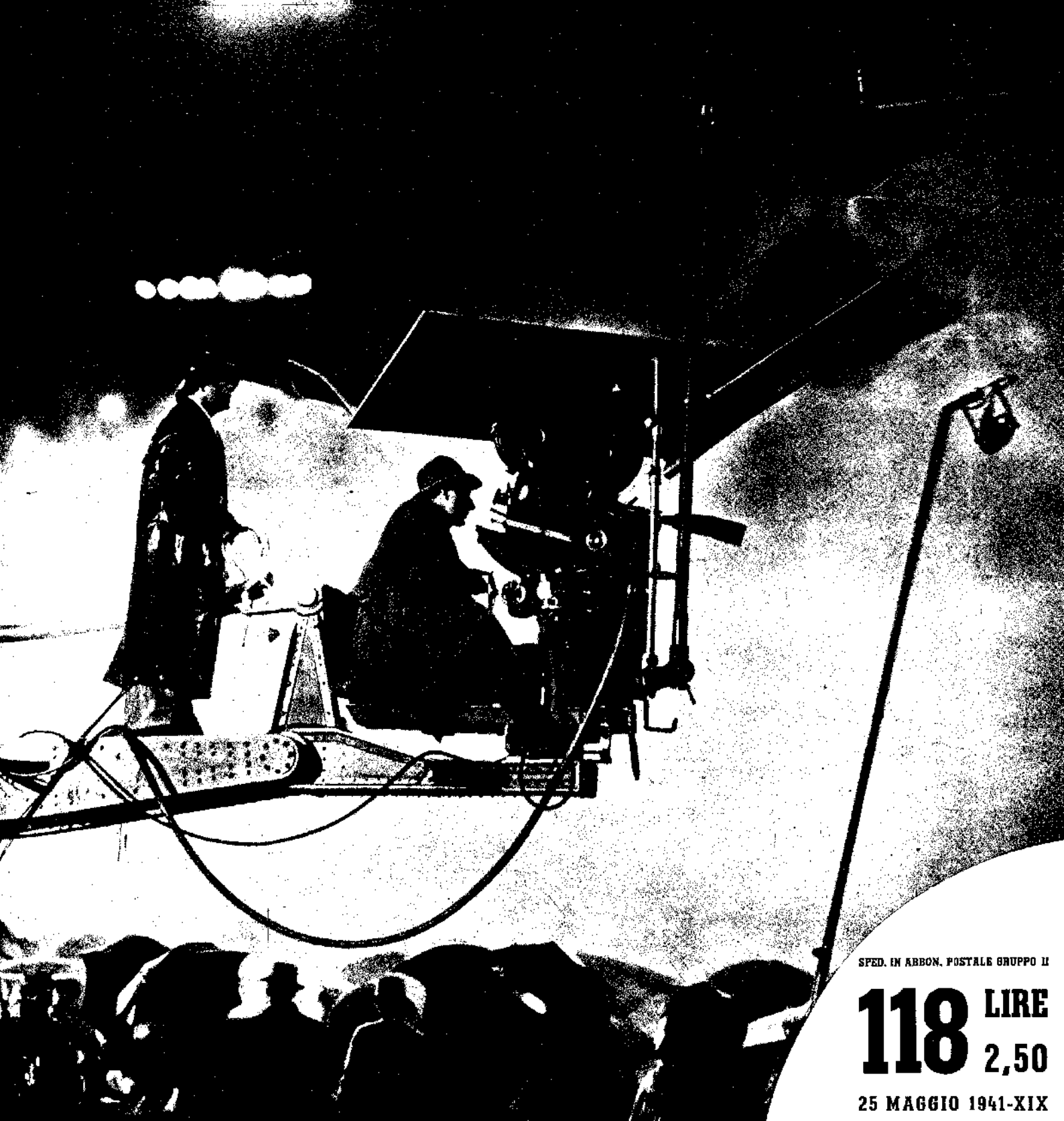


CINEMA

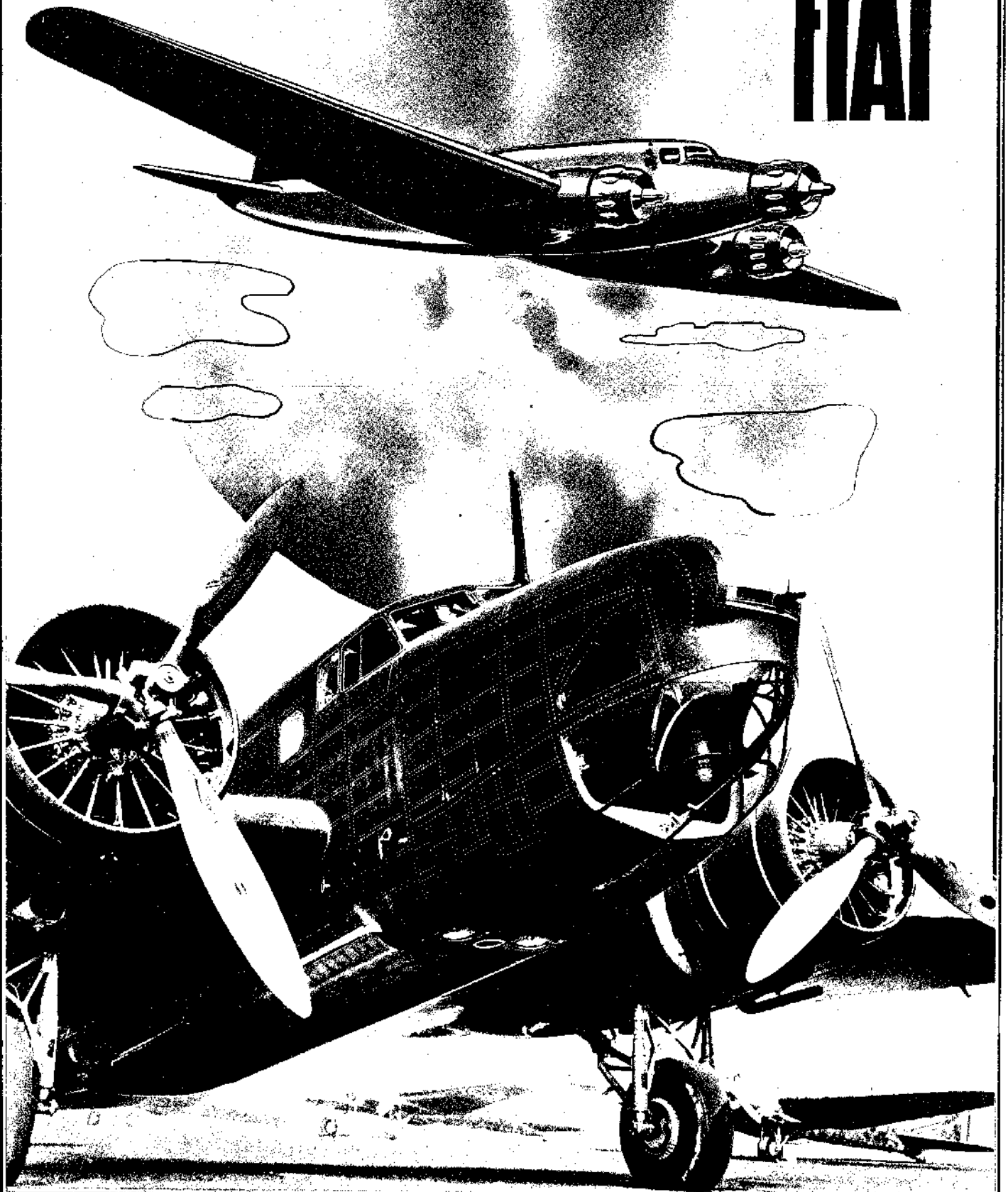


SPED. IN ABBON. POSTALE GRUPPO II

118 LIRE
2,50

25 MAGGIO 1941-XIX

Aviazione **FIAT**



in copertina:



Capra (coll'impermeabile) e Joseph Walker, il suo fedele operatore, in volo sulla gru durante una ripresa dell'ultimo film del regista italo-americano (*Meet John Doe*). A sinistra occhieggiano lampade, a destra si scorgono i bracci per diffondere la pioggia, e la giraffa per riprenderne il rumore espressivo

AVVERTENZA

Preghiamo tutti i nostri lettori e i nostri amici di prendere nota del nuovo numero di telefono di 'Cinema':

683-470

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - 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 semestrale L. 28. Estero, anno L. 70, semestrale L. 40 PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO 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 118 25 maggio 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

R. L. (Editoriale)

Due avvenimenti pag. 333

P. M. PASINETTI

Compendio berlinese » 334

MARIO CHIARI e GIANNI PUCCINI

La visione rettangolare » 336

UMBERTO DE FRANCISCIS

Napoleone sceneggiato » 339

GIUSEPPE DE SANTIS (Paginone)

I sogni del cineasta » 342

ROSARIO ASSUNTO

I segreti del comico » 344

G. V. MARINI

Le vie dell'ispirazione » 347

FRANCESCO FORMOSA

Storia e avventure » 348

BALDO BANDINI

L'istantanea è la fotografia » 349

CIAC (Piccola enciclopedia)

Doppia figura » 351

ERNESTO VERGANI

Corrispondenza da New York » 351

GIOVANNI A. NESCI e FEDERICO BASSOLI

Fantasmound » 352

G. F. LUZA

'Il volto del cinema' » 353

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 355

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 327

Giornali Luce » 329

Negli stabilimenti si gira » 331

Cronache di 30 anni fa » 350

Galleria: Paul Fejos » 356

Capo di Buona Speranza » 358

Giocchi e concorsi » 360

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono



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



La macchina per la vostra corrispondenza personale

OLIVETTI STUDIO 42

CINEMA GIRA



Una graziosa ragazza di Montalcino (Siena) che ha preso parte ad alcune scene del film «Pia dei Tolomei» (foto Cicli)

ITALIA

L'E.N.I.C....

... realizzerà quanto prima a CHE SERVONO QUESTI QUATTIRINI, un film tratto dall'omonima commedia di A. Curcio e che sarà interpretato dai fratelli De Filippo e diretto da Vittorio De Sica.

MACARIO...

... apparirà nuovamente sullo schermo ne IL CHIROMANTE e ne IL CASTIGAMATTI.

IL CINEGUF DI NAPOLI...

... nel riprendere le serate retrospettive che già ottennero gran successo nelle passate stagioni, ha programmato l'8 maggio scorso al Teatro Delle Palme di Napoli il film VARIETÉ di F. A. Dupont, interpretato da Emil Jannings e Lya De Putti. L'accompagnamento musicale è stato affidato ad un'orchestra composta di elementi che già ai tempi del muto accompagnavano il film con la loro orchestrazione. L'iniziativa ha ottenuto un vivo successo.

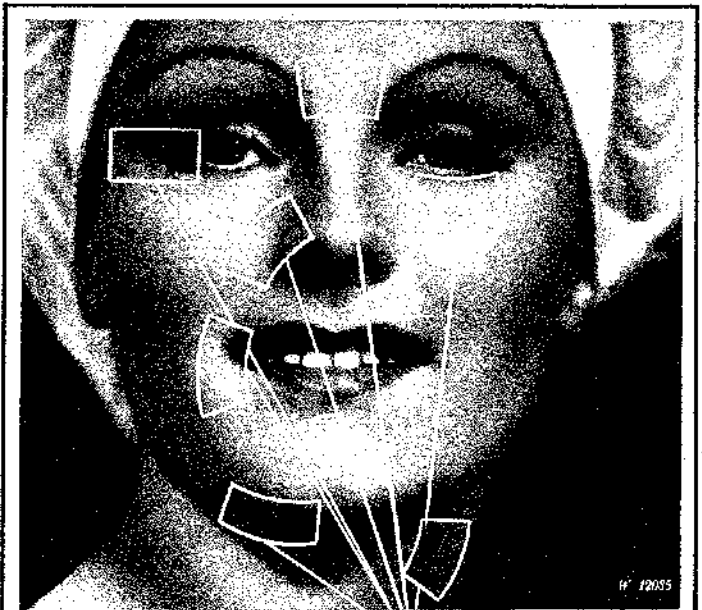
L'A.C.I.-EUROPA FILM...

... metterà presto in cantiere *TERESA VENEROLI*, affidato alla regia ed all'interpretazione di Vittorio De Sica che ha partecipato anche al

lavoro di sceneggiatura, in collaborazione a Gherardo Gherardi ed alla signora Margherita Maglione. Interpreti, oltre al De Sica, saranno Virgilio Riento, Eva Dilien, Giuditta Rissone, unitamente ad una giovane attrice, nuova scoperta del cinema italiano. De Sica pone in questa prima produzione dell'A.C.I. una grande scieria di intenti e di propositi. La sua scrupolosità di regista lo porta al punto di visitare in questi giorni tutti gli orfanotrofi romani, per ambientare rigorosamente il film ai luoghi, alle persone ed allo spirito del noto romanzo di Rudolph Török, le cui vicende si svolgono appunto in un orfanotrofo. Altre prossime produzioni dell'A.C.I.-Europa Film sono: IL MERCANTE DI VENEZIA, ULTIMO BALLO, LUISA SAN FELICE.

UN'ATTIVA OPERA...

... ha svolto in questi ultimi tempi l'Istituto Nazionale Luce per la rapida diffusione dell'enorme materiale documentario ripreso dai suoi operatori sul fronte della guerra. Per gli avvenimenti militari sul fronte orientale e su quello greco-albanese l'Istituto aveva predisposto un servizio quanto mai accurato, in modo che, dopo pochi giorni è stato possibile proiettare a Lubbiana un giornale che riassumeva



Provatevi una volta a confrontare QUESTI punti prima e dopo un trattamento di qualche settimana secondo la "Cosmesi Kaloderma"

I preparati della Cosmesi Kaloderma si basano essenzialmente sui risultati ottenuti dalle più recenti ricerche scientifiche nel campo della biologia e della Cosmesi. Le caratteristiche della loro azione si riportano a questi quattro principi fondamentali: **Depurare — Rinforzare — Nutrire — Proteggere.** Usandoli, potrete constatare fin dal principio come la vostra pelle ritorni elastica e tesa con un tono di giovanile freschezza. Sotto la benefica azione della nostra «Crema Detergente Kaloderma» scompaiono i pori ingrossati. «L'acqua per viso Kaloderma» ridona quindi al tessuto rilassato del viso la sua primitiva elasticità codiuvata dall'azione nutritiva sviluppata dalla «Crema attiva Kaloderma». «La Crema per giorno Kaloderma» a sua volta impedisce che i pori della pelle vengano ostruiti dalla polvere o da altre impurità. Avrete così un bel colorito roseo e fresco e la pelle morbida ed elastica. Convincetevi oggi stesso della straordinaria efficacia di questi preparati! Li troverete presso qualsiasi negozio del genere.

CREMA DETERGENTE

È una crema che ha la proprietà di depurare veramente la vostra pelle poiché penetra nell'intimo dei pori dissolvendo ed asportando ogni traccia di polvere od altra impurità. In vasetti L. 17.—

ACQUA PER VISO

È un prodotto sovrano per rinfrescare e tonificare il tessuto cutaneo: è il mezzo più indicato per evitare che la pelle assuma un aspetto stanco ed avvizzito. Mantiene il bel colorito e rende la pelle giovanile, fresca ed elastica. In flaconi L. 50.—

CREMA ATTIVA

È uno speciale «crema nutritiva» che, in virtù della sua particolare composizione, riattiva e completa la mancante o deficiente funzione delle ghiandole nutritive della pelle. In tubi L. 4.50, 8.50. In vasetti L. 17.—

CREMA PER GIORNO

Dona alla pelle un languido e vellutato splendore quale si conviene ad un aspetto fine e delicato. Impedisce alle varie impurità di penetrare nei pori della pelle, senza disturbarne la respirazione. In tubi L. 3.75, 7.50. In vasetti L. 17.—

UNA NUOVA VIA
VERSO LA BELLEZZA.

Cosmesi KALODERMA

KALODERMA S. I. A. MILANO



Marcello Albani alle prese con Paola Veneroni per il film «Divieto di sosta» (foto Vasselli)

ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831
CAPITALE SOCIALE INTERAM. VERSATO L. 120.000.000

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE, i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni
Fondi di garanzia 3 miliardi e 105 milioni
Capitali vita in vigore 9 miliardi e oltre 267 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 . . . 11 miliardi e oltre 573 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE
ASSICURAZIONI GENERALI
59 COMPAGNIE AFFILIATE

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
Rappresentanti e Commissari d'avaria in tutto il mondo

GENIALI REALIZZAZIONI



Al grande ed incomparabile assortimento di modelli originali di biancheria e camiceria maschile di lusso CIT, si sono aggiunte due nuove geniali realizzazioni.

Le camicerie di organza CIT e la camicia CIT. Sono due creazioni inconfondibili per tessuto, confezione, stile e qualità.

CIT

il fine indumento

UNITO PROPAGANDA SACIT - MILANO

S. A. CONFEZIONI ITALIANE TESSILI - VIA S. VINCENZO, 26 - MILANO



LANITAL

la nostra lana

SNIA VISCOSA - Via Cernaia 8 - MILANO

GIORNALI LUCE

N. 132. — *Matsuoka a Roma*: L'arrivo del Ministro degli esteri del Giappone, Yosuke Matsuoka (Luce) - *Riti celebrativi*: Torino, il giuramento delle reclute della R. Aeronautica; Roma: La consegna delle ricompense al valore agli aviatori (Luce) - *Artigianato*: Pescara: Lavori d'intaglio nel legno (Luce) - *Cronaca sportiva*: Bologna: Incontro di lotta classica fra le squadre nazionali d'Italia e di Germania; Berlino: Incontro italo-tedesco di scherma (Ufa) - *Dalla Svezia*: Esperimenti di salvataggio dai crepacci del ghiaccio (Svenski) - *Fronte greco*: Attività terrestri e aeree delle nostre truppe (Luce).

