delle sale di proiezione di film a formato ridotto, tanto più che oggi l'industria nostrana crea ottimi apparecchi da proiezione 16 mm. con impianto sonoro, adatti per sale capaci anche di contenere un migliaio di spettatori. Per ora la nostra organizzazione del formato ridotto è paralizzata dalla mancanza dei circuiti cinematografici, di modo che l'attività privata va totalmente perduta e anche le iniziative dei vari Cineguf e dei Cine-dopolavoro si limitano ad alcune sporadiche proiezioni spesso improvvisate in locali di fortuna; togliendo così ai realizzatori di film,

ogni possibilità di progresso e di personale incoraggiamento.

Occorre dunque creare un ciclo completo di lavoro, e allora tutte le energie che ora già esistono, ma che vengono quotidianamente disperse, potranno venire ottimamente raccolte e condotte e portarci con rapidità a risultati concreti.

Quando il formato ridotto italiano avrà realizzato il suo primo piano di conquista, la stessa cinematografia normale se ne troverà efficacemente avvantaggiata, perché proprio tutti questi cineamatori rappresenteranno per essa un magnifico vivaio di giovani entusiasti che saranno selezionati nelle attività stesse del formato ridotto e arriveranno alle attività della cinematografia 35 mm. solo quelli che il difficile collando precedente non avrà eliminato.

Ing. FERDINANDO MOSSINA



Isella Guarni (sopra) e la danzatrice Matha Merryfield (sotto), protagoniste di film a formato ridotto realizzati da F. Mossina (foto Mossina)

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO



★★★ IL POZZO DEI MIRACOLI

Italia - Prod.: Imperial - Distrib.: I.C.I. - Regia: Gennaro Righelli - Direttore di prod.: Goffredo D'Andrea - Soggetto: tratto dalla commedia omonima di Bruno Corra e Giuseppe Achille - Sceneggiatura: Sergio Amidei - Operatore: Giovanni Vitrotti - Interpreti: Vivi Gioi, Antonio Centa, Carlo Lombardi, Guglielmo Barnabò, Luigi Pavese, Luigi Almirante, Oscar Andriani, Edoardo Borelli, Corrado De Cenzo.

Per quanto calcato su situazioni in gran parte sfruttatissime ormai dal cinema di cento paesi, questo pozzo dei miracoli, forse per la regia scorrevole e piacevolissima di Righelli, fa dimenticare in qualche punto il luogo comune e riesce a divertire.

Tratto da una commedia di Corra e Achille porta con sé naturalmente tutti quegli impedimenti cinematografici e nello stesso tempo tutte quelle lusinghe che siamo ormai soliti riconoscere nella ormai ricca produzione nazionale di questo tipo ricalcata su quei tre atti vuotini vuotini e fatti di nulla, che sembra, e non si sa perché, rappresentino il non plus ultra, nel mondo dei soggetti cinematografici. Del resto, non vogliamo fare i difficili e vogliamo riconoscere che certe parti come questa, di questo film ad esempio, non potrebbero addirsi meglio a Vivi Gioi, e tenuto conto quindi di una necessità di distribuzione nel film, meglio di così Righelli non avrebbe potuto indovinare. La recitazione di questa attrice, come quella di Antonio Centa, è disinvolta, sicura, e vorremmo dire immedesimata, se la trama fosse all'altezza di tale parola. Buoni più o meno tutti gli altri.

★★★ LA FIGLIA DEL CORSARO VERDE

Italia - Prod. e distrib.: Manenti - Regia: Enrico Guazzoni - Dir. di prod.: Piero Cocco - Soggetto: da un romanzo di Emilio Salgari - Sceneggiatura: Piero Filippone - Operatore: Jan Stallich - Interpreti: Doris Duranti, Fosco Giachetti, Camillo Pilotto, Polidor, Mariella Lotti, Primo Carnera, Tina Lattanzi, Carmen Navascués, Enrico Glori, Luigi Almirante, Sandro Ruffini.

Salgari, s'è già detto più volte, può essere una fonte perenne per un cinema italiano d'avventure, un « western » nostrano sbrindellato, felice e senza pretese. Ma anche per Salgari ci vuole uno stile, una rielaborazione d'un certo

gusto; il moto perpetuo, ma regolato entro certe leggi e cornici. Questo film di Guazzoni mi pare troppo pletorico, troppo contrastato e chiaroscurato, e grossolanamente. Forse piacerà ai ragazzini; ma perché non darsi compiti più importanti, anche se la materia sembra solo secondaria? Fare proprio una scuola del film d'avventure: come sarebbe bello se a certi giovani fossero affidati questi lavori non difficili, dove soprattutto bisogna costruire racconto e tensione, affinché si facciano le ossa, s'impadroniscano senza troppi rischi del mestiere. Chi non sa che un Hathaway, ad esempio, viene dal « western » e che in America le « promesse » della regia, della tecnica e talvolta anche della recitazione vengono destinate per anni al facile e istruttivo limbo dei piccoli film di galoppate, per tirarle fuori un bel giorno, pulite e lorde, pronte a grosse prove? Ma il discorso, a questi chiari di luna, parrà sommamente ozioso: tutti sanno che il cinema italiano non è terreno di feconda semina.

★★ L'UOMO DEL ROMANZO

Italia - Prod.: Produzione Associata - Distrib.: Generalcine - Regia: Mario Bonnard - Dir. di prod.: C. Ciavallero, G. Pelagallo - Soggetto: dalla commedia omonima di Guido Cantini - Sceneggiatura: Cantini, Bonnard, Jacopo Comin - Scenografia: Salvo D'Angelo - Operatore: Carlo Montuori - Musica: Mo Casavola - Interpreti: Conchita Montenegro, Amedeo Nazzari, Carla Candiani, Carola Lotti, Luigi Pavese, Rolando Costanzo, Nino Crisman, Sandro Ruffini.