N. 133. — *Cronaca militare*: Firenze: Il Principe di Piemonte visita la scuola dei RR. CC.; Aosta: La consegna delle bandiere ai distaccamenti di militi di frontiera; Roma: Come funziona l'organizzazione della biblioteca del soldato (Luce) - *Attività della G.I.L.*: Roma: Saggio di canto corale della Gioventù Italiana del Littorio al Teatro Adriano (Luce) - *Industria italiana*: Come nasce la pellicola fotografica e cinematografica (Luce) - *Dalla Svezia*: Una minuscola centrale elettrica casalinga (Svenski) - *Dalla Germania*: Una novità nel volo a vela: si collauda il primo idro-alante (Ufa) - *Matsuoka a Roma*: Il Ministro degli esteri giapponese intrattiene i giornalisti italiani e stranieri; Dimostrazione della folla al Duce e al Ministro Matsuoka (Luce).

N. 134. — *Africa settentrionale*: La controffensiva italo-tedesca in Cirenaica (Luce) - *Dalla Danimarca*: Copenaghen: Festeggiamenti a Re Cristiano in occasione del suo 70° compleanno (Ufa) - *Dall'Ungheria*: Budapest: Le 56 bandiere restituite dalla Russia sfilano per le vie della Capitale (Magyar) - *Dal Giappone*: Attività dei bombardieri giapponesi in Cina (Nippon News) - *Prodezze britanniche*: Eccezionale documentazione cinematografica sull'aggressione compiuta dalle navi inglesi contro la squadra francese

ancorata ad Orano - *Sull'Inghilterra*: Attività dei bombardieri tedeschi sul territorio inglese (Ufa).

N. 135. — *Africa settentrionale*: La controffensiva italo-tedesca in Cirenaica: l'occupazione del fortino di El Algeila (Luce) - *Attività dell'aviazione*: L'azione di nostri aereo-siluranti sulla Baia di Suda nell'isola di Creta (Luce) - *Dagli Stati Uniti*: Attualità politiche americane - *Dal Giappone*: Le trattative di pace fra l'Indocina e la Thailandia a bordo di una nave da guerra nipponica (Nippon News) - *Dalla Spagna*: Madrid: Il Generalissimo Franco passa in rassegna le truppe nel secondo annuale della vittoria (Luce) - *Dalla Germania*: Il ritorno alla base di un incrociatore germanico dopo lunghi mesi di guerra sull'Atlantico (Ufa) - *Dal fronte greco*: Episodi della dura e diuturna lotta sul fronte greco (Luce).

N. 136. — *Fronte jugoslavo*: Lo inizio della nostra vittoriosa avanzata in territorio jugoslavo: l'occupazione di Lubiana (Luce) - *Fiera di Milano*: Il Conte di Torino inaugura la 22 Fiera di Milano (Luce) - *Africa settentrionale*: L'avanzata delle colonne corazzate italo-tedesche da Agadabia a Derna (Luce).

N. 137. — *Fronte jugoslavo*: Attacco di nostri picchiatori sui centri nevralgici dello schieramento jugoslavo; L'avanzata delle truppe della IX Armata; L'incontro delle truppe italiane con le truppe tedesche; Le truppe italiane entrano in Ocrida (Luce) - *Africa settentrionale*: L'avanzata delle truppe italo-tedesche in Cirenaica: l'occupazione di Bengasi e Derna (Luce).

N. 138. — *Fronte jugoslavo*: Bombardamento della base navale di Cattaro; La presentazione della richiesta d'armistizio; Sbarco prigionieri; Vedute della Baia di Buccari (Luce) - *Fronte greco*: L'azione che portò all'occupazione di Korcia; L'ingresso delle nostre truppe nella città; Manifestazione della popolazione (Luce).

gli ultimi avvenimenti militari e particolarmente quelli verificatisi sui fronti balcanici.

D'ora in poi il Giornale sarà diffuso in una edizione slovena in modo che tutta la popolazione della nuova provincia italiana, possa, attraverso la cronaca cinemato-

grafica, vivere più intimamente e imparare sempre più a conoscere la vita dell'Italia fascista.

PER INIZIATIVA DEL G.U.F....

... di Roma e con l'autorizzazione della Segreteria del G.U.F. ha avuto luogo il giorno 21 scorso un con-



Una scena del film 'Congo Express' interpretato da Marianna Hoppe, Willy Birgel, René Deltgen che sarà presentato dall'AGI-Europa Film

vegno di cinematografia politica. D'intesa col Ministero della Cultura Popolare, hanno partecipato al convegno dirigenti e tecnici cinematografici. Il convegno è stato presieduto dal cons. naz. Augusto Fantechi presidente dell'Istituto Luce.

POICHÉ ALCUNI LETTORI...

... ci richiedono insistentemente le modalità del concorso dell'A.P.I. Film, per maggiore nostra comodità riportiamo qui appresso per esteso, il comunicato riguardante il concorso in parola.

«L'A.P.I. Film, con sede in Via Arenula 29, Roma, ha indetto tale concorso per la ricerca di alcuni soggetti adatti alla realizzazione cinematografica. L'A.P.I. acquisterà i soggetti che la commissione giudicatrice troverà meritevoli. Detti soggetti, poiché potranno essere più di uno, rimangono di esclusiva proprietà dell'A.P.I. che corrisponderà all'autore di ciascun soggetto prescelto L. 5.000. Agli autori di quei soggetti che passeranno in fase di realizzazione, la Società stessa corrisponderà inoltre un premio extra da stabilirsi. I soggetti devono essere inviati non oltre il 30 maggio 1941 alla sede dell'A.P.I. Film». E poiché siamo a parlare dell'A.P.I. Film, vale la pena di trasmettere ai nostri lettori quest'altro comunicato che ci è pervenuto dalla stessa Società:

«L'A.P.I. Film, avendo in corso di preparazione la sceneggiatura di un film sulle epiche gesta di Garibaldi, chiede il concorso di tutti coloro che, militari e civili, siano in possesso di documentazioni attinenti l'eroica resistenza dell'oasi

libica, con la preghiera di volerle inviare alla sede della Società stessa».

GERMANIA

IL REGISTA VEIT HALLAN...

... di cui sono note le produzioni L'EBREO SÜSS e L'ACCUSATO DI NORIMBERGA, ha portato a termine l'ultima sua pellicola intitolata IL GRAN RE, ispirata a due episodi della guerra dei sette anni combattuta da Federico il Grande.

FRANCIA

STANDO AI BOLLETTINI...

...che ci pervengono da Parigi, la cinematografia francese ha fatto riaprire i battenti ad alcuni stabili-



Carla Candiani e il regista D'Errico in una pausa del film 'Il capitano Tempesta'

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 Garosio, 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



Dal secondo tempo di 'Pini di Roma'. Un filosofo, Mario Ersanilli, scende nelle catacombe per ascoltare il nuovo verbo (foto Bragaglia)

menti di produzione. A Marsiglia negli stabilimenti Pagnol si gira **LE CLUBS DES SOUPIRANTS**, diretto da Maurice Cloize ed interpretato da Fernandel, Saturnin Fabre, André, Marcelle Vallée, Colette Darfenille, Louise Carletti, Annie Frassie; a Villancourt si lavora attorno a **LE DERNIER DES SIX** per la regia di Georges Lacombe e l'interpretazione di Pierre Fresnay, Michèle Alfa, Jean Tissier, Jean Chevrier, André Luguet, Suzy Delair; negli studi di Neuilly si gira **L'ASSASSINAT DU PERE NOËL** diretto da Christian-Jacque ed interpretato da Harry Baur, Raimond Rouleau, Robert Le Vigan, René Faure.

U. S. A.

LIONEL BARRYMORE...

... appare ancora una volta nel film **THE BAD MAN** dove lavora accanto a Wallace Beery, detto l'uomo cattivo.

MISCHA AUER...

... ha terminato per la Universal il film **SING ANOTHER CHORUS** insieme a Johnny Downs, Jane Frazee, George Darbier, Iris Adrian.

DOUVIER...

... sta girando il film **ILLUSIONS** per conto della United Artists, prodotto da Alessandro Korda ed interpretato da Merle Oberon.

LA FIAMMA DI NEW ORLEANS (E. V. - New York, maggio)

Contrasto di successi ha ottenuto al Rivoli Theatre di New York l'ultimo film di René Clair, girato ad Hollywood per conto della Univer-

sal **THE FLAME OF THE NEW ORLEANS** ed interpretato da Marlene Dietrich, Bruce Cabot, Roland Young, Mischa Auer. Questo lavoro di Clair aveva la supervisione di Joseph Pasternak. La produzione non ha convinto né spettatori né critici, riversatisi a New York anche da lontane città. Fotografia bellissima, scenario meraviglioso ma assenza di concetto e di uniformità. Il semi-insuccesso del film dimostra eloquentemente che i capitali rappresentano un indiscusso ausilio, ma altresì conferma che il cervello tranquillo e serio è il tema predominante per il successo di una produzione. **LA FIAMMA DI NEW ORLEANS** ha ottenuto 3 stelle di critica.

RUSSIA

IL PRESIDENTE...

... del Comitato Sovietico della Cinematografia, Gregor Irsky, fra le altre dichiarazioni fatte alla stampa cinematografica americana circa la situazione del cinema sovietico, ha detto che si producono ogni anno cento film che vengono programmati in quarantamila cinematografi locali che vanno da una capacità di 300-400-500 posti nelle provincie a 1.000-1.200 posti nelle città più grandi. Vi sono 51 stabilimenti che lavorano in tutto il paese e di questi 15 per la produzione di film normali, 25 per i giornali di attualità, 10 per le pellicole culturali e 1 per i cartoni animati.

LILLA BIANCO
regia di A. M. Rabenalt

Kamelore Schroth
Elga Brink
Mady Rahl
Hans Holt



produzione: Terra-Film
esclusiva: E. N. J. G.



SCALERA

CAPITAN TEMPESTA - Produzione e distribuzione: « Scalera »; regia: Corrado D'Errico; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; operatore: Massimo Terzano; interpreti: Carla Candiani, Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Dina Sassoli, Erminio Spalla. In doppia versione: italo-spagnola. Al montaggio.

È CADUTA UNA DONNA - Produzione e distribuzione: « Scalera »; regia: Alfredo Guarini; direttore di prod.: Cesare Zanetti; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Milly Dandolo; operatore: Ubaldo Arata; scenografia: Aschieri; fonico: Giuseppe Caracciolo; montaggio: Gabriele Varriale; sceneggiatura: Alfredo Guasini, Ugo Betti; interpreti: Isa Miranda, Rossano Brazzi, Tilde Mercandalli, Claudio Gora, Anita Farra. Al montaggio.

IL LEONE DI DAMASCO - Produzione e distribuzione: « Scalera »; soggetto: tratto dal romanzo di Emilio Salgari; regia: Corrado D'Errico; operatore: Massimo Terzano; scenografia: Gustavo Abel; interpreti: Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Carla Candiani, Dina Sassoli, Rafael Rivelles, Carlo Duse, Nicola Perchicot, Erminio Spalla. Si gira in esterni ad Anzio.

LA TRAPPOLA - Soggetto drammatico dall'opera di Cinelli, interpretato da Doris Duranti e Adriano Rimoldi, diretto da Mario Soldati. Entrerà in cantiere appena terminata la lavorazione del film **IL LEONE DI DAMASCO**.

IL BRAVO DI VENEZIA - Su soggetto e sceneggiatura di Carlo Campogalliani e Alberto Spadini, interpretato da Rossano Brazzi e Gustavo Diessl, da Valentina Cortese e Paola Barbara, diretto da Carlo Campogalliani. Entrerà tra breve in lavorazione.

LA NAVE BIANCA - Documentario realizzato con la collaborazione del Centro Cinematografico del Ministero della Marina. Diretto da Roberto Rossellini sotto la supervisione del comandante De Robertis. Si girano gli esterni a Taranto.

PISORNO - TIRRENIA

BARBABLÙ - Produzione: « Fonorama-Lux »; distribuzione: Lux; soggetto: Luisa Maria Linares; regia: C. L. Bragaglia; direttore di prod.: Giuseppe Sylos; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Lilla Silvi, Nino Besozzi, Heinz Stuewe, Umberto Melnati, Vera Bergman, Andrea Mattoni, Nelly Corradi.

BRIVIDO - Produzione: « Incine »; distribuzione: Cine Tirrenia; regia: Giacomo Gentilomo; organizz. gen.: Eugenio Fontana; soggetto: tratto da una commedia di Alessandro De Stefani; operatore: Giuseppe La Torre; scenografia: Veniero Colasanti; musiche: M. Siciliani; interpreti: Umberto Melnati, Maria Mercader, Sandro Ruffini, Clara Calamai, Carlo Campanini, Juan Calvo, Bianca Doria, Ernesto Almiran-

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

te, Giacomo Moschini, Vasco Creti, Nicoletta Parodi. Al montaggio.

F.E.R.T.

L'AMORE CANTA - Produzione: « Realcine-I.C.I. »; distribuzione: I.C.I.; regia: F. M. Poggioli; organizzazione gen.: Natale Steffino; direttore di prod.: Dino De Laurentis; operatore: Carlo Montuori; musica: Mario Nascimbene; interpreti: Maria Denis, Massimo Serato, Jone Salinas, Menichelli, Vera Del Monte, Viglione Borghese, Michele Riccardini, Attilio Dattasio, Nuncia Robella, Giacinto Monteni, Amina Pirani Maggi.

DIVIETO DI SOSTA - Produzione: « Andros »; distribuzione: Augusta film; regia: Marcello Albani; soggetto: Gianni Pons; direttore di prod.: Dino Sant'Ambrogio; sceneggiatura: Gherardi, Albani, Maria Basaglia; dialoghi: Gherardo Gherardi; scenografia: Sandro Marzano, Alberto Manzi; musica: Derivinsky; operatore: Gabor Pogany, Edoardo Vio; interpreti: Mario Ferrari, Rubi Dalma, Nino Crisman, Paolo Stoppa, Silvia Manto, Roberto Villa, Paola Veneroni, Desiderio Nobile, Edoardo Toniolo.

CINECITTÀ

I PROMESSI SPOSI - Produzione e distribuzione: « Lux »; regia: Mario Camerini; direttore di prod.: Valentino Brosio; scenografia: Gastone Medin, Anichis Bizzzi; assistente regista: Ivo Perilli; sceneggiatura: Ivo Perilli, Mario Camerini; interpreti: Giulio Cervi, Carlo Ninchi, Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Enrico Glori, Osvaldo Valenti, Luis Hurtado, Ines Cristina Zaccaroni, Dino Di Luca. Il film si gira attualmente in esterni sul Lago di Como.

LA CORONA DI FERRO - Produzione: « Enic-Lux »; distribuz.: Enic; regia: Alessandro Blasetti; direttore di prod.: Leo Menardi; soggetto: A. Blasetti e Renato Castellani; scenegg.: Blasetti, Giuseppe Zucca, Guglielmo Zerzi; scenografia: Virgilio Marchi; interpreti: Luisa Ferida, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Gino Cervi, Rina Morelli, Osvaldo Valenti, Paolo Stoppa, Umberto Sacripanti, Primo Carnera. Continua la lavorazione.

PIA DE' TOLOMEI - Produzione e distribuzione: « Manderfilm »; regia: Esodo Pratelli; scenografia: Virgilio Marchi; operatore: Arturo Gallea; figurini: Maria Arcangeli; interpreti: Germana Paolieri, Laura Gazzolo, Carlo Romano, Cosco Baseggio, Carlo Tamberlani, Gemma D'Alba, Daniela Drey, Dina Porbellini, Amedeo Trilli. Si girano gli interni. Lavorazione 10ª settimana.

L'AMANTE SEGRETA - Produzione: « Grandi Film Storici »; distribuzione: I.C.I.; soggetto: Gherardo Gherardi; sceneggiatura e dialoghi: Gherardo Gherardi; regia: Carmine Gallone; scenografia: Guido Fiorini; musica: Alessandro Ciognini e Luigi Ricci; operatore: Václav Vich; costumi: Fernando Ferrante; interpreti: Alida Valli, Fosco Giachetti, Vivi Gioi, Camillo Pilotto, Luigi Almirante, Luigi Pavese, Carlo Lombardi, Bella Starace Sainati, Anita Farra.

SANCTA MARIA - Produz.: « Fonorama »; distribuz.: E.I.A.; regia: (vers. spagnola) Edgard Neville, (vers. italiana) Pier Luigi Falardo; interpreti: Conchita Montes, Amedeo Nazzari, Armando Falconi, Germana Paolieri, Osvaldo Valenti. Al montaggio.

LA PARABOLA DEI MARITI - Produz.: « Icar »; regia: Camillo Mastrocinque; interpreti: Amedeo

Nazzari, Mariella Lotti, Camillo Pilotto, Clara Calamai, Rubi Dalma. Al montaggio.

MUSICA PER GLORIA (*Alles für Gloria*) - Produzione: « Decca Film-Berlino »; regia: Carlo Boese; interpreti: Laura Solari, Johannes Riemann, Lizzi Waldmüller, Hans Fiedesser, Leo Slezak, A. O. Hass, Herika Helmke. Il film è girato in sola versione tedesca.

TURBINE (*Una donna senza nome*) - Produzione: « Amato »; regia: Camillo Mastrocinque; direttore di prod.: Mariani; soggetto è sceneggiatura: Cesare Giulio Viola e Anileto Palermi; operatore: Vincenzo Seratrice; scenografia: Alfredo Montori; fonico: Vittorio Treadino; interpreti: Paola Barbara, Carlo Ninchi, Federico Benfer. Lavorazione: 5ª settimana.

S.A.F.A.

L'AVVENTURIERA DEL PIANO DI SOPRA - Produzione: « Elita Film »; distribuzione: Artisti Associati; soggetto: Raffaello Matarazzo; sceneggiatura: Matarazzo, Edoardo Anton, Vittorio De Sica, Riccardo Freda; direttore di prod.: C. Cairella; operatore: Tino Santoni; scenografia: Veniero Colasanti; interpreti: Vittorio De Sica, Clara Calamai, Giuditta Rissone, Olga Vittoria Gentili, Camillo Pilotto, Carlo Campanini. Lavorazione: 3ª settimana.

TITANUS

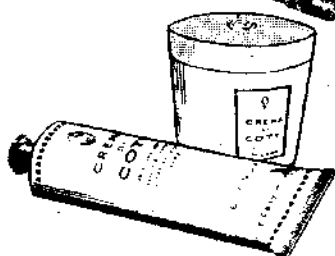
IL CAVALIERE SENZA NOME - Produzione: « I.N.A.C.-S.A.G.I.F. »; distribuz.: Artisti Associati; regia: Ladislav Vajda; direttore di produzione: Franco Vaghi; soggetto: Ferruccio Cerio e Minelli; sceneggiatura: F. Cerio, Rolva e Mariani; operatore: Aldo Tonti; scenografia: Verdozzi e Tagliolini; costumi: Veniero Colasanti; interpreti: Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Neda Naldi, Mario Ferrari, Carlo Tamberlani, Corrado Racca, Guglielmo Barnabò, Fausto Guerzoni, Oscar Andriani, Vera Carmi, Rolando Costantino. Lavorazione: 6ª settimana.

I PINI DI ROMA (cortometraggio) - Produzione: « Vela Film »; regia: Mario Costa; direzione generale: Gastone Betti; ispett. di produzione: Cesare Scoccia; operatori: Jan Stallich e Piero Pupilli; scenografia: Giulio Ferrari; costumi: Casa d'Arte di Roma e Casa Safes; musica: Ottorino Respighi, diretta da Willy Ferrero; coreografia: Viola Heermann; fonico: Piero Cavazzuti. Al montaggio.

NOZZE DI SANGUE - Produzione: « Sovrania »; soggetto: da un racconto di Lina Petrali; sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Alessandro Corticelli; regia: Goffredo Alessandrini; direttore di prod.: Scarpelli; operatore: Aldo Tonti; scenografia: Salvo D'Angelo; costumi: Gino C. Sensani; interpreti: Fosco Giachetti, Luisa Ferida, Beatrice Mancini, Nino Pavese, Elio Maruzzo, Felice Romano, Adele Garavaglia. Iniziato il 10 maggio ultimo scorso.



Antonio Roman, critico cinematografico di « Radiocinema » autorevole rivista madrileña, che già scrisse per « Cinema », dirige il film « Escuadrilla ». Nella fotografia lo vediamo accanto a Francesco Izzarelli operatore del film



TUBO L. 6,50 E L. 10,00
TUBETTO PER BORSETTA „ 3,60
VASETTO LUSO „ 20,00

CREMA E COLCREMA
COTY

PER ESSERE BELLA INCIPRIATEVI DOPO

Le belle signore e le attrici affascinanti, per dare maggior risalto alla loro bellezza, prima di incipriarsi, mettono sul viso, massaggiando leggermente con la punta delle dita, un sottilissimo strato di crema. Solo dopo tale operazione si incipriano.

Anche voi per essere più bella, incipriatevi dopo, cioè dopo di aver preparato il vostro viso con la crema. Siate però esigente e non usate una crema qualunque che può farvi danno. Coty ha creato una crema di bellezza che non affonda nei pori, ma fa aderire in modo perfetto ed uniforme la cipria, esaltando la bellezza del vostro viso.

La sera, prima di coricarvi, per togliere il belletto e le inevitabili impurità, usate invece l'astensiva Colcrema Coty.

SOC. AN. IT. COTY - MILANO

25 MAGGIO

1941

XIX

C I N E M A

118

DUE AVVENIMENTI

1

POCO tempo fa ci chiedevamo ansiosi perché in Italia non si fosse ancora pensato seriamente a portare sullo schermo qualche bell'episodio di questa nostra guerra, specie considerando che la nostra alleata non era rimasta indietro in tal genere di produzione, ma anzi aveva già editato alcune pellicole degne di molta considerazione. Con ciò non è detto che vogliamo ignorare le iniziative di alcuni, come ad esempio quella di Bassoli, del camerata Doletti, dell'Avia Film e dell'A.C.I.: intendiamo dire che fino ad oggi nessuna di tali iniziative si è vista arrivare ad una pratica fase di realizzazione, interessando alle nostre idee cose non già pensate ma fatte. Anche gli Stati Uniti, estranei nel più stretto senso della parola a questa guerra, hanno voluto partecipare cinematograficamente alla stessa, e negli stabilimenti di Hollywood e nei teatri d'America si approntano o si programmano con successo di cassetta film di guerra che naturalmente travisano e sviano la reale portata dei fatti.

Da noi, eccezione fatta per i documentari di guerra e per quei film spettacolari dedicati a fasi della nostra vita recente, dalla guerra di Spagna all'unione dell'Albania, nulla si è fatto. Molte volte su queste stesse colonne abbiamo trattato il problema del nostro cinema e penne più forti hanno ben individuato il pericolo, il danno e conseguentemente l'errore in cui cade continuamente la produzione italiana, come quasi una febbre infettiva di diversa portata termometrica, corrispondente nella scala cinematografica ad infezioni periodiche di natura varia, leggi fra le altre il film in costume, avesse colpito il cervello dei primi artefici del cinematografo. E con questo chiediamo venia ai grandi esponenti della radiocritica cinematografica che avversano con non troppo disinteresse i nostri pareri.

Mediante il Comitato creato per il cinema di guerra e politico, questa febbre potrà intanto trovare una stasi piuttosto salutare ed il nostro cinema una nuova formula quasi vicina e più consona a quella forma che non da oggi andiamo auspicando. Molto opportunamente il Ministero della Cultura Popolare, in previsione di un ennesimo ciclo di Re Artù o della Tavola Rotonda della nostra produzione, ha voluto prendere le redini di un nuovo programma e fissare addirittura in un numero (7) la quantità dei film spettacolari o spettacolari-documen-

tari a soggetto di guerra, distinguendo inoltre che tre di essi saranno dedicati all'Esercito o alla guerra terrestre in Africa Settentrionale e sul fronte greco, due alla Marina e due all'Aeronautica. Non sappiamo ancora fin dove giunga la funzione di questo « Comitato per il cinema di guerra e politico con funzioni di consulenza, coordinamento e potenziamento in tale settore della produzione cinematografica », ma siamo fiduciosamente sicuri che le iniziative private saranno seriamente vagliate, che gli uomini ad esso preposti sono quanto di meglio poteva trovarsi nel campo della politica, della cultura e dell'industria cinematografica, e perché avvenimenti cinematografici di tal genere acquistano una importanza più che nazionale e una portata di valori estetici che vanno al di là del piccolo cervello a cassetta di un qualsiasi produttore dalla vista corta e dalla mano lunga.

Ci piace ora riportare parte del comunicato riguardante la creazione del Comitato:

« Il Ministro della Cultura Popolare ha indicato gli scopi del Comitato e ha riassunto quanto già si è fatto e si fa in questo campo. Negli ultimi anni si sono prodotti 14 documentari di guerra. Si sono proiettati 32 cortometraggi di propaganda, mentre il numero dei documentari culturali è salito a 45. Per la prima volta, inoltre, con pieno successo di realizzazione e di pubblico, documentari di carattere militare hanno raggiunto le dimensioni dei film di spettacolo. Fra i film spettacolari almeno dieci e taluno insigne, sono stati dedicati a fasi della nostra vita recente, dalla guerra di Spagna all'unione dell'Albania, ovvero ad episodi storici ai quali l'attualità conferiva un particolare sapore politico. Si tratta ora di coordinare e promuovere una più vasta e decisa fioritura di iniziative quale si va delineando secondo le direttive del Ministero. Passando ad esaminare le iniziative in parola, il Comitato ha approvato, fra l'altro, i piani di realizzazione di 7 grandi film spettacolari o spettacolari-documentari a soggetto di guerra ».

Fra le altre decisioni prese dal Comitato, ci sono quelle riguardanti i piani per un film storico antiebraico, per 6 film storici con vivi riferimenti all'attualità politica e per 3 film spettacolari dedicati ai ragazzi.

Terminiamo la presente nota riportando la chiusa dell'articolo che T. S. M. scriveva quindici giorni or sono, poiché sembra fi-

nalmente che si lavori per un punto di vista internazionale: « Finita la guerra, avremo il mondo per mercato. Ricordiamocelo ».

2

Altro avvenimento degno di interesse più che particolare è il programma stabilito per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia che, sottoposto al Duce dal Ministro della Cultura Popolare, ne ha ottenuto l'alto assenso. Anche questo anno graveranno sui tavoli veneziani film di produzione italiana e germanica, unitamente agli altri provenienti dai paesi europei e non europei alleati o amici delle potenze dell'Asse. Il grande consesso veneziano deciderà così delle produzioni dell'Italia, della Germania, del Giappone, dell'Ungheria, della Spagna e perché no? della Rumenia, della Bulgaria, della Danimarca e della Svezia unitamente a quelle altre che vorranno o si sentiranno di correre questa grande corsa per la vittoria e per le piazze d'onore. Le due cinematografie italiana e germanica, come già nel '40, scenderanno direttamente in lizza per dimostrare che dopo rispettivamente uno e due anni di guerra, molto hanno lavorato per bene meritare di quel mercato europeo che per forza di cose e valore di fatti graverà domani attorno ad esse. La Germania nel 1940, dopo un anno di guerre e di vittorie, ha dimostrato di saperci fare e di valere ancora molto: inutile ricordare i capolavori di quella cinematografia premiati nel passato settembre che tutti noi li conosciamo per averli visti e rivisti. Quest'anno, stando alle previsioni, la cinematografia germanica non sarà da meno, e l'esperienza di un anno in più nei nostri confronti le avrà fatto sormontare quelle difficoltà certamente esistenti, sia pur lievemente, a motivo del momento di guerra. L'Italia, va indubbiamente riconosciuto, portò nel settembre del '40 una ottima produzione e con l'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, LA PECCATRICE, DON PASQUALE, ROMANTICA AVVENTURA, etc., volle dimostrare di aver ben meritato dei dodici mesi di pace. Quest'anno sarà più interessante andare a Venezia nell'ansia di vedere e saggiare il materiale uscito dai nostri laboriosi cantieri in un periodo di guerra sopportata e vinta dalle nostre armi dopo strenua lotta. La produzione già terminata od in fase di realizzazione la conosciamo: vorremmo soltanto conoscere quali saranno i « campioni » che scenderanno in lizza accanto a quelli germanici.

Non crediamo che si sia lavorato tanto per Venezia, quanto per il nostro fabbisogno: il che equivale a metterci nella curiosità più forte e nell'attesa più snervante.

R. L.

COMPENDIO BERLINESE

ovvero: dei 'centralizzatori' e d'altre cose



Jannings in 'Ohm Krüger'

Berlino, maggio

SONO venuto dalla provincia a trascorrere a Berlino le vacanze di Pasqua. Per il cinema, il giorno più interessante è stato il venerdì santo. L'uso di dare, in quel giorno, solo spettacoli seri, determina in vari cinematografi la sospensione del film in corso, che per quel giorno viene sostituito da un altro. Si tratta, per forza di cose, di film vecchi, che allora riappaiono. Il venerdì santo nei cinematografi del Reich è dunque una giornata interessante, una giornata di riprese.

Ciò che importa, è che dietro alle riprese in genere è implicito un giudizio selettivo, si profila lo spunto antologico. Per noi, è un modo di metter ordine nei ricordi. Da sette mesi sono tornato in Germania, e i film si sono accavallati sui film. In principio speravo di tener un certo ordine, di non dimenticare dati e impressioni. Ma ai dati sono negato, e con le impressioni è

come quando si tiene un diario: che finisce con l'essere frustrato dalla pigrizia, e da quella specie di inattività che l'incalzare stesso dei fatti impone. Ora non mi sarei mai aspettato che queste casuali riprese potessero costituire una comoda spina dorsale per il discorso. Che sia giunto il momento di tentare, almeno parzialmente, il cosiddetto punto della situazione? Ecco pochi film, pochi nomi memorabili, pochi notevoli attori, fatti apposta per suscitare, con una certa quale linea direttiva, le nostre associazioni d'idee; e per di più, essi sono raccolti, esposti in modo anche logicamente limitato ed agevole: siamo nel West berline, coi tre principalissimi cinema disposti in modo tale da potersi vedere reciprocamente (l'«Ufa Palast am Zoo», il «Gloria», il «Capitol») e gli altri nei paraggi del Kurfürstendamm, nella Tauentzienstrasse, o nel Nollendorf Platz che si trova a dieci plennig di sotterranea, ed al-

tri ancora poco lontano. A noi bastano i principalissimi. E non è necessario, beninteso, che dappertutto vi siano state delle «riprese», il venerdì santo: ma solo là dove davano sino al giorno prima e ridaranno il giorno dopo film allegri. Al «Gloria», ad es., davano l'ultimo film di Rühmann, con la consorte di lui Hertha Feiler (titolo HAUPTSACHE GLÜCKLICH, regista, dico regista, Theo Lingen). Dico l'ultimo film «di Rühmann» perché egli può, ritengo, essere ascritto alla categoria dei «centralizzatori». Preferirei che si potesse adottare un costrutto più simile a ciò che le lingue inglese e tedesca permettono (der letzte Rühmann Film, col nome in posizione aggettivale). Film piacevole, che pur nella sua estrema leggerezza contiene una moralità, socialmente non scevra d'interesse, e che è svolto con una cura, e un rispetto della nostra dignità di spettatori, che i deprecati «comico-sentimentali» d'altri paralleli non si sognano neppure. Questo, allegro, è appunto uno dei film di cui il venerdì santo ha reso necessaria la sostituzione: ma al massimo cinema della città, ad esempio, è rimasta invece in programma proprio la più nota novità del momento, l'ultimo film di Jannings, OHM KRÜGER. È un modo per incominciare a metter ordine: infatti, fra OHM KRÜGER, e la ripresa, che avvenne al «Tauentzien Palast», del celebre POSTMEISTER, ecco profilarsi ai nostri occhi due corpulenti. La parte dei corpulenti è caratteristica e difficile. Noi sappiamo che essi camminano sulla lama d'un rasoio. Come non tremare, per la facilità con cui i sospetti di gionismo sembrano trovare, nella loro cospicua massa, una presa più agevole? Come non volgere il capo altrove, quando la loro persistenza in un primo piano, ah! «espressivo», ci lascia perplessi, quasi fossimo di fronte a uno che commettesse una «gaffe»? Particolarmente inappropriati parranno timori simili in occasione di quel POSTMEISTER dove tutto si svolge con la puntualità stessa del destino, e tutti sono imparzialmente travolti da una ondata dell'autentica, antica tristezza slava; e il ritmo della vicenda supera l'immagine contingente e aiude, coadiuvato dalla colonna sonora, a quell'elemento di ineluttabilità e di inesplicato dolore che conferma la tragedia, il cosiddetto mistero dell'esistenza, le cose grosse, insomma: tanto che la forma del racconto, quasi rispettosa di tanto dolore, si richiama ogni tanto a una zona di calma, quei ritorni al giovine che racconta, nella carrozza, in una strada interminabile, in una campagna ridotta all'essenziale, fra vaghi e lontani cori. Io non ho mai avuto finora il piacere di discorrere con Gustav Ucicky, non so quali siano le sue intenzioni a questo mondo, né se il POSTMEISTER sia una fortunata coincidenza di elementi in una carriera di grande uomo di mestiere. Mi limiterò a dire che il suo film successivo, FEINDE, nonostante la Horney, mi è piaciuto poco, non andando esso oltre una cronaca che nel giornale ha avuto sede troppo appropriata (l'azione è in Polonia, alla vigilia di questa guerra); né mi sembra che molto diversa sia per ap-

parirci l'impostazione del film al quale sta ora accudendo, HEIMKEHR, sul ritorno di tedeschi dalla Volinia. Sia o non sia un terno al lotto il POSTMEISTER non lo dimenticheremo, non dimenticheremo quella serata di sorpresa e di tristezza, né ci uscirà facilmente dallo spirito Hilde Krahl, tanto individuata e importante da non subire un «centralizzatore» come il George. L'aver veduto quest'ultimo in due successive interpretazioni di due duchi del Württemberg (in JUD SÜSS e nel film su Schiller, questo ultimo una di quelle dignitosissime ricostruzioni storiche che non scarseggiano oggi in Germania) ci aveva abituati ad una sensazione, del resto erronea e labile, di monotonia, ed a conferirgli quasi d'ufficio un aspetto centrale, adiposo e fastoso, con una voce troppo compiaciuta dei propri passaggi dalle grida violente all'indirizzio di cortigiani tremanti, al sussurro dolcissimo e sospeso: scatti e capricci che s'addicevano, appunto, alla figura pingue, ingioiellata e assolutistica d'un granduca rococò. Il confronto col POSTMEISTER (quella scena di apertura, cronologicamente estrema: quell'abbandono, quella rassegnazione straziante, quel sonno!) ci dà appunto la misura di questo grande attore, nato però nel teatro: tanto che se al trattore della sperduta locanda russa vogliamo dare in qualche modo un compagno, ripensiamo ad una interpretazione teatrale del George, quella del *Giudice di Salamea* di Calderon.