Questa poco peregrina storia (una scrittrice americana ha amato un uomo, e quest'uomo le ispira un romanzo; un'amica di lei viene apposta in Italia per conoscerlo, e lo sposa), quantunque si vivifichi notevolmente dopo il matrimonio — litigi e incomprensioni, ma l'amore vince —, poteva forse dar vita a una di quelle moderne « commedie umane », per così dire, cui il cinema americano, fino all'ultimo FATTI L'UNO PER L'ALTRO, ci ha abituati. Ma è mancato quel tocco leggiadro e delicato, quella sfumatura del raffinato mestiere, che soli potevano trasportare in un'aura più spiccata il romanzetto di Pietro e Lolita. Così il film rimane in un se-

condo piano, in una mediocrità pulita. Opere di questo genere ci persuadono se calate in uno stile; tant'è vero che un Lubitsch con un materiale così poteva benissimo comporre un delizioso esercizio, un arabesco di caratteri. Ma anche i sassi conoscono che Bonnard, pur col suo equilibrio di vecchio mestierante, certe cose non può arrivare a toccarle. È questo l'insegnamento di PICCOLO MONDO ANTICO: il « mestiere » di Soldat: non è ancora perfetto, ma vivaddio, respiriamo un'aria pura, siamo nel mondo dell'arte, nell'esperienza della cultura. Cioè, anche nel cinema sarebbe ora che gli uomini fossero adoprati per quello che valgono e che possono dare: lasciamo a Bonnard cose soltanto commerciali e di mestiere, aggiudichiamo ad ognuno il suo, resti chiaro che un fabbro non può fabbricare il Perseo e viceversa; specializziamo insomma i nostri cinematografari.

L'UOMO DEL ROMANZO manca di « civiltà », infine, di mordente. Buona l'interpretazione di Conchita Montenegro; stucchevole, a lungo andare, il Nazzari.

★★★ CAFFÈ VIENNESE

(Wiener Geschichten) - Germania - Prod.: Wien film-Terra - Distrib.: Minerva - Regia: Geza von Bolvary - Direttore di prod.: Heinrich Haas - Sceneggiatura: Ernst Marischka - Dialoghi: Karl Wagner - Scenografia: Hans Ledersteger, Ernst Richter - Operatore: E. U. Weiss - Musica: Bruno Ober - Interpreti: Paul Hörbiger, Hans Moser, Marie Harell, Siegfried Breuer.

CAFFÈ VIENNESE vuol essere la sintesi di tutto quel mondo di allegre e leggere canzoni, di briose e facili avventure, di regno del valzer che rappresentò appunto la Vienna di mezzo secolo fa ed il cui cliché si è ormai come tale perpetuato nella fantasia dei pubblici di tutti i paesi. Il regista Geza von Bolvary dimostra di aver sentito in pieno il clima del suo lavoro, perché questo film è proprio costruito, anche nella sua forma ritmica, nel suo montaggio, nel sapore medesimo della storia, sul tono e sull'andamento di un valzer, e fila via allegro e pienamente soddisfacente nella grazia di tale tono. Gli attori, che sono Marta Harel nelle vesti di una piacente e svelta vedovella proprietaria del caffè del titolo del film, e Paul Hörbiger in quelle di un cameriere intraprendente e innamorato, sono guidati con maestria e stanno perfettamente nell'aria del mondo che è stato loro costruito. Il complesso così, risulta dalla perfetta sincronia dei vari elementi di questa allegra storia ed è in effetto indovinatissimo e pienamente convincente. È un film le cui pretese non sono quelle indubbiamente di dare il costume o di realizzare per così dire la messa a fuoco di un tempo e di una mentalità, ma piuttosto quelle di servirsi come pittura di tutto questo; come pittura a un racconto che nella sua fragilità non poteva trovare un ambiente e mosse migliori. Ottima la leggerezza di mosse dei protagonisti e specialmente dell'Hörbiger che altre volte ci apparve del tutto diverso e la cui duttilità ci ha veramente meravigliato e convinto delle sue buone doti di attore. Sentito precedentemente l'originale, non si può, questa volta che dare una lode al doppiato.

★★ LA CORTIGIANA DI SIVIGLIA

(Andalusische Nächte) - Germania - Prod.: Frolich Film (Ufa) - Distrib.: Generalcine - Regia: Herbert Maisch - Direttore di prod.: Friedrich Pfinghaupt - Soggetto: tratto dalla novella « Carmen » di Merimée - Sceneggiatura: Florian Key, Fred Andreas, Philipp Lorhar Ayring - Operatore: Reimar Kuntze - Commento musicale: José Muñoz-Molleda, Juan Mostazo-Murales, Hansom Milde - Interpreti: Imperio Argentina, Federico Benfer, Karl Klusner, Margit Symo, Erwing Biegel, Kurt Seifert.

Se in un film si potesse sciogliere nell'esame, elemento da elemento e dare giuste lodi al buono e colpire dove è necessario l'errore, senza pregiudicare l'essenza stessa del film che è qualcosa di unito e di inscindibile, potremmo riconoscere a questo LA CORTIGIANA DI SIVIGLIA indubbi meriti ed indubbie qualità. Il brutto è che seppure vogliamo riconoscere a questo la-

voro doti di indovinata scenografia e di sapore di sfondo, le pecche di un soggetto alterato in peggio rispetto all'originale e quelle derivanti soprattutto da una errata costruzione dei tipi, che sono personaggi ormai fissati da una tradizione e da un gusto e risultano qui impovveriti e punto convincenti, restano come tali anche su quell'indovinato sfondo e pregiudicano il film, in se stesso.

In altre parole, il voler servirsi di mezzi cinematografici per raccontare una storia che non è cinematografica in se stessa come soggetto, non è sufficiente per fare un film. Davanti ai nostri occhi si sono svolte scene che possiamo dire senz'altro perfette, come quelle della corrida e della festa della Madonna; si sono aperte visioni di indovinata e giusta descrizione come quelle del ritrovo e della caserma; ma le persone non erano quelle che dovevano essere, i fatti erano esigui di fronte a tanto colore ed a così minuzioso ordine e il film non è nato o per lo meno mostra i panni non giusti che gli si son messi addosso e che non doveva avere. Del resto già il racconto in se stesso aveva troppo ceduto alle misteriose leggi (ma chi ha fissato tali leggi?) della fortuna spettacolare, facendo di Carmen una illogica cortigiana cui Imperio Argentina non dà in realtà l'indovinato carattere, e di José quasi un eroe con riabilitazione finale.

★★ GIULIANO DE' MEDICI

Italia - Prod.: Sol film - Distrib.: Colosseum - Regia: Ladislao Vajda - Direttore di prod.: Andrea de Robilant - Soggetto: Luigi Ugolini - Sceneggiatura: Ferruccio Cerio, Carlo Rolin, A. De Robilant - Scenografia: Enrico Verdossi, Antonio Tugholini - Operatore: Alberto Fusi - Costumi: Gino C. Sensani - Montaggio: Mario Savandrei - Interpreti: Conchita Montenegro, Juan De Landa, Leonardo Cortese, Laura Nucci, Osvaldo Valentí, Carlo Tamberlani, Alanova, Paoio Stoppa, Luis Hurtado, Juan Calvo.

Ci sono indubbiamente due punti di vista nell'interpretazione della storia e nei suoi rapporti con il cinematografo, due punti di vista che denunciano mentalità, gusto e scopo dei produttori e di coloro che per essi lavorano. Il primo, che è quello giusto, sta tutto nel saper vedere nelle storie, nelle leggende, nei fatti del passato quel tanto di veramente cinematografabile che vi può esistere, in movimento, in sinteticità, in drammaticità visiva; l'altro che al passato si rivolge, chiedendo unicamente in prestito i disappoggi, le fastose e false architetture, tutta insomma la seconda e la terza mano di curiosità d'appendice, nel basso proposito di attirare con lo specchietto le allodole. È questo secondo punto di vista che spesso pone il cinema alla stessa stregua del discorso del ciarlatano all'angolo della strada che segna con la stecca i suoi variopinti disegni e li illustra a vuoto per smerciare prodotti altrimenti invidiabili. Purtroppo il novanta per cento della produzione filmistica storica è impiantata su questo ultimo principio e nel buio della sala il pubblico sorride, resta estraneo a quello che gli si va ammannendo, giudica a sua volta sui nomi che sono venuti fuori con i fotogrammi di presentazione, disposto a tutto fuorché a farsi prendere in giro.

Si rise tanto a suo tempo di quella CLEOPATRA di de Mille, di buona memoria ormai, ricordate? e perché non si dovrebbe ridere di tante faccende più o meno analoghe di questi ultimi mesi? Ma davvero certa gente crede che si sia disposti perennemente a immaginare un passato fatto di parrucche e di spade, di velluti e di

palagi, tirato fuori a piè pari dalle casse ammucchiate dietro le quinte di tutti i teatri? Ecco ad esempio questo GIULIANO DE' MEDICI dove la mania del fasto annega dietro l'esagerato amore per le tinte tutto il sapore umano di una vicenda che uomini veri in carne ed ossa vissero un giorno e dove i toni nascono non dal costrutto di un racconto e dai fatti ma artificialmente dagli elementi troppo elaborati di contorno. Peccato, perché nella regia di questo film e nell'impeto che sta alla base di molte delle recitazioni di questa pellicola era forse nascosto il cammino buono, quello che avrebbe potuto portare al giusto porto. Quell'idea di commercializzare anche la storia ha guastato in gran parte le buone scorte.

Votremmo film storici in cui i protagonisti parlassero il linguaggio degli uomini e non del melodramma. Insomma, cercate di capirci e di non fraintendere quello che intendiamo dire, film storici che se spogliati della storia e del costume, fossero ugualmente accettabili. Perché quando fate un film storico (senza offesa!) non pensate un po' più al giallo?

★★ L'ANGELO DELLA SERA

(Dunko Pistu) - Ungheria - Prod.: Mester Film - Distribuzione: C.I.N.F. - Regia: Ladislao Kalmor - Soggetto: dal romanzo omonimo di Alexander Nanyimihaly - Interpreti: Pal Javor, Margit Lukacs, Elis Simor.

Molte volte nel cinema, come del resto in tutte le manifestazioni dell'arte, l'eccesso di amore, l'eccesso di colorire una vicenda narrata, l'eccesso di interpretazione da parte di coloro che vi prendono parte può produrre l'effetto del tutto contrario a quello desiderato.

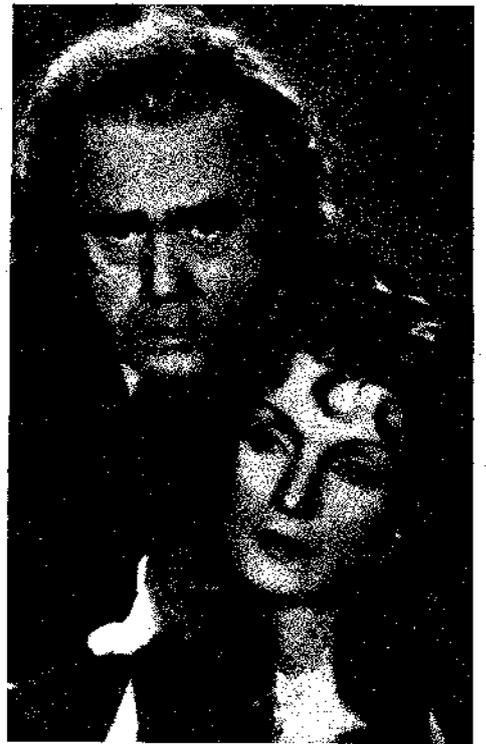
È questo il caso di L'ANGELO DELLA SERA, film ungherese già a suo tempo presentato alla Mostra Cinematografica di Venezia e che appartiene alla più recente produzione di quel paese. L'ANGELO DELLA SERA è un lavoro impostato su di un soggetto che in linea di massima avrebbe i suoi pregi se la preoccupazione di farne una vicenda determinata, nata, vissuta per la musica non ne esagerasse le tinte portandolo addirittura a sembrare talvolta la caricatura di se stessa. Narra degli amori di uno zingaro per una ragazza di alta condizione sociale e della passione inguaribile dello stesso per una donna della sua stessa razza, danzatrice e maldarda fino all'impossibile. Tutto è montato su un vero ininterrotto fiume di musica magiara ed è questo l'elemento che fa spesso dimenticare le debolezze e le esagerazioni del resto, per portarci uditiivamente ai sogni di quelle melodie.

La recitazione, specie di Pal Javor che è il protagonista principale del film, è ingenua e troppo lamentosa per convincere, così come quella di Margit Lukacs nei panni della danzatrice risulta eccessivamente vampiresca e fatale.

★★★ RIDI, PAGLIACCIO

Italia - Prod.: Titanus-Rondini Film - Distribuzione: Titanus - Regia: Camillo Mastrocinque - Direttore di prod.: G. B. Seyta - Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Giuseppe Zucca - Scenografia: Foresti - Operatore: Jan Stulich - Costumi: Boris Bilinskyj - Musica: Leoncavallo, commento di Alessandro Cicognini - Fonico: Weiss - Interpreti: Laura Solari, Fosco Giachetti, Elli Parvo, Otello Toso, Marichetta Stoppa, Bella Starace Sainati, Osvaldo Genazzani, Guglielmo Sinaz, Fedele Gentile, Olinto Cristina, Giuseppe Zago, Arturo Bragaglia.