Dalla «centralità» della propria figura prescinde assai meno l'altro famoso attore massiccio, lo Jannings. OIM KRÜGER, come è noto, è la storia del capo dei Boeri, e della sua coraggiosa e disperata lotta con-

tro gli Inglesi. Lo costellano tutti i personaggi storici legati con quell'episodio: Cecil Rhodes, Joseph Chamberlain, la stessa Regina Vittoria e il figlio di lei Edoardo. Personaggi storici: è presto detto. Ma sovente, dietro a ciascuno, più che di commemorare i rispettivi originali, accade allo spettatore di seguire gli attori che li impersonano. Ciò perché in questo, come in molti altri film di storia romanzata, ci sono «bei nomi» come se piovesse. Basti dire che in una parte secondaria di donna boera vediamo Hilde Körber; che Joe Chamberlain è Gründgens. Il quale ultimo, per dare un'idea, ha il difficile compito di farci dimenticare Pigmaliote, Amleto e Metternich. Il Pigmaliote di Shaw, e l'Amleto scenico, s'intende. (Infatti è piacevole ed utile, qui a Berlino, l'aver frequentemente occasione di veder sulla scena gli attori del film: uno ha l'impressione di tenerli d'occhio meglio, di fare dei conti più personali con loro. Ilse Werner, che appare ora in tutta la Germania in un mediocre film su Jenny Lind intitolato DIE SCHWEDISCHE NACHTIGALL, mi si è chiarita l'altra sera, in una commedia del resto secondaria, al teatro Komödie: così giovane, così amabilmente dinoccolata). Ci sono casi più o meno felici. Notevolissima attrice è la Körber, giacché il filo che legava la sua creazione nell'ultimo film di Jannings con quella della figlia in un altro film dello stesso attore, DER HERRSCHER, o quella della protagonista d'una commedia ungherese, DIE GATTIN di J. von Bokay che vedemmo sere fa al Teatro dell'Unter den Linden, questo filo, diciamo, era giustamente tenue, era quello che doveva essere e non più: il fondo comune, il comune denominatore era generico, e la creazione nuova vi si imponeva. Riesce a tutti di farci dimenticare tanto? Alla nostra compagna, che discuteva con noi queste cose, accadeva di misurare la riuscita degli attori dal grado di quell'oblio. Aveva ragione? E volete l'esempio infelice? Marian. A noi francamente pare che la riuscita di Ferdinand Marian sia, nel senso indicato, la meno buona. Naturalmente, egli ha degli handicaps. Si è imposto la prima volta alla generale attenzione con un film tendenzioso; e accumulò uno svantaggio sull'altro nella nuova incarnazione: dov'è meno diabolico e untuoso, ma in sostanza il medesimo. Ora, questo professionista dell'antipatia dovrebbe concedere, fra l'ebreo Süß e Cecil Rhodes, delle sfumature più nette.

Nonostante la regia di Steinhoff, Jannings ha come il solito una parte direttiva nel film, una specie di super-regia. Se si volessero muovere degli appunti alla sua «centralità» come attore ci si riferirebbe, come accennavamo poc'anzi, specialmente a certi primi piani di torturante lunghezza, che a quanto pare dovrebbero farci dire: «Che profondità, che silenzi espressivi!». Ahimè, sospiriamo noi invece, anche le scene mute hanno il loro *do di petto*. La mole stessa di un Jannings sembra rendere necessarie tali piccole cerimonie. La cosa più tipica di questo famoso attore sono le spalle e il dorso. Quando si hanno spalle simili, si è tenuti senz'altro a sentire la ne-

cessità di reggerci il massimo peso, se non il peso totale, di un film. Esse sono la chiave di volta per intendere il senso di una corporatura che non ammette compromessi. La struttura, l'impostazione di quella mole la pongono, senza residui, al centro. A momenti pare che anche gli altri attori siano, al suo cospetto, spettatori come noi. Il fatto che possa o non possa piacere, c'entra poco. Nella cinematografia tedesca ci sono, a parte i comici come Heinz Rühmann, altri accentratori (due ne ricorderemo, che ci riescono singolarmente inaccetti, Trenker e Hans Albers; di quest'ultimo, l'ultimo film che ci sia toccato, per puro caso, di vedere, era intitolato, se ciò v'interessa, TRENNER DER PANDUR). L'accentramento di Jannings è diverso, è imposto dalla natura stessa delle cose. Credo che anche volendo egli non potrebbe fare altrimenti. O prendere o lasciare.

P. M. PASINETTI

(il seguito al prossimo numero)



L'infallibile Heinz Rühmann, eccellente attore «centralizzatore»



Adiposo e «centralizzatore», il tragico grasso è figura perennemente sospetta di «gigionismo» (H. George nell'«Accusato di Norimberga»)

LA VISIONE RETTANGOLARE

(CON ALCUNE DIGRESSIONI SUI MISTERI DEL PAPPONCINO)

UN terzo titolo avevamo posto in discussione: « La falsa verità ». A chi afferma che tutto è vero ciò che è vero, abbiamo intenzione difatti di rispondere, senza un tratto d'esitazione, che tutto è vero ciò che è falso. Non per caso il cinema francese « realistico » è stato tutto fatto di posticci, di convenzioni artificiali chiamate a dare l'unica verità artistica pensabile a motivi costruiti sopra un *néant* fantastico (come è giusto che siano, invenzioni e variazioni sui casi di uomini « guardati » dall'occhio assurdo della camera, « composti » dalla regia e « agiti » da attori, cioè da esseri che « fingono »). Dagli abiti di Arletty - troveremo mai nella vita una prostituta vestita come Arletty? Eppure essa appare come la più vera e credibile prostituta del cinema francese; eh già, ma Arletty non è mica una prostituta in realtà, è un'attrice, è un artificio - dagli abiti di Arletty agli interni apparentemente più « veri » di un Duvivier.

Tutto questo in coscienza avremmo il dovere di non dirlo nemmeno: giacché ci viene di considerarlo ovvio e palese per tutti coloro i quali si occupano dell'arte dello spettacolo, e che sono abituati a considerare (con quanto di visivo si contiene in questo verbo) l'universo dalla finestra rettangolare della sensibilità cinematografica. Ma può essere che nel campo del mestiere, in Italia, dalla finestra rettangolare s'affaccino troppi ciechi.

Per la qual cosa siamo tratti a voler stabilire in modo addirittura brutale la « vera falsità » anzidetta. Valga perciò un'ulteriore considerazione sulla « rettangolarità » della visione cinematografica. Mentre nella realtà l'uomo è in possesso di un'area di visione approssimativamente circolare o globosa, e che va sfocandosi dal centro verso i bordi in maniera indistinta, lo spettatore del cinema è costretto a concentrare tutta la sua attenzione visiva sull'eterno rettangolo dello schermo, che con tanta perversa insistenza gli si porge e lo imprigiona nel suo riquadro rigoroso di luce. La misura del mondo gli è così data al di fuori d'ogni legge verosimile. Non si può parlare certo d'isolata costruzione del fotogramma, tanto

meno nel film moderno, dove il moto della macchina rompe e assorbe in fascio le singole inquadrature, ma di costruzione « continuata » della sequenza: essa è rigidamente rettangolare in tutto il suo svolgimento spaziale-temporale. Cosa c'è di più deliberato e di meno « reale » d'un mondo che si svolge a sequenze rettangolari? Nessuno dovrebbe temere di non poter abbastanza inventare nel cinema: se anche la strada più conosciuta può trasformarsi in un luogo non mai veduto.

Per paradosso: un santo moderno, che fosse veramente figlio del tempo suo, dovrebbe avere, nelle sue estasi, delle visioni rettangolari. Che di più, per darci ragione? forse che c'è qualcosa di meno « realistico »?

E infine: a parte la prospettiva nell'immagine, la misura del fotogramma è a due dimensioni; la stereoscopia che la altera introducendo la terza dimensione, non può apportare la terza dimensione *reale*, ma una terza dimensione che vive esclusivamente nel piano dello schermo; variando perciò la fittizia posizione degli elementi del fotogramma rispetto allo spettatore, non varia la loro proporzione reale. Così la stereoscopia (come ogni altra possibile innovazione tecnica) non può aggiungere altro che un complemento d'artificio all'artificio del cinema. Non s'illuderà certo di annullare la rettangolarità della visione: traviandone se mai le leggi, le offre nuove e forse solamente uggiuose possibilità surreali (come il piedino ortopedico che compare inopinatamente se un uomo dà un calcio stereoscopico verso il pubblico, invece del « logico » piede di Golia che avanza sullo schermo secondo le armoniose e già accettate regole dei differenti piani della visione cinematografica). Ecco dunque serviti tutti coloro i quali dicono che le nuove diavolerie della scienza permetteranno al cinema di eseguire una riproduzione perfetta del vero. E sarà un vero — intendiamoci per sempre — soltanto e assolutamente rettangolare; anche non s'avverasse il resto, l'assioma pel quale ci battiamo contro i filistei sarà valido ognora. Se questa confusione esiste, non è strano

allora che le funzioni della scenografia, la più falsa delle verità contenute entro la visione rettangolare (1), siano tanto comunemente mal comprese. Tanto comuni sono quelli che si occupano per errore, o comunque senza spinta di vocazione, dell'arte dello spettacolo.

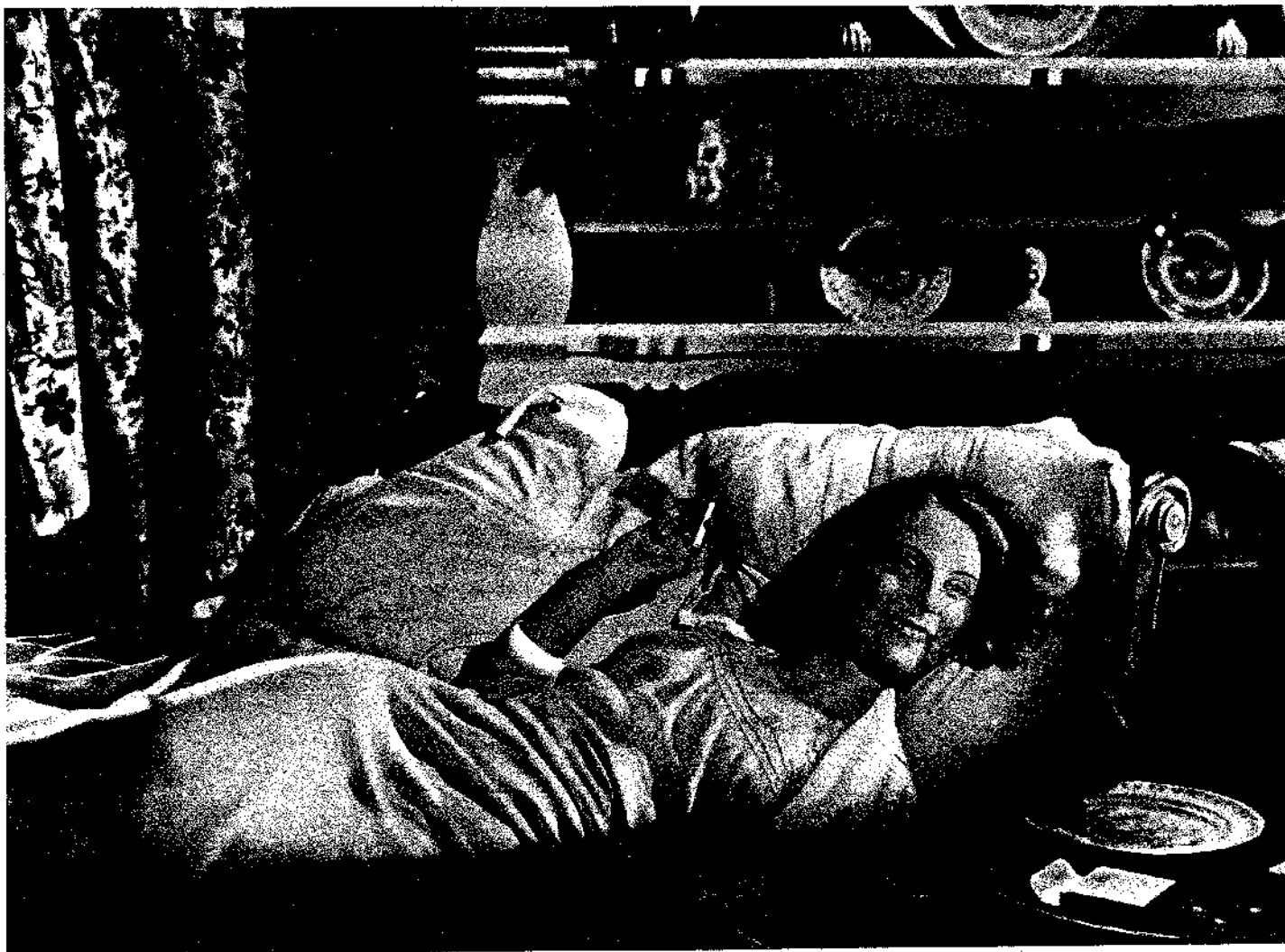
Tanto comuni, coloro i quali costruiscono scene pompose e perfettamente visibili a occhio nudo — pare marmo, pare abete — che poi sullo schermo risultano pallide e fiacche come le cartoline patinate contro luce. Anche lì: quant'è bella la natura in un tramonto; con l'ingenuità del novizio di convento il fotografo si mette in condizione di « riprodurla tal quale essa è ». Oh l'inevitabile fiasco!

Tanto comuni, coloro che adornano di fregi microscopici (come se arricciolassero ghiome sulla fronticina d'una formicola) una scena di cui l'operatore riprenderà solo campilunghe e sfondi sfocati dietro due che parlano. Tanto comuni — dimenticavamo di dirlo —, tanto comuni, in Italia.

La parola « scenografia » incomincia col l'aver un significato inesatto, che al cinema si presenta sotto la specie d'un tradimento



Nessun vero più vero di questo cumulo di esatti 'falsi'. È evidente l'influenza di Clair (da 'Alba tragica')



«La stanza da letto di «Delirio» trasuda umori e sapori altrettanto aspri e voluttuosi di quelli emanati dal corpo nervoso di Michele Morgan distesa sul letto...»

addirittura. Nella parola «scenografia» è difatti incluso il concetto del contemplare e dell'ammirare in senso esclusivamente statico. Si dirà: che bella «scena»! Mentre in cinema non esiste un solo caso lecito nel quale si possa esclamare la medesima esclamazione. In teatro, tutt'altro è il valore figurativo del rapporto uomo-ambiente: essi sono entrambi presenti e finiti; con un diverso pondo (l'uomo pesa più delle cose), ma presenti nelle loro esatte dimensioni naturali e compiute, per un punto di vista che cambia solo in modo insignificante col mutare delle posizioni possibili dello spettatore, e in tale variare non è compreso un variare *espressivo*. In teatro non esiste nessun regista (a parte qualche tentativo isolato e gratuito, nella sua raffinatezza, nel suo desiderio di forzare leggi immutabili, di avanguardisti) che nel costruire un effetto pensi allo spettatore seduto di sghembo in loggione: tanto che l'indomani della prima a rigor di logica si dovrebbe dire: «il punto centrale della platea giudicò molto ben riuscita la scenografia del secondo atto». In cinema può ad un tratto ritenere più pondo un elemento «scenografico» isolato che non tutta una folla di uomini pensanti. Ché non vale più, allora, l'importanza contenutistica dell'uomo in confronto a quella d'un orcio: anche se, d'accordo, l'isolare l'orcio in primo piano si faccia appunto per suggerire un'emozione che è tale in quanto è riferita all'uomo. Vorremmo mutare perciò, per una precisazione d'ordine culturale (molto importante, d'altra parte), la parola «scenografia» con quella «ambiente»: ambiente, che investe tutti gli elementi figurativi che fanno parte della preparazione immediatamente precedente alla realizzazione di un'inquadratura: non solo costruzioni, costumi e mobili, ma financo il truccaggio degli attori, che è anch'esso «ambiente» o parte del medesimo.

Tutti gli elementi figurativi che sono a disposizione del regista per la realizzazione d'una determinata scena, debbono venire presupposti in funzione esclusiva d'una determinata inquadratura: per quanto riguarda le forme e per quanto tocca al colore (intendendo ovviamente per colore la graduazione monocromatica di cui dispone attualmente il cinema in Italia). In altre parole, gli elementi dell'ambiente cinematografico, sono esclusivamente illuminazione (masse immerse nella luce). Ognuno sa che variando le condizioni d'illuminazione, variano le dimensioni e le suggestioni emotive degli elementi ambientali.

Il papponcino (2) inganna l'occhio, lo distoglie su prospettive favolose ottenute con mezzi strani e falsi, come il materiale che li compone, per l'appunto, e che li incolla. L'ambiente vi prende per mano, vi solleva dalla poltrona, come fosse sonnambuli, fa di voi quel che vuole. Pianto o riso, soffocazione o paura: pareti oscure o limpide, alte o basse, rifugi segreti o case aperte. Pochi contrasti sono più a colpo sicuro di quelli, facili o intensi, che vi sono permessi se introducete una ragazza ingenua in un ambiente cupo, un delinquente in una stanza di bambini, e via dicendo. Ci si potrebbe obiettare che consimili emozioni può suggerirle anche la «scenografia» teatrale. Ma: la differenza sostanziale tra «scenografia» e «ambiente» è da ricercarsi nella limitazione del quadro, posto (per comodo) che i giochi di luce teatrale possano «recitare» quanto i valori plastici dell'illuminazione cinematografica. Limitazione del quadro: l'eterno rettangolo - misura del mondo.

I valori espressivi dell'«ambiente» sono ancora molteplici, e non semplicemente «scenografici». L'«ambiente» si muove! E lo spettatore si abitua al movimento dell'ambiente. È innaturale, è puro artificio, è perfino surrealistico il movimento di macchina ri-

spetto all'ambiente. Ballano, se questo serve a un'emozione, anche le pareti dell'edificio più solido. Tremano come gelatina, ad es., se chi le abita è un uomo pauroso e sfasciato dal vizio.