È questo un film in cui tutta l'operosità di coloro che vi hanno dedicato il proprio lavoro deve essere stata diretta a salvare con una ottima regia e con una non certo inferiore recitazione le



'Giuliano de' Medici' (foto Gremio)

debolezze di un soggetto che ricalca, unendolo in una, strade ormai battute un'infinità di volte dal cinematografo. Siamo di fronte con questo RIDI, PAGLIACCIO! proprio al problema di un soggetto che va tutto sorretto dagli elementi più strettamente cinematografici, problema che ci è sembrato in buona parte risolto. I motivi di quell'essenza patetica e di facile sentimentalismo che già il titolo annuncia li ritroviamo tutti infatti in questa storia. Dalla fanciulla ingannata, al ricattatore che vuole turbare una quiete a caro prezzo riconquistata dalla donna, dal terrore di un passato tenuto nascosto proprio per questa quiete e che minaccia di tornare in luce, fino al finale del pagliaccio che con la morte nel cuore deve far divertire il pubblico e viene meno nel suo più pericoloso esercizio e sta fra la vita e la morte, una dopo l'altra ci è sembrato di andar riconoscendo le tante situazioni che il cinema ci è andato via via offrendo, si può dire da quando è nato.

Ma il pensiero inseguiva con un certo rimpianto il ricordo di VARIETÉ e del più recente I TRE PLAVOLI. E non è certo buona qualità di un film quella di richiamare alla memoria durante il suo svolgimento altri lavori, specie se il raffronto non risulta del tutto positivo per il primo.

Ad ogni modo Mastrocinque ha diretto con saggezza ed ha veramente saputo trarre fuori da una materia difficile per intima debolezza tutto quanto era possibile a dar risalto ed efficacia al racconto. E questo tutto un merito di destrezza che va riconosciuto. La seconda parte del film è quella che ci è sembrata più organica e quella in ogni caso in cui gli attori hanno più che mai lavorato con impegno e con convinzione. Giachetti ha mosso tutta l'anima nella sua parte, appunto perché non nuova, difficile, e così Laura Solari che aveva da far muovere un personaggio inceppato dagli stessi impedimenti. Buonissimo il lavoro di Elli Parvo e di Otello Toso.

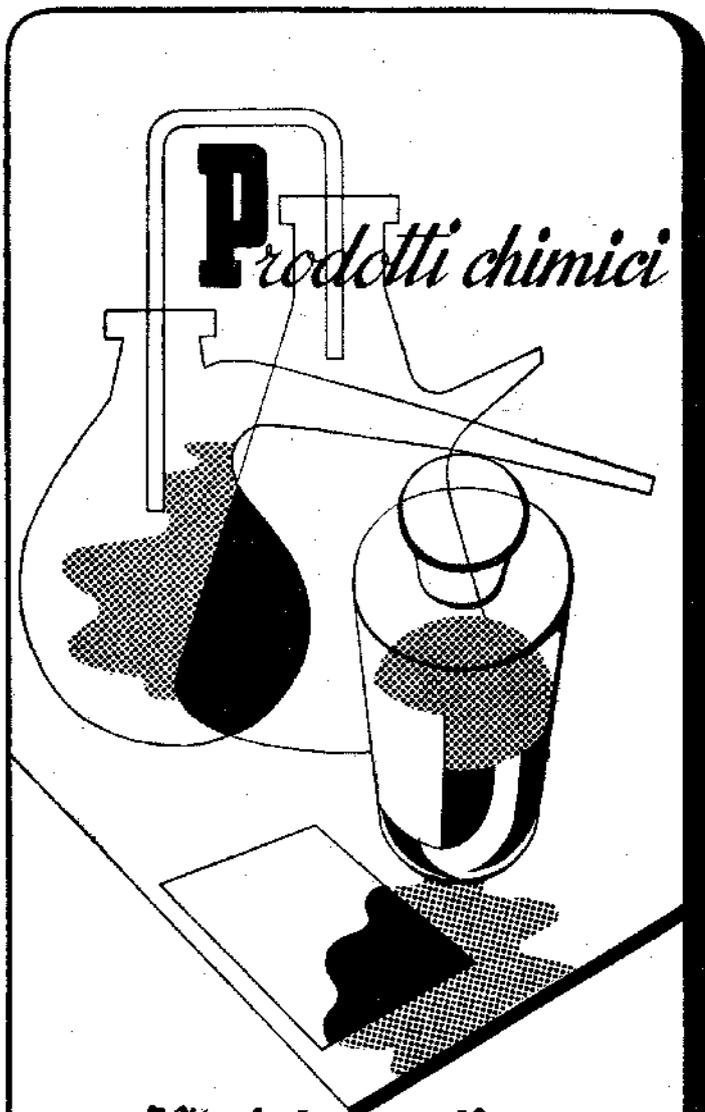
GIUSEPPE ISANI

ER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE M
NECCHI
 CHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE M

GALLERIA

CXVII - PAULA WESSELY

(v. tavola a fianco)



per fotografia

I D R O C H I N O N E
A T O L O (SOLFATO DI MONOMETILPARAAMIDOFENOLI)
S O L F I T O D I S O D I O
C A R B O N A T O D I S O D I O
C A R B O N A T O D I P O T A S S I O
I P O S O L F I T O D I S O D I O
M E T A B I S O L F I T O D I P O T A S S I O
B I S O L F I T O D I S O D I O

M O N T E C A T I N I

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO . VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

PAULA Wessely è nata a Vienna: i suoi genitori possedevano una macelleria. Ma un po' di quel « fuoco », che più tardi, doveva spingerla sui sentieri teatrali, riscaldava il petto dei suoi parenti, giacché una sorella del padre fu attrice drammatica di una certa importanza al Burgtheater: si chiamava Josephine Wessely. Dell'infanzia di Paula sappiamo solamente che era una bimba vivace; tanto ch'ella, come invece molte attrici, non possiede un grande album di fotografie della puerizia, da mostrare ai più vicini ammiratori: la rendeva assai irrequieta l'occhio fotografico. Un'infanzia di bambina « normale », dunque; e l'episodio, al quale abbiamo accennato, acquista un particolare sapore, soltanto se si pensa al « controllo » che la Wessely si è dovuta procurare, allorché si è venuta a trovare dinanzi alla macchina da presa. Manca, perfino durante la sua infanzia di attrice in boccia, la « declamazione » di poesie, al cospetto dei parenti. Né possiamo affermare sia maggiormente carica di eventi decisivi, in rapporto alla sua futura carriera, la prima adolescenza della ragazza.

Paula è una viennese, e, com'è noto, ai viennesi piace la danza e il buon umore. Ella può togliersi questi desideri, poiché una sorella della madre possiede bene organizzate qualità salottiere. E un po' là dentro e un po' a scuola che quel famoso « fuoco », trasmessole da zia Josephine e, fino ad ora, soltanto esplicito in allegrezza giovanile ed in disinvoltura mondana, trova modo di brillare più impegnativamente. I familiari le danno ampia facoltà di seguire la strada che ha scelto: ecco così che, appena ventenne, dopo aver seguito, con attenta fiducia, le lezioni dell'Accademia, la Wessely comincia a recitare al Volktheater di Vienna, dove incontra un regista, Léopold Kramer, il quale, maggiormente degli altri, comprende le possibilità comiche e drammatiche della giovane attrice e la conduce con sé a Praga, dove la Wessely recita al Deutschtheater. Ma il migliore successo glielo tributa Berlino, quando ella vi va ad interpretare *Rose Berndt* di G. Hauptmann.

Una parte, come quella di *Rose*, ricca di psicologica penetrazione e di un testo drammaticamente e teatralmente carico, le permette, più di ogni altra cosa, di chiarire, a sé stessa ed ai suoi ammiratori, quale sottile talento ella possiede. Ed, anche ora, *Rose Berndt* rimane, insieme a *Giovanna d'Arco* di B. Shaw e all'immortale *Gretchen* faustiana, il migliore avvenimento della sua vita teatrale; e l'interpretazione alla quale volentieri s'affida. Pochi anni fa ella ha sposato un attore di teatro e di cinema, Attila Hörbiger.

Come molti attori di teatro non sa adattarsi, sul principio, al pensiero di un esordio cinematografico. E, difatti, Paula Wessely non partecipa a film muti anche perché la sua perfetta dizione sarebbe fatalmente venuta a non possedere alcuna costruttiva importanza nella

creazione del personaggio; e a sminuire in questo modo il suo squisito temperamento. Ma col « sonoro », ed avendo al suo fianco un regista amabile e raffinato come Willy Forst, anche sullo schermo Paula Wessely riesce a riscuotere gli applausi: adesso, anzi, con la apparizione di MASCHERATA, non solo quelli più ristretti della cerchia dei palcoscenici tedeschi, ma di tutti i cinema mondiali; bene a ragione aggiungiamo noi, giacché l'introspezione espressiva della « ragazza viennese » era un vero modello di come un'attrice, e col « mestiere » di Paula Wessely, riesce ad adeguare, allorché possiede dello « spirito » e dell'intelligenza, gli atteggiamenti, di solito usati sul palcoscenico, a quelli, più minuti, prettamente cinematografici, conservando perfetta la personale cadenza della propria dizione e della propria recitazione.

Sebbene siamo un poco dell'opinione che, in gran parte, anche a teatro ella deve usare di quella tecnica, ricca di quasi insensibili sfumature; semplice, schietta, umana in una parola; unendo così, modernamente, ambedue i ritmi. A MASCHERATA seguirono EPISODIO (attore Willy Forst), MARIA ILONA, LA FIGLIA DEL VENTO, RINUNCIA; ed a questi si debbono aggiungere i più GRANDI ERRORI e TUTTA UNA VITA, film che non sono ancora giunti in Italia.

Se togliamo il primo, dove il contenuto e la regia possedevano delle qualità più spiccatamente cinematografiche ed un certo « buon gusto », gli altri sono assai grossolani, carichi dei più ordinari effetti popolari: con tutto ciò Paula Wessely c'è gioco forza notarla; anche se crea dal vuoto più assoluto un personaggio: anzi, lei riesce sempre, con la serietà della sua interpretazione, a creare una certa zona di dignità a qualsiasi film; con questo modo di esprimersi tutto teso ad estrarre, di continuo, pepite dal suo « spirito »; sottoponendo, nel « movimento », ad un clima di spirituale bellezza i suoi piccoli occhi azzurri, il suo viso imperfetto, i suoi lineamenti marcati, il suo personale un po' pesante; riuscendo a donare un interesse prezioso anche al suo fisico di ragazza viennese della piccola borghesia. Ella si fa idolatrare da tutte le ragazze di Germania, le quali ritrovano se stesse nella « naturalezza » di Paula Wessely, la quale, in ogni suo film, racconta la storia della sua infanzia e della sua adolescenza, vuota di avvenimenti miracolosi, ma densa di piccole, istruttive giornate.

FILM PRINCIPALI: MASCHERATA (*Maskerade*); EPISODIO (*Episode*); COSÌ FINÌ UN AMORE (*So endet eine Liebe*); MARIA ILONA (*Maria Ilona*); LA FIGLIA DEL VENTO (*Die Julika*); RINUNCIA (*Spiegel des Lebens*); I PIÙ GRANDI ERRORI (*Die ganz grossen Torheiten*); TUTTA UNA VITA (*Ein Leben lang*); RITORNO (*Heimkehr*); tutti della Wien Film.

PUCK



PAULA WESSELY



FIVRE

*La valvola Fivre reca
con impeccabile nitidezza,
nell'intimità della vostra
casa, i programmi radio-
fonici di tutto il mondo.*

Fivre S.A. MILANO

IVO DAMANNI (Venezia). - Ancora non ho notizie da darti.

UN INTERESSATO (Trieste). - Abbiamo pubblicato articoli sui disegni animati. Puoi chiedere all'Amministrazione di *Cinema* i numeri che trattano tale argomento.

LUCIUS DISCIPULUS (Vercelli). - Per il bando di Concorso del Centro chiedo al Centro stesso: via Tuscolana n. 832, Roma. Ti consiglio intanto di superare l'esame di inattività classica e quindi di iscriverti all'Università. Mi sembra che la facoltà per te più adatta sia quella di Lettere. Non è escluso per esempio che tu possa fare la tesi di laurea sull'arte del cinema.