È il movimento della camera che crea sullo schermo il movimento del materiale ambientale. Ecco il buon uso dei fondi animati: essi permettono di sostenere l'unità plastica tra i moti dei personaggi, della camera e dell'ambiente. Col sonoro, accentuandosi la mobilità della macchina da presa, le tappezzerie si sono messe a camminare: ora gravi come ponderosi signori, ora aeree come tele di ragno (Sternberg), ora intrise di luce maliziosa. Così il moto perpetuo essenziale al buon cinema ha perduto un poco della sua rozza foga in senso continuativo (orizzontale, per dire, lungo l'asse della pellicola o dello schermo), ma quanto ha guadagnato in senso circolare: volendo accennare che si svolge in sé come una trottola fantastica.

Tutto vale, purché si raggiunga una perfetta unità tra tutti gli elementi plastici. La posizione dell'attore fa parte dell'ambiente, perché non c'è differenza tra la forma nella luce che è la figura umana e la forma nella luce che è la colonna o altro elemento statico in sé, ma, come s'è visto, oramai svincolato dalle leggi brutali della gravità e del peso. La superficie che compone l'inquadratura deve essere tutta sensibilizzata alla stessa temperatura. La stanza da letto di DELIRIO, durante la fuga in campagna degli amanti, trasuda umori e sapori altrettanto aspri e voluttuosi di quelli emanati dal corpo nervoso di Michèle Morgan distesa sul letto. Quel letto, quelle pareti, quelle cortine (quella luce), scottano e sanno tutti di donna. L'aula di scuola dell'ANGELO AZZURRO era come una proiezione in oggetti fisici dell'anima del professor Unrath, lo spogliatoio di Lola-Lola, a chiudere gli occhi, si confondeva e si compenetrava con le sue nere « culottes ». Così, sul filo magico e immaginoso di esempi tanto pregnanti, il buon cinema ci insegna che in ogni fotogramma s'hanno da risentire il carattere, i toni predominanti del film; se in un film storico appare una pozzanghera, per l'amor di Dio: che sia una pozzanghera in costume.

L'ambiente dev'essere un elemento che ci permette di chiarire il nostro racconto per immagini. Così in un racconto letterario: parole chiare e scelte bene (dove si vede l'identità estetica tra parole e immagini: la « falsità » delle une e delle altre, la dosatura particolare e « grammaticata » che il cinema deve dare al suo racconto, i suoi periodi, le virgole e gli a capo).

Il peso espressivo dell'ambiente è tanto, che noi riconosciamo



Lo spogliatoio di Lola-Lola, a chiudere gli occhi, si confondeva e si compenetrava con le sue nere « culottes »



Le mele « truccate », i costumi, i fiori, assumono in Sternberg forza pari a quella della figura umana

da esso, molto sovente, lo stile e la provenienza di un'opera. Ford o Sternberg: il loro stile è segnalato dall'ambiente, nel quale l'uomo gioca un ruolo preponderante e drammatico (Ford), o agisce come un segno di colore valido quanto tutti gli altri offerti dagli oggetti « inanimati » (Sternberg). È forse addirittura dagli ambienti di Clair che nasce gran parte dell'ultimo cinema francese. Chi non vede la rispondenza ambientale tra 14 LUGLIO e AJRA TRAGICA? Riprendendo certe invenzioni clairiane, variazioni sulle vie e le case di Parigi, Duvivier, Carné e tanti altri incominciano allora a partire sulle ali dei loro sogni realistici e folli.

Nel DON CHISCIOTTE c'è una scena, quella di Sancho lanciato in aria, dove più chiaramente che in ogni altra appaiono anche le spoglie della natura (chi dice che sono inalterabili?), pini, cactus e nuvole, rivestite in bel costume secentesco.

In Italia invece l'ambiente non ha « niente da dire », salvo i rari buoni esempi che tutti sanno. Sovente gli esterni non fanno che « pittoresco » (rare eccezioni: VECCHIA GUARDIA e 1860, PICCOLO MONDO ANTICO e UOMINI SUL FONDO). Sembra non si sia compreso che l'esterno non ha espressione se non in un fantastico ed emotivo rapporto con l'espressione del film intero (LA GRANDE ILLUSION, TRAGEDIA DELLA MINIERA, LA BÊTE HUMAINE).

L'errore generale di cui ci lamentiamo riguardo al nostro cinema, nasce da un'insufficiente comprensione dei compiti del regista. Il regista non dirige l'attore soltanto, dirige il fotogramma, dirige la polvere, il vento, le berline e le colonne. La differenza tra il regista e gli altri artisti è ch'egli si serve degli stessi elementi di cui Domineddio. Ha il grave compito di mutare in finzione e in allusione cose vere e palpabili. Passeggia per l'Eden o per l'Inferno. Ma, in disaccordo col Creatore, egli crea solo nel momento in cui falsa la realtà. Il regista d'altronde, come tutti gli artisti, ricerca coi mezzi del suo mondo poetico quell'oscuro messaggio che il Padre Eterno gli affidò nel grembo materno. Ch'egli non si dimentichi del « papponcino », essenziale tra gli essenziali mezzi di cui può servirsi.

MARIO CHIARI e GIANNI PUCCINI

(1) Sia la scenografia d'interno che l'esterna. Ma, naturalmente, come in pittura: se tu porti un paesaggio tal quale esso è sullo schermo, non isolandone fantasticamente certi tratti o motivi, fallisci banalmente.

(2) Papponcino: parola tecnica che indica una speciale vernice di rivestimento per i telai di scena. Ci piace usare questo « particolare » in qualità di « universale ».

NAPOLEONE SCENEGGIATO

L'USO di pubblicare le sceneggiature è abbastanza recente. Soltanto dopo l'avvento del sonoro, quando i soloni dell'estetica compresero che non si potevano ulteriormente sostenere le sottili distinzioni che intendevano differenziare il cinema dalle arti, i cineasti presero a pubblicare la sceneggiatura di quelle opere ritenute migliori perché restassero come documento di uno stile e di una forma narrativa quando la vita del nastro di celluloido si fosse spenta. Ai tempi del grande muto, specialmente in Italia, si pubblicarono talvolta, è vero, i racconti cinematografici da cui erano stati tratti i film, ma si trattò quasi sempre di stesure che intendevano avere sapore letterario, e la pubblicazione avveniva soltanto a scopo pubblicitario. Assai diversa è la forma di pubblicazione odierna che segue di qualche mese l'uscita del film e che ha il solo intento di rendere di pubblica ragione lo schema grafico su cui il film è stato costruito. Assai ci ha meravigliato perciò imbatterci, in un negozio di libri usati, nella sceneggiatura originale del *NAPOLÉON* di Abel Gance, film muto del 1926. Il volume è edito da Plon che l'ha pubblicato nel 1927, in 110 esemplari di cui dieci fuori commercio. È intitolato *Napoleone visto da Abel Gance, epopea cinematografica* ed è illustrato con numerose fotografie di scena ed altrettanti si gira.

A quattordici anni di distanza, questo volume diviene un documento di rara importanza, sullo stile cinematografico di un regista che è stato giustamente considerato fra i più tipici della sua epoca. Ma oltre che

per Gance, il documento ha valore, come esponente, per tutto il tempo suo, ci fornisce cioè precisi indizi sui sistemi in uso per la realizzazione dei film maggiori.

Quel che innanzi tutto ci ha interessato, è l'enorme quantità di riferimenti storici e la vastissima bibliografia cui l'opera di Gance fa capo. Il regista, che è anche l'autore del copione, ha lavorato pure sui testi minori di informazione, tentando di colmare le lacune della persuasività del racconto con delle spiegazioni logiche derivate da fonti storiche. Da questo punto di vista, il lavoro è stato addirittura scrupoloso: ogni quadro, cioè ogni cambiamento del teatro di azione, porta in sé una accurata indagine storica documentata da una bibliografia talvolta rarissima.

Ma a parte la meticolosità del metodo di preparazione, colpisce la fluidità, intesa nei termini più ortodossamente letterari, di questa narrazione cinematografica. Alla lettura si va avanti spediti, senza un intoppo, senza che si avverta nulla di troppo tecnico nella stesura. Abitualmente si procede alla lettura di simili documenti sostenuti soltanto dalla curiosità: in questo

caso invece il processo narrativo per successioni di immagini è tanto omogeneo da riuscire a raggiungere la compattezza di un racconto nel suo completo sviluppo letterario. Sicché, esaminata nel suo aspetto narrativo, la trattazione non è fenomeno isolato, che trova esplicazione soltanto nella traduzione cinematografica, ma diviene aspetto di una visione poetica che poteva essere svolta con identica efficacia da un diverso linguaggio. Per adoperare termini facilmente accessibili, diremo che la trattazione di Gance è insieme film, biografia e romanzo.

Queste osservazioni scaturiscono dall'analisi generale. L'analisi tecnica si presta a molte deduzioni, troppe perché possano trovare tutte posto in un articolo. Ci limiteremo perciò ad annotare i frutti di un primo esame, salvo a

tornare in altra occasione ad una più profonda disamina.

Il film, almeno nel margine di sicurezza che ci danno i nostri ricordi, non era eccessivamente lungo. Si aggirava, se non erriamo, sulle due ore di proiezione, circa un terzo di più di un normale film di oggi. Stupisce perciò apprendere che il totale delle inquadrature è di 1672, un po' meno di tre volte del numero che basta ad un film odierno per essere giudicato di ritmo veloce. Non ci è stato possibile rintracciare il metraggio esatto del film e perciò non abbiamo potuto stabilire un rapporto in metri, ma facendo un rapporto-orario otteniamo più o meno il seguente risultato. Tenuta al massimo, la lunghezza oraria di *NAPOLÉON* non poteva eccedere i 135 minuti, contro i 90 minuti che totalizzano i film odierni, e le 1700 inquadrature di Gance contro le ottocento che rappresentano la media (piuttosto ottimistica) del film d'oggi ci danno un rapporto matematico che può essere espresso nel modo seguente:

$$\begin{aligned} 1700 : 135 &= 12,59 \\ 800 : 90 &= 8,88 \end{aligned}$$

NAPOLÉON 371

1536
Bonaparte. La passion géniale bout en lui.
Il est comme un volcan avant l'éruption.
Le silence qui précède quinze années de
tonnerre. Un machiniste de lumière saisit
son image, tandis que le mot

ENFIN!

s'inscrit en énormes caractères qui se précipitent sur nous.

1537

Josephine devant sa psyché triple. Quelles
jolies épaules! On ne la voit que dans les
glaces (car on parvient la masque) mais
combien mieux. Violine sourit, et tremble
tout ensemble. Josephine dit à Fleuri qui
roule son chapeau:

Je prends votre fille
à mon service. Elle sera heureuse
et puisque vous y tenez tant,
vous pourrez partir aux armées,
sans aucun souci.

Violino rougit, balbutie, baise la main de
Josephine qui la trouve charmante et la
sarcasme, et lui tend un poignard pour tenir ses

Una didascalia dal 'Napoleone', in una pagina dello scenario



Apprendiamo cioè che in NAPOLEONE, per ogni minuto di proiezione, passavano sullo schermo una media di 12,59 inquadrature, mentre oggi ne passano 8,88. Matematicamente, quindi, il ritmo del film sarebbe rallentato, e anche se le cifre base, frutto di nostre induzioni, sono inesatte, il margine è tale da non lasciar dubbio sulla maggiore velocità di ritmo del film muto.

Perfezionando l'operazione già enunciata, poniamo in comparazione i due risultati ottenuti per ottenere una media in centesimi, e cioè:

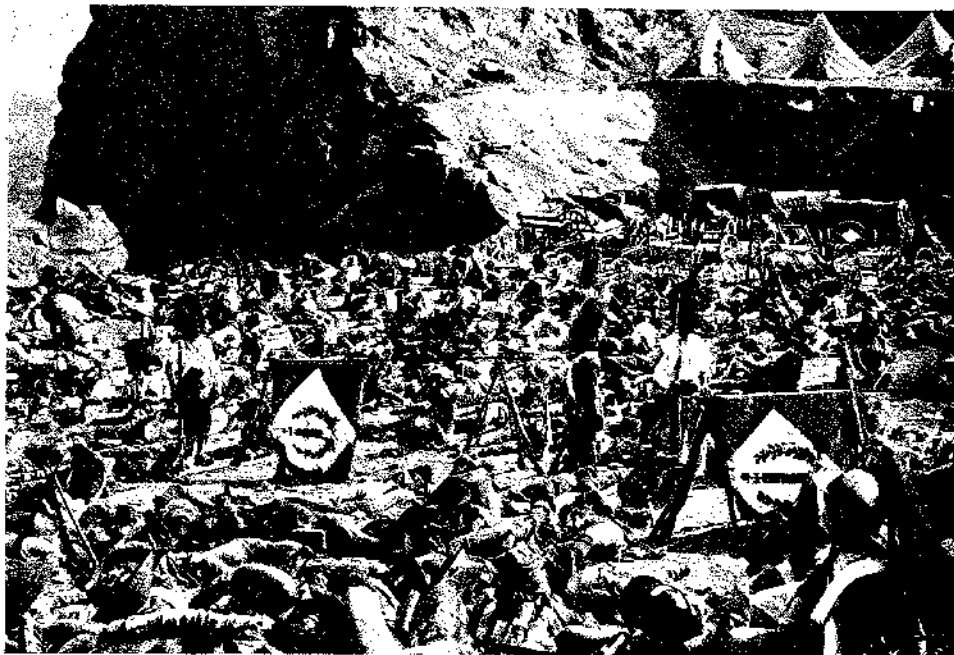
$$12,59 : 8,88 = 100 : x,$$

che nello sviluppo dell'operazione sarebbe:

$$x = \frac{8,88 \times 100}{12,59}$$

Vi risparmiamo tutto il resto delle operazioni e diremo soltanto che la x cercata risulta uguale a 70,53, risultato che messo in rapporto al film Gance uguale a 100, ci fa asserire che la velocità di ritmo del film muto era di circa il trenta per cento superiore a quella del film sonoro odierno. Se ne potrebbe perciò concludere essere il film di oggi assai più statico: si dovrà dire invece che il sonoro ha trasformato il linguaggio del cinematografo e che quindi un film che oggi ci appare veloce lo è realmente, al 100 per 100, in rapporto ai suoi attuali mezzi di espressione. Ma lo scherzo matematico con cui vi abbiamo intrattenuti non sarà stato inutile poiché, dimostrando come gli ingredienti del film siano cambiati, giustifica la disorientata goffagine di cui danno ad ogni film spettacolo taluni che erano considerati artefici non maldestri del cinema muto.

Ad altre considerazioni di qualche interesse si presta l'osservazione delle didascalie, soprattutto sul modo in cui esse sono inserite nel racconto. Discutendo di dialogo cinematografico, è accaduto a molti di citare la di-



dascalia come prima forma di dialogo, di dialogo essenziale, cioè limitato all'indispensabile chiarezza dell'azione. Dall'esame delle didascalie che Gance inserì nel suo film, siamo costretti a formarci un'opinione in certo senso contraria. Le didascalie non ci appaiono più soltanto come dialogo essenziale, ma addirittura come elementi visivi del racconto, né più né meno come l'inquadratura.

Siamo tutti d'accordo che le frasi assumono, scritte, carattere di solennità assai maggiore di quanto non ne abbiano dette. *Verba volant...* non è un aforisma, ma il frutto di una secolare esperienza la quale insegnava ai romani che, per quanto potessero essere solenni le parole dette dai rostri, la loro efficacia era sempre superata da quella dei motti scolpiti sugli architravi. Forse la solennità della parola scritta si è andata perdendo man mano che si acquistava facilità nello scrivere, nello stampare, nel leggere; la carta è assai spesso troppo leggera

e di troppo facile impiego, ma il cinematografo muto, riportando le parole alla dignità dell'affissione, aveva ridato loro tutta la solennità. Anche per questo, forse, le didascalie non erano soltanto parole, dialogo, ma assumevano carattere di vera e propria inquadratura che poteva essere talvolta effetto visivo intercalato e talvolta, invece, logica conclusione di una sequenza cinematografica.

L'esame accurato di queste didascalie ci ha insegnato poi come la retorica scritta sia assai diversa da quella parlata, come sia più difficile cadere nel trito attraverso le parole stampate: sia pure sullo schermo. È forse che, scritta, la parola resta quella che è, col suo valore in senso assoluto, senza possibilità di alterazioni; detta, invece, è soggetta alla volubilità di una dizione inesatta che può renderla banale oppure terribilmente efficace: il che è la stessa cosa.

Molti altri insegnamenti potrebbero nascere dall'esame della sceneggiatura di Gance, ma l'analisi ci porterebbe certamente troppo lontano e ad una trattazione troppo voluminosa e forse inutile: non si farebbe che ripetere molte cose sul film muto le quali sono state già dette.