S. EFFRENA (Milano). - « Per i corrispondenti tu sei un fantastico ed ignoto amico e perciò devi comprenderci se qualche volta scivoliamo fuori strada ». Sì, senz'altro. Sono disposto a capire anche le disavventure di carattere scolastico, cui tu accenni. All'elenco dei film di quel tipo si potrebbe aggiungere la voce NELLA TEMPESTA. Non ti pare? Sono persuaso che da LE GRAND MEAUFRES si potrebbe ricavare un film: è una cosa cui penso da tempo. So che vi pensano anche altri. Sì, Alida Valli va bene davvero in PICCOLO MONDO ANTICO. Penso che questa attrice potrebbe fare molto di più, soltanto che lo volesse. JEZEBEL, se ti interessa saperlo e se credi al mio giudizio, è meno importante degli altri film di Wyler da te citati. Piuttosto sarebbe interessante vedere DEAD END.

MARIO ORSONI (Venezia). - Sempre gradite le tue lettere. Quei film di Renoir non sono venuti in Italia. Di lui sono passati sui pubblici schermi italiani soltanto MANÀ e LES BAS-FONDS. Pochi davvero. Desidero esprimere la tua simpatia a Barsotti, Liana Dozzi, Testa, Battistrada, Gandini. Non ho notizie di Flaherty. Sono d'accordo con te su Cameroni. Purtroppo il poco spazio non mi consente di dilungarmi su questo argomento. Non ho visto FORTUNA. Le opinioni su questo film sono alquanto discordanti. Tu lo sostieni, altri lettori lo ritengono orribile. « Non ti sembra strano che a Venezia, la città di F. Pasinetti, non si svolgano serate retrospettive? ». Mi pare che quest'anno, serate retrospettive se ne siano svolte poche anche altrove. Il fatto è che esaurita la raccolta dei film del Centro (la cui Cineteca, a quanto mi risulta, è in via di assestamento), non ve ne sono altri. E bisognerebbe davvero pensare seriamente a questa faccenda della Cineteca. De LA CASA DEI PULCINI non so se esistono copie. DI KIFF TERRE penso di sì, ma non so dove. Di Hochbaum e di Robison non ho notizie. Fejos è nel Perù. O per lo meno era lì qualche tempo fa.

CAPRICCIO SPAGNUOLO. - Maurizio d'Ancona ha ventisei anni. La Darrieux ne ha ventitré circa. Melnati: Piazza D'Annunzio, 3; Cecchi: presso Centro Sperimentale; Duranti: Lungotevere Flaminio, 74; Stoppa: Via delle Murate, 78; tutti a Roma. Sì, hai ragione: non sono né un giovanotto pallido con due baffetti castani, né un signore attempato con qualche filo bianco alle tempie. Scrivimi pure « caro » e rivolgiti senz'altro col « tu ».

LETTORE UMBRO. - Dirò a Puck della Galleria su Pal Javor. Quelle riviste non si trovano nelle edicole. Gründgens è regista e attore. LADRO DI DONNE è di Abel Gance. Gli altri non so.

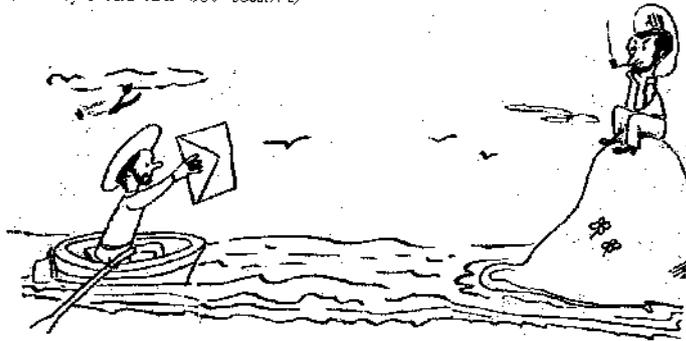
GIUSEPPE MUSIO (Firenze). - Colgotha ha lo stesso titolo in originale. ALBA TRAGICA è LE JOUR SE LÈVE.

MARIO BOLDI (Siena). - Non ci sono libri di testo sull'argomento.

CARLO RIGONI (Treviso). - La soluzione è impossibile per ragioni tecniche.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



PEPI E TONI (Trieste). - Non verrà in Italia via COL VENTO. Per il Centro, rivolgetevi al Centro stesso, che bandirà il nuovo concorso in agosto. *Cinema* pubblicherà il bando.

WALTER MOLINARI (Torino). - Grazie della simpatia. Sì, le ragioni sono quelle da te addotte. PIGMALIONE non uscirà per ora. E nemmeno HOTEL DU NORD. IL CARRO FANTASMA forse sì. NON SO SHANGAI.

E. F. (Milano). - I MISERABILI è di Raymond Bernard, non di Duvivier. Non conosco i due volti. I nomi degli attori di quei film, ormai perduti nel tempo, non saprei davvero dirteli. Mi sembra che le date siano giuste.

H. F. N. O. (Milano). - CARMEN FRA I ROSSI; Edgar Neville; AGRUNDE; Urban Gad; LA BARONESSA e IL MAGGIORDOMO; Walter Lang; IL PORTO DEI SETTE MARI; James Whale; SPOSIAMOCI IN QUATTRO; Richard Thorpe; FUGLIO DEL CARNEVALE; A. Wolkoff; MADAME SANS GÈNE; André Calmettes; ASSASSINO DEL DUGA DI GUISA; Le Bargy.

P. G. (Senaga). - Sì, l'elenco di tutti i film di Griffith sarebbe molto lungo. L'ANGOSCIA DI SATANA è del '26, LA CANZONE DEL CUORE del '30. L'elenco di tutti i film penso che sia impossibile trovarlo. Le notizie più diffuse sono nella *Storia del Cinema* di F. Pasinetti (Roma, Edizioni Italiane, via Veneto, 34-B) e nel *Motion Picture Almanac* che potresti consultare presso la redazione di *Cinema*.

ALBERTO TESTA (Torino). - Esistono due traduzioni. Quella edita da Garzanti è molto diffusa e la puoi trovare in una libreria importante. Sì, caro, ma il doppiato è sempre una cosa « disperante ».