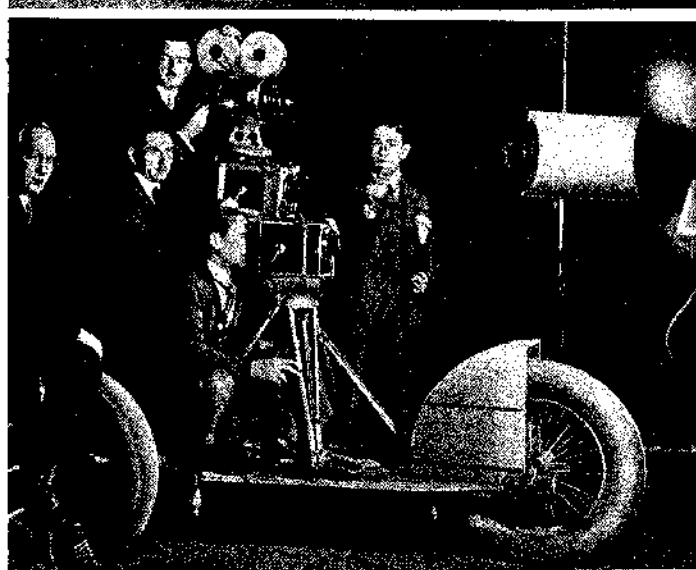
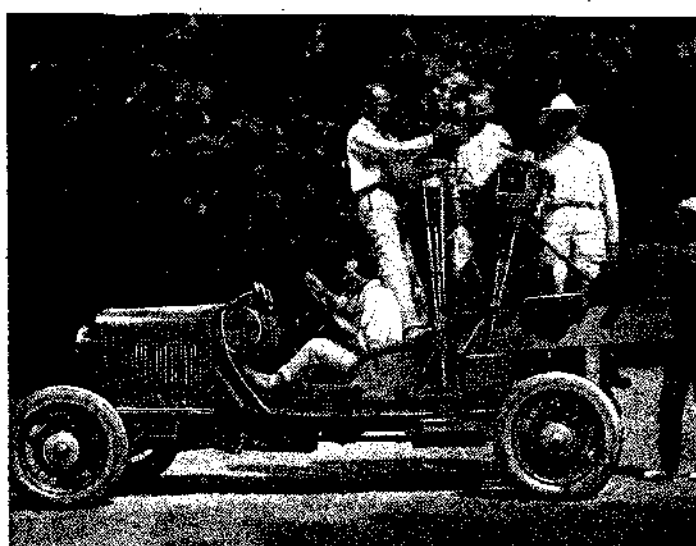
UMBERTO DE FRANCISCIS



Gance al lavoro - A destra: 'L'aiglon'; 'l'aigle'; 'L'aquila' è interpretata da Albert Dieudonné



Abel Gance nel ruolo di Saint-Just



Due carrelli adoperati nella realizzazione del film

SOGNI DEI

Si sa che ognuno ha i suoi sogni; e qualche volta anche un film sui bambini, come voi. Ogni epoca ha avuto la sua "foggia". Alcuni esemplari, mi sembra, forse per intuire certi sentimenti propri dell'infanzia. E indubbio che il costume è fra gli elementi del mondo poetico, e il cinema poi, che pone una seria e concreta necessità. Sia essa una attenta scelta o buon gusto dovrebbero volere vivere di soli slati d'animo. Si che fantasia in quell'abito? non meno dovremmo. I bambini mi è sempre piaciuto immaginare non lontani per modello a quelli dei grandi, lassero una parodia. Da questo contrasto incantata e assorta, dolce allo stesso tempo. Guardate, invece, i figurini di oggi: i volti che sempre ispirano quelli dei bambini che non hanno mai pianto in presenza di un appartato da tutti dove possono fare tutto. Puoi sorprenderli in pose bizzarre, nell'atto il corpo dolcemente piegato in avanti, in trasversalmente di lato come i cavalli quando nel naso. E così una dignità sconosciuta, essi è possibile attribuire qualsiasi sentimento dei grandi. Quantunque non oltrepassi ne grande personaggio che nella sua casa, si chiudeva nella stanza dei suoi bambini, tiva instancabilmente con i loro giocattoli.



CINEASTA

mi. Fra questi uno ne coltivo partico-
in questi figurini, in costume del 1907.
meno poetica, ma questa di cui riporto
tà di ispirazione, la più adatta ad espi-
adolescenza.

ni di suggestione atti a creare un parti-
civato fra le arti figurative, ne presu-
mente ad epoca lontanissima o moderna,
indispensabili ad uno "stile" che non
ssibile dire in pittura, in scultura, "che
arlo nel cinema.

ti con abiti nei quali fossero impacciati,
modo che di quest'ultimi ne rappresen-
ti nascono, e così assumono una serietà

na.
no aver perso quel sentimento di evoca-
parlo. Questi recano scritto sulla fronte
er non urrecare fastidio; hanno un luogo

ere una rosa addossati ad un muricciolo,
i contemplazione, con un piede portato
posano, ma mai li scopriresti con le dita
o tempo mettono anche nei giuochi. Ad
oggi si direbbe germogli solo nell'animo
età di quindici anni, sono simili a quel
ori delle sue funzioni di uomo di stato,
esser visto dalla servitù, e qui si diver-
l'ora di cena.

GIUSEPPE DE SANTIS



I SEGRETI DEL COMICO

«TUTTO quello che muove il riso, esilara l'animo e dà piacere, né lascia che in quel punto l'uomo si ricordi delle noiose molestie, delle quali la vita nostra è piena». Quando messer Bernardo Bibiena, secondo ci narra Baldassar Castiglione, pronunciava queste parole, fra le dame ed i gentiluomini della corte di Urbino, non era certo in condizione di prevedere che, a distanza di quattro secoli, la nostra esperienza di spettatori cinematografici avrebbe avuto modo di dare ad esse una conferma fra le più decise. Ché ore assolutamente felici, ore nelle quali una sorta di pausa si instaurava nella nostra vita fisica e nel nostro travaglio spirituale — quasi dileguassero le cure quotidiane ed i quotidiani impegni — occupano nella memoria il posto di certi film che avevano il potere di arrestare il flusso della nostra contingente esistenza nella conquista di un mondo più fermo e sicuro: un mondo nel quale continuava a sussistere, in tutta la sua validità ed attualità, quell'atteggiamento di incantato stupore che, nelle ore consuete, ci accade di pensare patrimonio irrimediabile di una età perduta. Di quella età la quale a quanto la circonda suole guardare con occhi attenti alla scoperta quotidiana di segreti sempre fausti e gioiosi.

Paesi dove la vita tornava a risolversi in una estrema facilità di dati; dove i problemi che la nostra umanità affronta a prezzo di lacrime e tormenti trovavano una soluzione giusta e logica attraverso eventi sostanzianti di pura letizia; e il bene, nel suo attuarsi, trionfava del male e della ottusità umana con punizioni che non dolore destavano, ma larghe risate o compiaciuti sorrisi. Giovani donne vi abitavano che, a ricordarle, ci appaiono tutte vestite un po' fuori moda; ingenue tutte, e dolci: fossero figlie del proprietario di un emporio-bazar

o frequentatrici di sale dove un uomo piccolissimo e magro si allenava in compagnia di muscolosi pugilatori; ovvero vendessero fiori al cantone di un palazzo *liberty*: un palazzo come se ne trovano in tutte le città del mondo, con il giardinetto, la cancellata, e le cariatidi ai due lati dell'ingresso. Anche i cattivi c'erano, in quei paesi: grossi e barbuti, con gli occhi di fuoco, perseguitavano le fanciulle più amabili e caste; o capitavano, torvi e malvestiti, in una taverna sotto il fiume, a dividersi il frutto di un borseggio; altre volte arrivavano in macchina in un porto notturno, torbido di nebbia e di agguati, e ne ripartivano in fretta, dopo aver piantati in emisferi di cemento i corpi di Stanlio e Ollio, che restavano ad oscillare sull'orlo della banchina, come pupazzi cinesi. Ma sempre sconfitti erano, i cattivi: una torta colpiva la faccia del satiro grasso, mentre stava per ghermire la vittima: colava lungo la barba, la panna, dal viso impiastricciato, e andava a schizzare sul pancione enorme; un colpo di bottiglia sulla nuca stordiva, l'uno dopo l'altro, i malandrini, ed il loro bottino passava nelle mani del vagabondo giustiziere; mentre la polizia giungeva in tempo per liberare gli asimmetrici dioscuri dalla strana tortura che era stata loro inflitta.

Una sorta di Arcadia, era quella: mondo dolcemente artificiale, senza più alcuna traccia delle «noiose molestie delle quali la vita nostra è piena», terra felice che invano si cercherebbe sulle carte geografiche, ma esiste in un luogo della fantasia: in quel luogo dove ci conduceva e sempre ci conduce, l'incantesimo dei film comici. Film, questi, che posseggono in assai larga misura quel potere liberatore, catartico che il Castiglione lodava come proprio di tutto quello che muove il riso; ai moti ed alle facezie egli aveva mente, né poteva pen-

sare ad un mezzo espressivo valido a superare ogni materiale resistenza nella creazione di un universo governato dalle sole leggi che detta la fantasia creatrice.

Nei primi anni che andava scrivendo il suo *Zibaldone*, accadde a Giacomo Leopardi, preoccupato di istituire una distinzione fra «il ridicolo degli antichi comici greci e latini e quello de' moderni, massimamente francesi», di anticipare una definizione che assai bene si può riferire alla essenza del comico cinematografico, come quello che «esprime sempre e mette sotto gli occhi un corpo di ridicolo»; che «empie di riso» e «consiste in immagini, similitudini, paragoni, racconti, insomma cose ridicole», ridicole di un ridicolo che «nasce... molto dalle operazioni stesse che sono introdotti a fare i personaggi sulla scena», e, come tale, contiene «non piccola sorgente di sale nella pura azione». Nella *pura azione*: pare una definizione scaturita dalla più avveduta riflessione teorica sulle cose del cinematografo: il quale può essere ritenuto la espressione di una fantasia che dà vita ordinata e unitaria, secondo una idea generale, a fenomeni che risultano dispersi, particolari, frammentari nella occasionalità del loro accadere reale; e li ricostruisce, codesti fenomeni, in una finzione che sembra coglierne la più assoluta immediatezza, nel tempo stesso che li riscatta da quanto può limitare la loro verità — o gravare su di essa — per comporli in apparizione assolutamente ed esclusivamente coerente ad un originario impegno tragico o comico.

Che una signora grassa si metta a sedere su di un sigaro acceso; che un uomo ingoi un fischietto, e questo gli si fermi nella trachea, a sottolineare con il proprio suono il ritmo della respirazione; che un naso venga frullato in un frullino elettrico; fatti assai difficili, nella vita; e implicano tanto dolore fisico da disperdere ed annullare ogni eventuale suggestione al riso; pure essi appaiono, sullo schermo, come distaccati e dalle difficoltà pratiche da cui è limitata la loro possibilità reale e dal potere tragico che offuscherebbe ogni loro effettivo attuarsi. Nella libertà della fantasia legislatrice del proprio mondo fisico e superatrice di ogni dato pericoloso si dispiega la comicità quale dimensione psichica che in sé ha annullate tutte le altre: allo stesso modo che corpi e spazi risultano pura estensione, le reazioni dello spirito risultano quali la visione, così come è stata ideata e realizzata, intende suscitare: diventano oggetto di riso il naso frullato, l'uomo che ha ingoiato il fischietto, la signora seduta sul sigaro acceso.

E una persona colpita sul cranio da un martello non essere umano esposto a grande dolore (e forse a terribile morte) appare allo spettatore cinematografico: ma



«Paesi dove la vita tornava a risolversi in una estrema facilità di dati...»

individuo che, in seguito ad un fatto di natura meccanica, viene a perdere ogni spiritualità e trapassa ad assoluto automatismo. Il gesto del battere con il martello presuppone un oggetto costituito da materia inerte: ove sia compiuto su di un uomo, riduce implicitamente questo alla situazione di quell'oggetto: rigidità, inerzia, meccanismo. Il più illustre fra i teorici del riso, se mai gli accade di assistere alla proiezione di uno fra i tanti film nei quali trovate di codesto genere sono state impiegate, deve aver goduto, nel trovarsi di fronte alla esplicita dimostrazione di uno fra i punti fondamentali della sua concezione: la quale definisce il comico come «una articolazione visibilmente meccanica degli avvenimenti umani, conservante l'aspetto esterno della verisimiglianza, e cioè l'agilità apparente della vita» (il volto inerte di Buster Keaton innestato su di un corpo dinamico e vibrante, la sua statica impassibilità di fronte alle situazioni più sbalorditive o catastrofiche; la pura fisicità di Harold Lloyd, nel tenere il comportamento passivo di una ruota da ingranaggio).

«Dove la persona altrui non più ci commuove — aggiunge Bergson — là solamente può cominciare la commedia». È quello che accade quando l'obiettivo, nel suo semplificare e ridurre tutto alla sola dimensione che per esso sia valida, riscatta una materia in sé dolorosa e la mette in condizione di non rivolgersi più al nostro cuore, ma al nostro cervello; unicamente a questo, che gode per uno spettacolo di cui il cuore avrebbe pena ed angoscia. («In una accolta di «intelligenze pure» probabilmente non si piangerebbe più, ma si riderebbe forse ancora; laddove anime veramente sensibili, accordate all'unisono con la vita [e nelle quali ogni avvenimento si prolungasse in risonanza sentimentale] non conoscerebbero e non comprenderebbero il riso»). Possiamo ritenere che sia virtù del film comico avvicinare lo spettatore alla condizione delle «intelligenze pure».

Ma non è condizione lecita ad esseri umani, quella della «intelligenza pura»: il cuore, giusto il detto volgare, vuole la sua parte; anche nel comico, il quale — onde superare eventuali ostacoli di ordine sentimentale — si appoggia sulla soddisfazione di confuse esigenze morali; ché la degradazione dell'umano si realizza, di solito, nella persona su cui si appuntano le avversioni, più o meno consapevoli, di ogni spettatore: il poliziotto dai baffi ispidi e le grosse sopracciglia, deciso a catturare Ridolini evaso dal bagno penale; l'uomo muscoloso e barbuto che contende al minuscolo pattinatore una dama con la gonna stretta alle caviglie e lo sguardo candido sotto il cappello a campana; il nostromo usuraio con gli occhi spiritati ed i mustacchi spioventi, che suole derubare e tartassare Laurel e Hardy, marinari ingenui. Sempre forte è costui, ed astuto: dove il suo antagonista è sottile, fragile, tonto; allora, la smentita ad ogni logica aspettazione: Ridolini sguscia tra le mani dello sgherro, riesce a dargli lo sgambetto, fugge dopo averlo colpito con un calcio, massa di carname informe; il



«...la statica impassibilità di Buster Keaton di fronte alle situazioni più sbalorditive...»

«pattinatore» scompone il suo corpo nella rigidità di un'arma da fuoco: e l'avversario, che si è immobilizzato a pochi passi, crolla, pupazzo da tiro a segno, sotto sputi che hanno dissolta ogni volgarità nel ritmo che li leva a simbolo di mitraglia; Stan Laurel dà fuoco nei peli del petto al proprio inseguitore, il quale invoca i pompieri; mentre Oliver Hardy, con semplice naturalezza, spalma di colla il viso ad un marito geloso, gli attacca uno scopino sul naso: e questi, uomo dal volto energico, dai lineamenti duri e decisi, subisce, con la passività delle cose. Ci ricordiamo della definizione data da un grande pensatore: il riso nasce da una attesa che finisce subitaneamente in nulla.

In realtà, lo spettatore è trasportato in un mondo nel quale una logica terribilmente rigorosa vige: una logica inesorabile nel suo sviluppare un originario rovesciamento dei presupposti che, nel mondo noto alla nostra realtà, governano l'accadere fisico e le sue ragioni ideali: Ridolini salta sulla strada, incolume e sorridente, dal cornicione di un grattacielo; le scarpe di un negro si mettono a ballare da sole, quando il loro padrone fischietta un motivo di jazz; Buster Keaton seguito da una vacca, da dieci vacche, da centinaia di vacche, da un numero indefinibile di vacche, invade una città di provincia; Harold Lloyd fugge, inseguito; l'inseguitore, furibondo, urta contro qualcuno o qualche cosa, e diviene inseguito a sua volta; lo stesso accade al nuovo inseguitore, e così sino alla catastrofe, sino alla rivoluzione, sino al caos: una causa originariamente meschina, traverso un succedersi di combinazioni meccaniche, ha sconvolto una strada, un quartiere, una città. Si può, per questa via, arrivare sino ad un determinismo causale che porta lo spettatore nel cuore stesso del sistema meccanico e lo mette in condizione di calcolare e prevedere gli sviluppi dell'azione, come si prevede e si calcola il funzionamento di una macchina.

Diventa partecipazione, codestà prescienza, quando si tratta di eventi non meccanici

ma volontari: il *pellegrino* distratto ha versata la crema su di un cappello duro; il dolce giunge a tavola: noi prevediamo le difficoltà in cui si imbatterà chi si accinge a dividerlo, lo stupore dei convitati, lo sgoimento dei padroni di casa; e godiamo di gioia maligna, nel pregustare la catastrofe finale. In questo episodio, ed in quello analogo del gatto vivo servito sotto la campana che dovrebbe coprire un pollo arrosto, una sorta di complicità si instaura fra lo spettatore ed il personaggio che, volutamente o no, ha preparata la beffa. E si dissolve, nel senso di codesta complicità, il diaframma che separava la platea dallo schermo: una ideale unità di azione viene a realizzarsi, nel diverso grado in cui ad essa collaborano attori e spettatori.

Sembra smentita, a questo punto, la definizione del riso come annullamento di una attesa: certo, ci sentiamo autorizzati ad annoverare anche l'attesa che si appaga tra le fonti del ridere. Si scopre, anzi, nella



«...una logica inesorabile nel suo rovesciare i presupposti che governano la realtà ordinaria...»

struttura di ogni film comico, una certa successione ritmicamente ordinata, per cui previsioni che si annullano e sboccano nella propria negazione sono alternate con previsioni che si attuano e godono di tale loro attuarsi. Le differenze stilistiche di cui ogni artefice di film comici segna la propria opera, quasi di impronta personale non riducibile alla generica affinità delle trovate e degli espedienti narrativi, sono in gran parte determinate dal diverso « tempo » che governa il succedersi delle vicende e delle situazioni. Taluni caratteri formali si ritrovano nei film di Ridolini come in *PAY DAY* o *SHOULDER ARMS*, come in quelli nei quali agisce la coppia Laurel e Hardy: sostanzialmente diversi, ogni volta, pur nella identità dei loro termini astrattamente enunciabili. E nasce da differenti strutture ritmiche, codesta diversità che rientra, per la sua parte, nella determinazione delle varie fisionomie estetiche.

Ora è una velocità di ritmo che istituisce una azione comica interamente affidata ad effetti di sorpresa e di stupore: puro dinamismo, successione estremamente rapida di trovate, di lazzi, di colpi di scena; è una comicità avventurosa e sbrigativa, definita, in fondo, da valori di stretto meccanismo e, come tali, meramente esterni: pure grande consapevolezza del mezzo cinematografico, nelle sue possibilità e nei suoi limiti, è palese in questo appoggiarsi su risorse tutte visive. L'assenza di un contenuto ideale che vada oltre l'effetto psicologico tiene codesto tipo di comicità al di qua dell'arte: ma ad esso rimane legata una esperienza stilistica di grande rilievo, una lezione non dimenticabile, un passo deciso verso la maturazione di una pura forma cinematografica.

Altre volte, il rovesciamento di questo linguaggio in una prolungata e durevole staticità di riflessi e di reazioni; assoluto rallentarsi di un meccanismo che trapassa ad una certa sua razionalità: il gesto assurdo, la situazione paradossale non più nella loro fuggevole rapidità si giustificano, ma in un meditato disobbedire alle esigenze dell'intelletto normale da parte di personaggi che

applicano una logica ed un gusto tutti infantili a casi e situazioni della vita ordinaria: Crik e Crok, negozianti di articoli elettrici, rispondono con perfetta cortesia al saluto del ladro che, durante una loro assenza (« Torniamo subito » era scritto sulla porta) ha svaligiato la bottega caricando le merci su di un camion. Siamo tuttora nel regno della farsa: la poesia è lontana, come quella che esige la immissione di una più duratura significazione umana nell'effimero giuoco dei buffoni. Ma l'effetto è ancora una volta sicuramente conseguito: ché risulta da espressioni aderenti alle necessità del discorso cinematografico, codesta comicità della lentezza, non meno che l'altra di cui abbiamo fatto discorso: quella che si potrebbe chiamare sintetica per il suo innestare e complicare casi e situazioni; mentre saremmo tentati di definire analitica questa che si affida alla scomposizione, e quasi dissoluzione, di ogni avvenimento in una svagata e distratta indifferenza di motivi.

Del comico cinematografico come di un « genere », con tutte le limitazioni estetiche che codesta valutazione implica, abbiamo parlato sino a questo punto: ma sarebbe grave errore dedurre una incapacità naturale della comicità a trascendere gli astratti confini del genere. E, la comicità, una categoria strettamente psicologica: e non vale, come tale, nei confronti delle possibilità poetiche, né come limitazione né come potenziamento. Accanto ad opere comiche le quali, per scarsità di valori estetici, rimangono chiuse entro i confini del genere, altre possono esistere, e di fatto esistono, nelle quali la comicità, come puro e immediato avvertimento di uno stato, trapassa in sentimento: e rivela una mediazione e riflessione valide a scoprire ed illuminare i più riposti segreti della situazione o vicenda di cui si è avvertita la risibilità. Allora il genere è effettivamente superato, il meramente comico diviene umoristico o ironico: e le trovate oltrepassano la loro natura meccanica per assurgere a componenti di un linguaggio poetico.

Linguaggio che può essere segnato da una

benevola e indulgente solidarietà: siamo all'umorismo, instaurazione di un mondo nel quale il capovolgimento degli ordini terreni o la trasposizione di questi su chiave arbitrariamente fantastica concludono ad una giustificazione di quegli ordini pur nelle loro apparenze dolorose o malvage. Apparenze che, nelle estreme deduzioni, si risolvono in conclusioni felici: la bara di *ENTR'ACTE* si apre e ne esce un uomo vivo: l'epilogo inatteso vale a dissipare ogni suggestione macabra dell'antefatto ed a legittimarne ogni apparenza sacrilega o irriverente (il carro funebre tirato da cammelli; le corone di pasta dolce sbocconcellate ed assaggiate dai componenti del corteo). L'ex forzato di *A NOUS LA LIBERTÉ* chiude la sua complicata avventura nella comunione di un paesaggio idilliaco, dopo aver disperse ai quattro venti le ricchezze maledette. Più misurato è il riso che scaturisce da un atteggiamento umoristico di quanto non sia quello a cui induce il comico puro e semplice, e più cauto: ché l'umorismo, in quanto conclude ad una ricomposizione di equilibrio, si affida tutto ad un linguaggio sobrio, ad una fantasia serena e pacata: e rifugge dai contrasti esasperati, dalle contraddizioni sottolineate con eccessivo impegno.

Sui contrasti violenti, sulle negazioni radicali, sui capovolgimenti e gli accostamenti in cui più chiaro risulta il senso del contraddittorio, si appoggia invece l'ironia: modo di sentire nella sua essenza tragica e dolorosa una comicità di cui si è stati avvertiti. La contraddizione fantastica che, presa nei suoi termini esteriori, muove il riso, risulta, nella sua essenza, come rivelazione di una tragicità non scindibile dal nostro destino di uomini: la ragazza malata aveva sognato tutte le bellezze e le umane perfezioni nel suo benefattore; guarita, si accorgerà della irreparabile miseria esteriore di chi, avendo scoperta una lacrima di contrariata delusione dove cercava un sorriso di amore riconoscente, si allontanava a passi rotti verso la sua triste avventura. I monelli irridono e beffeggiano quella figura che nega e smentisce le leggi della umanità fisica e ignorano l'anima tormentata che entro di essa si cela; allo stesso modo che noi spettatori ridiamo di una vicenda o situazione che ci si palesa nella sua comica esteriorità, e non ci avvediamo della somma di dolore, fisico o morale, che di quella situazione costituisce l'anima, l'essenza riposta.

Alla mera esteriorità si ferma il comico puro e semplice: e rimane per questo in una zona che non è ancora quella dell'arte: dove umorismo e ironia, pure accettando i dati stessi della comicità, li trasportano sul piano della poesia, e li illuminano della luce che da questa si irradia. Ed opere ne risultano le quali veramente ci inducono a concedere quello a cui pare rifiutassero Agatone e Aristofane, non ostante le argomentazioni di Socrate uscito lucido e sereno dalle orge del *Convito* platonico: « che chi fa commedie dee sapere anco fare tragedie, e che chi è bravo poeta tragico dev'essere altresì comico ».

ROSARIO ASSUNTO



«...la degradazione dell'umano si realizza nella persona su cui si appuntano le avversioni di ogni spettatore...»

LE VIE DELL'ISPIRAZIONE

NEL mondo del pensiero tutto è sempre incerto. Intuite, ragionate, polemizzate, credete di aver scoperto l'America, e non è ancor spento l'eco sollevato dalla vostra idea che già viene di lontano il clamore dell'idea contraria. Niente da fare. Solo il tempo è in grado di indicare certe soluzioni, il tempo che, passando a distanza, raccoglie il meglio delle cose e lo tramanda.

Sulla questione delle reciprocità fra letteratura e cinematografo, molto si è ragionato e diverse intelligenze han detto la loro, tanto che una conclusione parrebbe implicita. Invece, provatevi a fare il punto: avrete un bell'argomentare, salterà sempre fuori qualcuno a opporre altrettante e non meno fondate obiezioni: le quali tutte un risultato otterranno certamente: di disorientare il pubblico che legge e che va al cinema. Chi, per esempio, sosteneva influssi di questo sulla letteratura, considerò definitivo un articolo che Emilio Cecchi pubblicò su *Cinema* (n. 84), in cui tale tesi era appunto ribadita. Ma non meno soddisfatto dovette sentirsi chi all'incontro negava rispondenze di sorta tra l'una e l'altra tecnica, quando sull'autorevole *Bianco e Nero* (n. 12, 1939) P. M. Pasinetti affermò doversi ritenere puramente casuale ogni somiglianza tra il narrare cinematografico e quello di certa letteratura, come l'americana. Morale: la questione è tuttora aperta, e lo rimarrà per un pezzo. Fortuna che, in fondo, essa non è d'importanza fondamentale per lo schermo. Difatti: che taluni scrittori rivelino un'attitudine spontanea a fissare, diciamo visivamente, le loro ispirazioni, non significa proprio nulla. Ha un senso piuttosto rilevare l'errore nel quale comunemente si cade: di ricorrere, per l'adattamento allo schermo, ad opere che presentino valori visivi e ritmici tali da agevolare l'adattamento medesimo. Si è di fronte al più grosso tradimento effettuabile nei riguardi del cinematografo.

Sono intuitive le ragioni che inducono i cinematografari alla ricerca del « facilmente traducibile in film ». L'opera loro sarà, in sede realizzativa, oltremodo facilitata, ed essi non dovranno lambiccarsi oltre il cervello per mutare in immagini lo scritto. Scoperto il romanzo tagliato in maniera adattabile, la commedia cui manca solo l'aggiunta degli esterni per essere uno scenario bello e fatto (almeno nell'idea di quei cinematografari), resterà la fatica della ricerca del materiale, quand'anche questo non sia già scelto, disposto e legato secondo una sintassi prettamente cinematografica — come capita. Resta a vedere che merito si debba attribuire ai nomi figuranti sulla pellicola quali autori. Si obietterà che riprodurre in immagini una atmosfera, dei personaggi, delle situazioni, è già fare del cinema; ma non basta. Fare del cinema è cosa molto più impegnativa. Come la pittura, la scultura, ecc., anche il cinema non è arte, arte sono i film, come i quadri, le statue, ecc. O meglio taluni film, mancando i quali non ha più senso parlare di arte cinematografica. Ed è ovvio che per arrivare alla realizzazione di codeste opere rappresentative della settimana arte, è necessario trasportare l'ispirazione nel proprio mondo e di qui partire per giungere alle sequenze d'immagini. Ma allora, come non riconoscere che ogni schema prefissato al quale il regista s'attenga non fa che sminuire il suo merito artistico? e che più fedele egli sarà al romanzo o commedia, meno farà opera d'arte? Se mai sarà lo scrittore ad aver fatto, a suo modo e magari senza saperlo, del cinema, al regista essendo rimasto il compito d'interpretare quanto di poetico era nel testo. Ma appunto in ciò è il tradimento: che il poetico fosse nel testo, e che quella stessa poesia sia passata nel film. Noi vorremmo invece che un soffio nuovo, derivante da nuovo materiale avente il marchio della più genuina ispirazione cinematografica (il cinema ne ha pur fatte di tali scoperte) apparisse nella pellicola, e fosse un lirismo altrimenti

inesprimibile. Vediamo, con alcuni esempi, di convalidare il nostro discorso.

Nell'articolo citato, Cecchi ricorda la battuta iniziale di *Pylon*. « la vetrina dallo zoccolo ingombro di coriandoli e stelle filanti, e dietro al vetro il trionfale paio di stivali a gambaleto », e commenta: « Il racconto si distacca da questa inquadratura, quasi col movimento d'una macchina da presa che accompagna l'attore. E quando Jiggs, a pagina due, l'obiettivo della macchina puntato sulla schiena, entra in bottega per l'acquisto degli stivali, una quantità notevole di materia è già immersa nella trama, pel modo di quella presentazione ambientale, di quello scorcio di figure e d'oggetti... ». Ma, vien fatto di chiedersi, di fronte a siffatta trattazione schiettamente cinematografica, la settimana arte come tale che figura ci fa? E si pensi che il libro pullula d'esempi consimili, dai quali un regista difficilmente riuscirebbe, anche volendo, a rifuggire.

Il motivo carnevalesco è ripreso a pagina 63 e suggerisce un sistema assai pratico per ottenere l'atmosfera necessaria al dramma. « Si tirò da parte per evitare le piume di carta e le maschere pappagallesche d'una compagnia d'uomini e donne che trasudavano whisky e gin e scomparvero lasciandosi dietro mucchi di stelle filanti calpestate che scorrevano come un ruscello lungo il marciapiede rialzato...; scomparvero, lasciando il giornalista solo per il momento e abbandonato presso uno dei tanti cavalletti di cui era fiorita tutta la città, che reggeva le fotografie dei piloti e degli apparecchi, ciascuna con la sua dicitura ben chiara... ». Non c'è che dire: perfino il sistema dei cavalletti recanti le foto con diciture ben chiare; che è un mezzo molto pratico per annunciare una quantità di cose senza spendere una parola. Quanto il cinema si serva d'un tal sistema, non occorre dire.

A pagina 58: « In quel punto, in una vetrina opaca e piatta che guardava di fianco vide riflessa la propria immagine che camminava, si voltò e si fermò in modo che per un momento



Sopra e sotto: due bei 'si gira' dei 'Promessi Sposi' (foto Vaselli)



l'ombra e l'immagine riflessa si sovrapposero, e si guardò fisso quasi vedesse ancora... dinanzi a sé il farsetto, la gonnella e i capelli pallidi e incolti come quanto poche ore prima...». In cui il romanziere è arrivato a suggerire nientemeno che un espediente tecnico avente pure efficacia innemonica: la sovrapposizione. A pagina 285, infine: «Quando la stanza principale cominciò a riempirsi quella sera, un ragazzo noto il cestino della carta straccia rovesciato presso il tavolo del giornalista e una stupefacente quantità di fogli selvaggiamente distrutti e stracciati che ricoprivano il pavimento intorno...». Faulkner certo non ci pensava, ma questo è già cinematografico. Eccoli là, la stanza ingombra di carta straccia, non occorre nessuno sforzo immaginativo, la si vede benissimo. Inquadrata un po' di sbioco, la porta in fondo, per dove entra tutta la gente. Si capisce bene che con tali suggerimenti la fatica del cinematografare è minima.

Ma non basta ancora. Leggete la fuga dalla baracca del negro protagonista di *Luce d'agosto*, dello stesso Faulkner. Nel libro è quello un passo molto importante. Che lentezza, che gravità, che pesantezza tremenda, fatale, come se la fuga sia ormai qualcosa di inarrestabile, un segno del destino che nessuna forza potrà più fermare. Ebbene, di essa importerà mantenere soprattutto la cadenza, non le azioni, i gesti, che potranno anche essere altri. Ma anche qui è evidente che non faticerebbe gran che (intendo fatica poetica) quel cinematografare che intraprendesse la realizzazione della scena — e in verità occorrerebbe molta faccia tosta a pretendere d'essere considerati artisti per aver concretato una sequenza su così formidabile falsariga.

Ed ecco che, frattanto, si è rimossa un'osservazione: che di fronte al romanzo, o commedia che sia, al cinematografare si apre un bivio: o riprodurlo fedelmente badando a che nulla vada perduto, o non riprodurlo affatto, ed allora ridurre quel romanzo a semplice spunto e su questo lavorare ignorando il volume; ma solo in quest'ultimo caso il risultato potrà essere pari od anche superiore a quello del romanziere. Valga ciò per coloro che ritengono un buon film ricavabile solo da un buon romanzo. È vero semmai il contrario. O piuttosto è vero che basta un nonnulla, purché ad ampliarlo, a svilupparlo sia autentica fantasia. Sarebbe sufficiente guardarsi d'intorno e prendere abbrivio da ciò che si vede. Qualcuno ha detto che i soggetti non s'inventano, si scoprono, e forse è esatto. Abbiamo in mente due bambini poco meno che decennii vestiti di certi abitini rossi, la cartella scolastica sottobraccio, ferme dinanzi ad una porta; abbiamo in mente i loro occhi sgomenti perché nessuno veniva ad aprire, perché la casa era vuota e nessuno s'era curato di loro. Ci fermammo a guardarle, allora, e ci venne di pensare a un dramma per il cinematografare. E rammentiamo un'alba livida in riva al mare, tanti anni fa. Il mare era calmo, seppure fresco, dopo una notte infernale. Al molo approdò una barca tutta sconsigliata, le vele a brandelli, gli alberi semi-divelti; ne discesero due uomini e un ragazzo; muti, solenni camminavano, e tutt'e tre piangevano: bellissimo.

Del resto, anni or sono Longanesi ha scritto: «Vedo una donna vestita di nero, con una sporta in mano; rasenta il muro; sosta al crocevia; si guarda all'intorno, poi procede con passo sicuro, a testa alta, come un granatiere. Di tutte le figure che animano la piazza, questa donna è la più vera, quella che meglio spicca sulle altre; non cammina, marcia; gli autobus la rasentano, ma lei va diritto. Dove andrà? È una figura netta, precisa; è la prima attrice della piazza: sembra la statua della guerra, o la statua della vendetta o dell'inesorabile destino. Dove va? Vorrei che l'obiettivo la seguisse e mi raccontasse poi sullo schermo quello che c'è nascosto dietro questa figura di donna vestita di nero». E così. Fughe dell'obiettivo, che vuol poi dire dell'immaginazione e dell'intelligenza, dietro a queste immagini improvvisi prive affatto di consistenza; la consistenza verrebbe poi, e sarebbe tutta cinematografica, questo è l'importante. Leggete sul libro di Margrave quanto Clair dice

a proposito del film *IL FANTASMA GALANTE*, tratto com'è noto da una novella che Korda lesse su *Punch*. Dice Clair: «Quando ho udito raccontare, per la prima volta, il nucleo centrale dal quale *Sir Tristram va in occidente* è stato trasformato in film, avrei pensato impossibile dirigere questo lavoro se non avessi provato una istantanea simpatia per l'idea». Si badi: è stato sufficiente il nucleo centrale del racconto. E John Ford e Dudley Nichols non ricavarono forse *STAGE COACH*, uno dei migliori film americani del 1939, da un racconto pescato in un vecchio numero di *Colliers*? Tutto venne rifatto: i personaggi ricreati, altri inventati, le avventure rese più avvincenti, svincolandosi il più possibile dalla novella, della quale infine non rimase che lo spunto. Ma il film fu ottimo. Osiama dire che fu ottimo soprattutto per questo.