FRANCO GANDINI (Varese). - Non so se il DRAMMA DI SHANGAI di Pabst verrà proiettato, ma penso di no. Circa la critica, sono del tuo parere: la critica è utilissima, purché fatta bene. Mi sembra che da qualche tempo troppi scrivano di cinematografo; anche nei quotidiani si leggono talvolta recensioni di film poco soddisfacenti. Bisognerebbe che i critici avessero tutti la necessaria cultura specifica. Sì, sembra anche a me che Filippo Sacchi sia un critico avveduto e sagace, nonostante che, talvolta, io sia di opinione diversa dalla sua. Egli conosce certamente e bene i compiti della critica e contribuisce alla educazione del pubblico.

LIANA DOZZI (Venezia). - Ugo Blasi (via Giustiniani, 9/4, Genova) desidera corrispondere con te, per via di quei famosi elenchi. Anche lui, infatti, sta compilando elenchi!

UGO BLASI (Genova). - Ecco fatto. Ma devo avvertirti che Liana Dozzi non ha ancora terminato il suo lavoro che, quanto più procede, tanto più — ella mi scrive — appare più complesso.

mente sostenibile. Ma, indipendentemente da questo, i fatti possono risultare lo stesso interessanti.

JO 9318 (Acireale). - Per i libri puoi senz'altro rivolgerti al C. S. C. (via Tuscolana 832, Roma) che ti invierà l'elenco delle sue pubblicazioni. Ti avverto però che data la tua situazione, non ritengo possibile una tua ammissione al Centro come allieva di regia, dato che, a questo corso, non sono ammessi che i maschi. Il titolo di studio richiesto sarebbe la licenza di scuola media superiore. Tuttavia non è detto che al Centro tu non possa entrare in altra sezione. Per quanto riguarda la critica, dovresti scrivere qualche articolo e mandarlo, perché no?, alla Redazione di *Cinema*. Scrivi quando vuoi.

ROBERTO PER (Milano). - Non ho consigliato il libro di Loraine perché non lo conosco nemmeno. Circa l'AGE d'ora non saprei raccontarti il soggetto che, se non sbaglio, è stato pubblicato in un fascicolo di *Bianco e Nero*. Puoi scrivere alla redazione di questa rivista, presso il C. S. C. Ho dato un'occhiata a quei due cine-romanzi, ma mi sembrano opere mediocri ed inutili. Comunicherò a Puck i tuoi desideri.

IGNOTA BIONDA (Bologna). - Io consiglio, come sai, a tutti, la strada più seria: quella del Centro. Si può fare del cinema anche senza andare al Centro, ma per una giovanetta può essere pericoloso nonché inefficace. Ora, nel caso tuo, il Centro si converrebbe, senonché mi sembra che tu non possieda i requisiti dal Centro richiesti: la licenza di una scuola media superiore e attitudine alla recitazione cinematografica. In ogni modo, quando vedrai pubblicato il bando di concorso del Centro, invia i documenti e le fotografie al Centro e da questo istituto riceverai risposta.

IL NOSTROMO

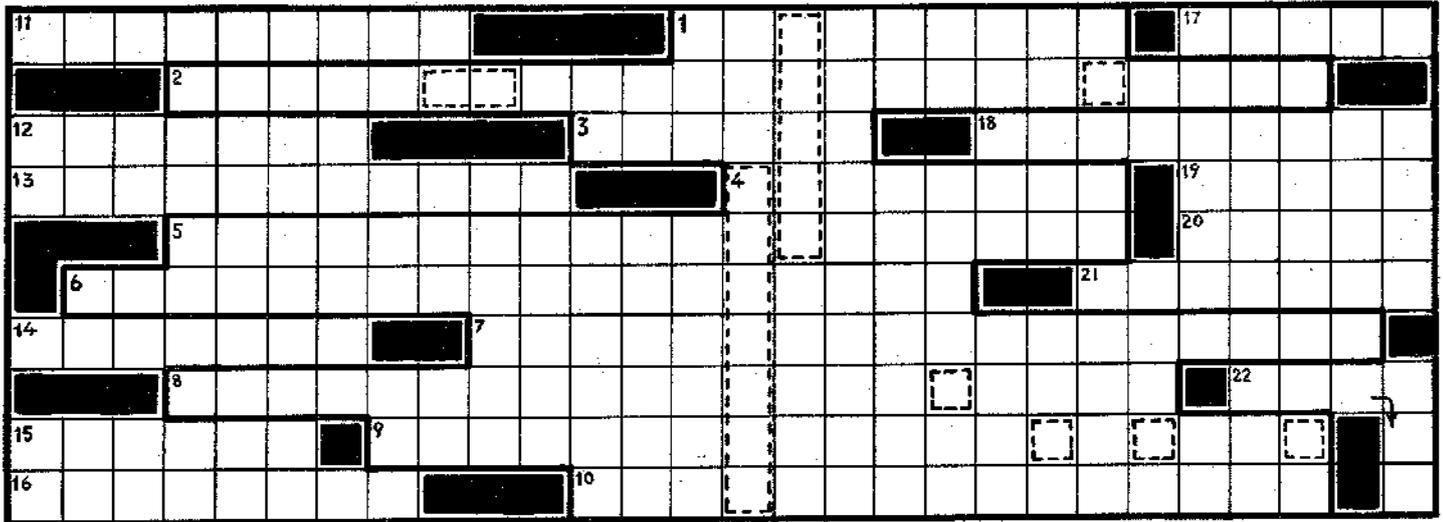
BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 160.000.000

GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 15 giugno 1941-XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

UNA NOSTRA ATTRICE E I SUOI FILM



Nello schema interno porre i titoli di dieci film (di cui l'ultimo attualmente in lavorazione) nei quali ha lavorato la nostra attrice e diretti rispettivamente da: 1. Biaselli - 2. Guazzoni - 3. Brignone - 4. D'Errico - 5. Palermi - 6. Marcellini - 7. Campogalliani - 8. Poggioli - 9. Ballerini - 10. D'Errico. A sinistra dello schema interno, e seguendo la numerazione, porre i cognomi delle attrici che hanno preso parte:

11. Al film numero 2 - 12. Al film numero 3 - 13. Al film numero 1 - 14. Al film numero 5 - 15. Al film numero 7 - 16. Al film numero 10. A destra porre i cognomi degli attori che hanno preso parte: 17. Al film numero 1 - 18. Al film numero 2 - 19. Al film numero 7 - 20. Al film numero 9 - 21. Al film numero 5 - 22. Al film numero 3.

MARIO SILVESTRI (Pescara)

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 11.000.000

FILIALI:

ABBAZIA - ALASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA
BORGIO A MOZZANO - CASTELNUOVO DI
GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE - GENOVA
LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI
PIANO DI SORRENTO - PONTECAGNANO
PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA
LIGURE - SAN REMO - SESTRI LEVANTE
SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzie A - Piazza Cola di Rienzo - angolo v. Cicerone
Agenzie B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100
Agenzie C - Via Ostiense n. 52

SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 115 (10 APRILE 1941-XIX)

FILM STORICI E IN COSTUME

1	D	U	E	S	E	R	G	E	N	T	I															
2	S	A	L	V	A	T	O	R	R	O	S	A														
3	O	L	T	R	E	L	A	M	O	R	E															
4	C	O	N	D	O	T	T	I	E	R	I															
5	C	A	R	A	V	A	G	G	I	O	P	I	T	T	O	R	E	M	A	L	E	D	E	T	T	O
6	L	U	C	R	E	Z	I	A	B	O	R	G	I	A												
7	A	B	U	N	A	M	E	S	S	I	A	S														
8	D	O	N	B	U	O	N	A	P	A	R	T	E													
9	P	O	N	T	E	D	E	I	S	O	S	P	I	R	I											
10	E	T	T	O	R	E	F	I	E	R	A	M	O	S	C	A										

USO ED ABUSO

SOLUTORE DEL GIOCO DEL N. 115

APICELLA ENZO - Napoli (Vomero) - Via Scartelli, 111

Scrivere la soluzione in incastro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: Una nostra attrice e i suoi film. Premio: L'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione dei giochi pubblicati nel 117° fascicolo apparirà nel 119° fascicolo (10 giugno 1941-XIX)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da NOVISSIMA - Roma - Via Romanello de Forlì, 9 - Telefono 760-205

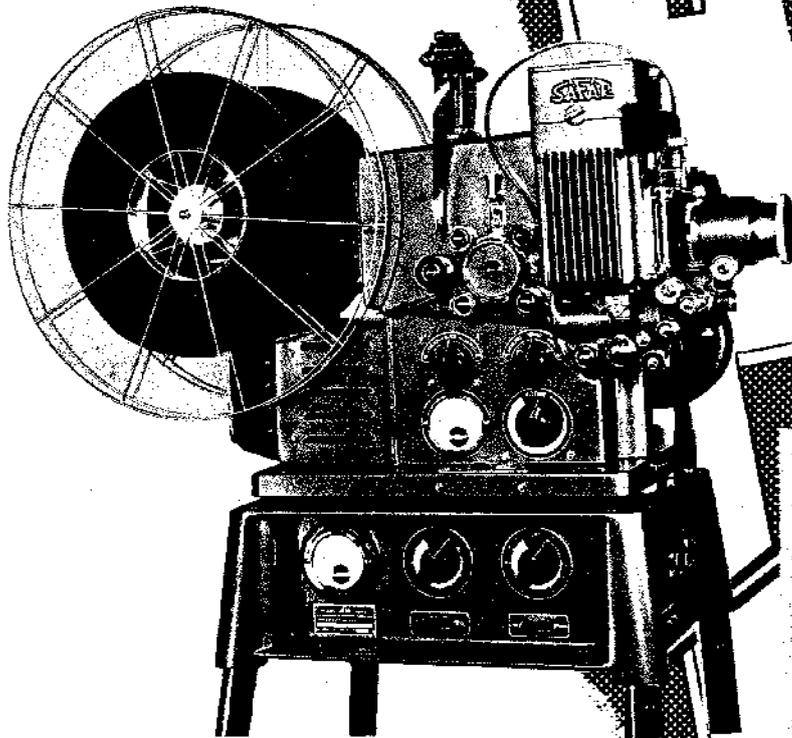
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte



Concessionaria
esclusiva di vendite
Corso Littorio 9
MILANO

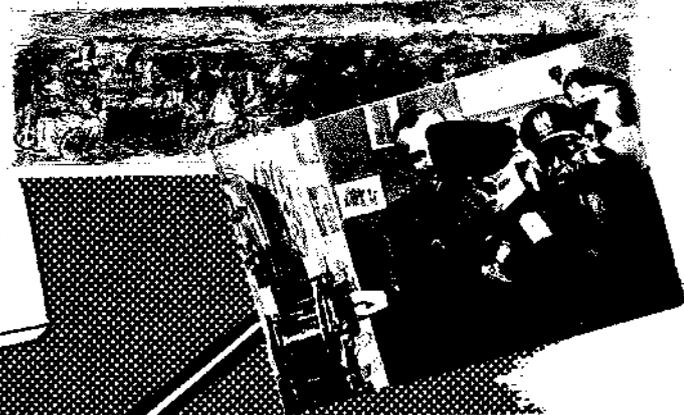
Frigorifero Fiat

SAFAR



La Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica, creata dal R. Decreto-Legge 30 Settembre 1938 n. 1780 con "finalità politiche, educative, didattiche, scientifiche e artistiche" ha adottato il passo ridotto, 16 mm., che diffonderà in tutte le Scuole di ogni ordine e grado per la realizzazione di questo imponente compito.

In Germania, l'analogo Ente statale, che ha pure adottato esclusivamente il 16 mm., ha distribuito, dal 1° Gennaio 1935 al 31 Dicembre 1940, 42.000 proiettori e 330.000 copie di filmi su 725 soggetti appositamente preparati.



CINETECA AUTONOMA PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA
 UFFICIO CENTRALE
 Roma - 2 GENNAIO 1941
 N. 52
 La Ditta S.A.F.A.R.
 Via Bassini 15
 MILANO

OGGETTO: Concorso proiettori cinematografici.

Si comunica a codesta Ditta la seguente graduatoria dei proiettori cinematografici a passo 16 m/m, con la quale si è concluso il concorso bandito dalla Cineteca autonoma per la Cinematografia scolastica:

- 1.- S.A.F.A.R.,
- 2.- Cinemeccanica,
- 3.- Agfa,
- 4.- Siemens.

La detta graduatoria sarà pubblicata nel Bollettino Ufficiale, ai soli effetti dell'assegnazione dei premi stabiliti dal bando di concorso.

Per la diffusione del presente avviso
 Commissione giudicatrice del concorso:
 Augusto Fantechi, Presidente
 Livio Laurenti - Luigi Chiarini
 Libero Innamorati - Gino Cimini
 Anchise Brizzi