Tale è — notoriamente — il sistema americano. Eppure, si dirà, gli americani raramente ci ammanniscono opere d'arte — ed è vero. Ma siamo d'avviso che ciò non sia dovuto a un errore del sistema, bensì a un errore nel sistema; in quanto è raro il caso che essi s'accingano al lavoro dimentichi di quei dogmi finanziari che

sono il loro imperativo categorico, sicché ogni trasfigurazione sarà piuttosto ligia a un conformismo di marca industriale, che non a un genuino desiderio di bellezza. Epperò, qualora quei criteri fossero — per così dire — meno impuri, e s'avesse principalmente a mira una decorosa artisticità, il procedimento suddetto, lasciando all'artista sufficiente libertà, porterebbe a risultati indubbiamente più elevati, o per lo meno li renderebbe possibili, laddove nel caso attuale dell'America ciò avviene in linea di massima quando il regista prende la mano al produttore. Conclusione di quanto siamo venuti fin qui dicendo — in verità un po' arruffatamente — è questa: che i contatti tra letteratura come fonte ispirativa e cinema dovranno essere casuali e non consuetudinari, e che nel caso che essi si rendano utili, utili allo schermo, la posizione di questo di fronte all'opera letteraria dovrà essere di assoluta indipendenza, se non si vuole che quest'arte venga considerata — come sta già accadendo — un semplice linguaggio cui è negato il calore della fiamma dell'arte.

G. V. MARINI

STORIA E AVVENTURE

GIULIANO DE' MEDICI, PIA DEI TOLOMEI, CAPITAN TEMPESTA, e, meno, recenti, LA MASCHERA DI FERRO e OMBRE ROSSE, insieme ad altri titoli del genere, denotano indubbiamente il prevalere di una speciale categoria di film sulle altre, tanto da determinare un vero e proprio orientamento della produzione. Esistono ragioni che promuovono questa preferenza, oppure è un caso che essa si verifichi? Da parte del produttore la questione può essere facilmente risolta: Infatti il successo tributato dal pubblico con una certa continuità ad un determinato «genere» se non è stato originariamente il determinante della produzione, è sicura garanzia per un avvenire, più o meno limitato, s'intende, e il produttore vi si abbandona certo di correre meno rischi che altrove: è quindi al tempo stesso causa ed effetto di un orientamento della produzione: ciò significa che un rapporto tra cinema e opinione pubblica esiste, ma non si può dire fino a che punto questa influenza quello e viceversa: del resto non è cosa nuova. L'ultimo tentativo, per quanto vano, di stabilire esattamente tale rapporto risale al 1934, se non sbagliamo, data del referendum dell'Istituto di cooperazione intellettuale di Parigi.

Le ragioni invece che spingono il pubblico a preferire un tipo piuttosto che un altro, sono assai più complesse. Prima di accennarle sarà bene chiarire che se v'è una apparente confusione di «generi» nei film che abbiamo citato — storici infatti alcuni, di avventura altri — la confusione è stata volontaria, perché per spiegare la ragione del plauso, non sempre unanime, si badi, ad essi tributato, ci riferiamo più specialmente allo spirito che li informa, a qualcosa che ne è l'elemento base pur consentendo sviluppi che li fanno inquadrare in categorie talvolta diametralmente opposte: vogliamo dire dell'avventura, o meglio dello spirito avventuroso che li anima.

Il senso dell'avventuroso e del fantastico stanno alla base della natura umana. Ma solo particolari momenti dell'esistenza individuale o collettiva ne provocano dei «ritorni» più o meno intensi. Questi momenti, intimi psicologici, sono i prodromi o le risultanti di situazioni esterne che trascendono l'individuo e fanno parte dell'avventura collettiva. Una manifestazione collettiva tipica è la guerra: essa assorbe completamente le emozioni individuali e non lascia campo alla fantasia di spaziare; o meglio, soffoca le reazioni intime dell'individuo come tale per farlo vibrare solo di quelle riflesses della massa. Soltanto pochi hanno in sé corde capaci di risuonare allo stesso modo di quelle di un popolo intero: essi sono i poeti e gli eroi: ma l'uomo comune ha bisogno ad un certo punto di soddisfare anche la «sua» cellula epica, di emozioni che gli restituiscano sia pure

per poco la sua unità, che lo immettano in una atmosfera dove possa vivere anche artificiosamente la sua realtà romantica. Inutile o inopportuno cercare qui una legge regolatrice dei rapporti, nell'arte e nella letteratura, fra le situazioni esterne e l'accentuarsi di un tale bisogno. Del resto ne viviamo una completamente sufficiente a fornirci del materiale di analisi. Questo desiderio di vivere la «realtà romantica», che in sostanza è la definizione migliore dell'Avventura, si manifesta in tante piccole cose. Nell'interesse ad esempio che in un documentario proviamo per la vicenda, cioè per la tenue imbastitura «umana» che regge una sequenza di scene, interessanti, ma destinate a rimanere scenografia, o nelle reazioni emotive suscitate dai racconti di imprese audaci, di voli rischiosi, di beffe riuscite, più potenti che non quelle di una notizia «collettiva» anche se di non paragonabile importanza. Il che significa che nel quadro di un fenomeno quale la guerra, esistono tuttavia sottili esigenze psicologiche che l'uomo soddisfa con piacere e che forse dopo tutto l'aiutano a capire il fenomeno collettivo, perché meglio si identificano alla programmatica idea di esso, che è preconcetta e che in fondo non può essere mutata anche se i tempi e gli sviluppi hanno totalmente cambiato il fenomeno stesso nelle sue modalità di espressione.

Se, come si fa della politica economica, si facesse della politica cinematografica, diremmo che ai nostri produttori non dovrebbe sfuggire, e non sfugge infatti, questo particolare stato d'animo del pubblico, ma che bisogna tuttavia andar cauti sia nel numero che nella qualità. In questi momenti, proprio perché più viva è la necessità di soddisfare una esigenza spirituale, la sensibilità si raffina ed il senso critico è più pronto a cogliere le eventuali sintonie fra l'ambiente proiettato e l'ambiente interno che il pubblico vorrebbe perfettamente aderenti.

Abbiamo letto in queste pagine di un film in cui «i personaggi avevano intorno a loro le cose quali reagenti psicologici»: ebbene, in film di ogni genere e soprattutto in quelli storici, avventurosi e fantastici, ogni personaggio e, per esso, ogni spettatore che ne vive la breve ma eroica vita, ha bisogno più che mai di questa condizione, di questo costante equilibrio fra i vari elementi della creazione.

Ora da noi, se il numero di tali film è rilevante, la qualità lascia spesso a desiderare, proprio per la deliberata trascuratezza della compostezza psicologica che fa risultare una scarsa aderenza del personaggio all'ambiente e quindi una debole capacità di trasferirsi nell'animo dello spettatore.

FRANCESCO FORMOSA

L'ISTANTANEA

è la fotografia

POSA, istantanea: due indicazioni del tempo di esposizione del materiale sensibile fotografico, due termini tecnici che in teoria non hanno un limite strettamente fissato e che anche in pratica vengono molte volte a confondersi o a scambiarsi. Ma nell'uso normale queste due parole hanno acquistato un senso contenutistico ben determinato e contrastante, specialmente per chi consideri la fotografia un fenomeno attuale e non uno strascico di un'arte ottocentesca spentasi al principio del Novecento. Per noi, posa è equivalente ad artificio, immobilità obbligata, falsificazione della realtà, ricerca leziosa del «quadro», soggetto preparato prima della presa, stilizzazione forzata; mentre istantanea ci sta ad indicare tutto il contrario: fotografia viva, tratta dalla realtà immediata, espressiva e conclusiva anche se semplicemente documentaria, senza ricerca di formalizzazione. Non importa poi, se, per ragioni puramente tecniche, il tempo della presa oltrepassa i limiti dell'istantanea; osserviamo i risultati indipendentemente dal processo meccanico di presa ed accettiamo l'istantanea anche se ottenuta con tempi di «posa» molto lunghi.

Innanzi tutto l'istantanea lavora sulla realtà, obiettivamente, con precisione e con esattezza; sono banditi quindi con questa premessa tutti i tentativi di rendere la fotografia una creazione a sé stante, tentativi che si sono sempre risolti in «surrogati» della pittura, talvolta pregevolissimi come i ritratti di fine Ottocento, ma sempre, più o meno, prodotti artificiali. Forse l'esperimento più fecondo della fotografia tendente ad aumentare la propria autonomia ed il proprio valore di materia d'arte, è stato quello del fotomontaggio o della foto-composizione: via questa che non è più rimasta chiusa, ma che ha indicato onestamente il campo della pubblicità e del cartellone.

La realtà dunque è la materia prima e l'istantanea la può riprodurre in due modi ben distinti: o la ferma e la consolida in una staticità che comprende tutta la «durata» della realtà e la eternizza quindi in un approfondimento acuto di alcuni suoi particolari; oppure, nell'alternarsi e nel rincorrersi dei diversi «stadi», delle diverse «fasi» della realtà, una ne sorprende e valorizza, scoprendo il valore di una linea fissa, in un movimento che ai nostri occhi non potrebbe svelare altrimenti la bellezza delle sue successive figure o forme generatrici. Vediamo che anche quest'ultima manifestazione dell'istantanea non cerca di riprodurre il movimento: siamo sempre, in qualunque caso, di fronte ad un intervallo di tempo, ad una pausa, una stasi anche se brevissima. E benché la tecnica della macchina fotografica sia tutta tesa ad una corsa verso la macchina da presa cinematografica (che rappresenterebbe il limite) sino a diventare una foto-mitragliatrice, la finalità resta sempre ben diversa: l'istantanea, con tutta la sua rapidità, non vuole riuscire a catturare il movimento, ma vuole, e vi riesce, presentare l'immobilità. Il che è molto importante.

Poiché il processo meccanico del cinematografo, che riesce a riprodurre la realtà non solo nelle sue coordinate spaziali figurative, ma anche secondo la funzione tempo, riesce cioè a riprodurre il movimento come noi lo percepiamo con i nostri sensi, non ha, in questo caso particolare, alcun interesse per noi, dato che non riuscirà mai a creare alcuna nuova forma, nessuna nuova linea, sebbene con l'accelerazione o con il rallentamento esso possa teoricamente avvicinarsi indefinitamente ai limiti. Quello che invece chiamiamo movimento in una fotografia istantanea è di tutt'altro genere: caso mai sarà l'idea, l'impressione del movimento. Sarà una linea tesa in quel determinato istante che ci suggerisce istintivamente il moto: essa avrà il moto come

energia potenziale, energia che ecciterà i nostri sensi e la nostra fantasia. E l'istantanea oltre al movimento può fermare una cadenza, un ritmo, può sorprendere un'espressione, un modo d'essere, una particolare disposizione, un certo contenuto. In questo senso è giusto ammettere che può esistere quindi, dopo la realtà sulla quale ha agito, una realtà propriamente fotografica, che in alcune mani può anche valorizzarsi sotto il segno di uno stile; ed in questo senso risulta pure logica la distinzione tra istantanea di movimento ed istantanea statica.

L'istantanea per sua stessa natura risulta la forma fotografica più aderente al gusto ed alla sensibilità attuale e la più adatta alle condizioni sociali e morali odierne; essa deve risultare logicamente coerente con l'ambiente che l'ha creata e che ha bisogno del suo servizio; servizio in quanto essa deve rispondere ad una pratica funzione d'utilità. Questa utilità della fotografia, questo annullamento di ogni sovrastruttura accademica e letteraria, di ogni artificio, di ogni sfumatura, questa qualità «astratta» dell'istantanea da tutto quel che non rappresenta un'immediata sincerità ed onestà di linguaggio, rende ancor più accentuato e profondo il contrasto tra la fotografia istantanea, come noi l'intendiamo, e tutta quella concezione della fotografia, pomposa, superba, inutile, che si manifesta nelle così dette «mostre d'arte fotografica». La fotografia così incorniciata ed esposta con fini tanto retorici, è morta e sepolta sotto vetro nell'annullamento di tutti quei caratteri che invece potrebbero renderla indipendente: la fotografia non può essere fine a sé stessa.

Proprio attraverso l'istantanea e le sue applicazioni pratiche, questo ben determinato gusto fotografico potrebbe sparire, e lasciare il campo libero a ben più utili ed importanti esperienze a tutti quei dilettanti o professionisti che «espongono». Analizzate la funzione dell'istantanea nel giornalismo, nella fotografia d'attualità e di reportaggio, nell'illustrazione considerata come decorazione pura e semplice, nel documento inteso nel senso più generale, anche nel ritratto, non con finalità pittoriche, ma con esigenze commerciali o familiari in funzione di un lavoro o di un sentimento come il «ricordo», nel campo della pubblicità, come linguaggio di sensazioni immediate, come contributo efficacissimo alla nostra sensibilità ed al nostro sapere, e constaterete come l'istantanea in questa sua funzione di osservatrice rapidissima, profonda ed esatta della realtà, superi il valore stretto del documento oggettivo, per assumere anche una funzione critica. Di fronte alla realtà di quello che ci circonda, non sempre si è dei poeti o dei pittori o degli architetti: l'istantanea ci viene in aiuto ed aumenta la nostra capacità di visione e di comprensione pro-

fonda e precisa. Così interpretata, la fotografia non potrà forse essere mai «magica», né sollevarsi nel «sogno», ma proprio in questa sua impotenza romantica e metafisica, in questa sua esclusione assoluta da un concetto espressionistico, sta la determinazione del suo carattere di «servizio» importantissimo reso allo spirito, al gusto ed alla cultura d'oggi, e del suo stretto legame, crudo ed attuale, con la vita pulsante in una continua trasformazione, sta la definizione della sua qualità di «rivelazione» (questo è forse il termine più esatto) della realtà di fronte al nostro spirito.

L'istantanea, rivelazione della realtà

BALDO BANDINI



Sopra: istantanea statica (Almanacco Bompiani) - Sotto: foto giornalistica



(maggio 1912)

★ Agli aspiranti artisti cinematografici. — Rammentiamo a tutti quei giovani che desiderano intraprendere la carriera di attori cinematografici e perfezionarsi in essa, che nella scuola di recitazione « Ermete Novelli » diretta dal cav. Federico Pozzone (via Riberi, 6, dietro la Mole Antonelliana, nel locale della S. Filodrammatica A. Muggi) è aperto anche un corso di preparazione speciale per Cinematografia nei giorni di martedì, giovedì e sabato in orario e condizioni da stabilirsi individualmente. A richiesta, si danno anche lezioni a domicilio. Per trattative rivolgersi al Direttore che è reperibile nella scuola suddetta nelle sere di lunedì, mercoledì e venerdì dall'8,30 alle 22,30. Essendoci nota la valentia e riconosciuta competenza dell'esimio artista che dirige la scuola, noi saremo lieti di poter reclutare in essa quei giovani e quelle signorine che, avendo dato buone prove di profitto, potranno col nostro concorso trovare collocamento nelle Case cinematografiche di Torino e fuori. Agli abbonati a questa rivista ed a chiunque altro sarà da noi presentato, si accordano speciali facilitazioni, perciò chi desidera essere raccomandato potrà presentarsi alla nostra Direzione, via Roma, 35 - Torino.

★ Dalla Svizzera. — La Zeit di Vienna raccoglie in tre lunghe colonne le risposte ad un referendum circa l'avvenire del cinematografo. Dal risultato complessivo delle risposte ne deriva che al cinematografo è riservato un grande avvenire. Hanno risposto poeti, pittori, attori, scienziati, professori, letterati, ecc. Riportiamo le risposte più interessanti: Eugen D'Albert dice che al cinematografo si diverte realmente; si scaglia però contro quelle scene drammatiche che lasciano sensazioni brutali. Peter Altenberg, il fine scrittore viennese, notissimo per la sua sagace collaborazione al Simplicissimus spezza con vivacità una lancia in favore del cinematografo, scagliando una fucosa invettiva contro gli « stupidi », avversari al cinematografo, dichiarandolo un grande jattore di collura. La contessa Eva Baudissin (Monaco) vede nel cinematografo rispecchiato il carattere del nostro tempo: la velocità di imparare... e di dimenticare. G. A. de Caillavet (Parigi) scrive: « il cinematografo è il giornale della vita moderna ». Alfred Capus (Parigi) vede nel cinematografo un mezzo di istruzione e di aggradevole informazione, ma si dichiara non amante delle scene drammatiche. Giorgio Feydeau (Parigi): « il cinematografo vivrà più di Matusalemme ».

★ Dalla Germania. — La film dell'esploratore Amundsen. La spedizione Amundsen fu registrata in 50 mila metri di pellicola. Dalla stessa partenza del Fram comincia la serie delle interessantissime vedute. Ad Amundsen è pure riuscito di servirsi del cinematografo fino alle più avanzate regioni del Polo sud. Questa interessantissima film però non sarà eseguita in Europa che verso la fine dell'anno corrente. Amundsen infatti deve ancora terminare la relazione della sua spedizione per intraprendere quindi un giro in Australia, dopo di che presenterà la film al pubblico.

★ L'Esposizione di Venezia. — Questa ben riuscita film della Savoia film riproduce dal vero le feste per l'inaugurazione della X Esposizione d'Arte e per il visorto campanile. Oltre alle solite vedute panoramiche lagunari e dei diversi siti incantevoli di Venezia, vi si ammira la riproduzione assai nitida e dettagliata dell'Esposizione in generale e delle diverse sale in particolare, coi lavori esposti dai singoli artisti, fra i quali primeggiano gli italiani. Ecco una film che per l'attualità e per interesse delle sue vedute farà rapidamente il giro di tutto il mondo.

★ Da un manifestino del cinema San Secondo in Torino. — AMORE D'AUTUNNO (novità - dramma del massimo interesse). « Giorno di visita al collegio. Il Visconte va a trovare sua sorella. La signora Rinaldi visita sua nipote Rosetta. La sorella di Ruggero s'incarica di consegnare la lettera di Rosetta. Lo zio di Ruggero conosce la Rinaldi e viene accettato come precettore del giovane Maurizio. Ruggero le dà dei versi da ricopiare e Maurizio scopre che il professore ha un'automobile. Come! Il Visconte precettore di mio figlio!... che sia innamorato di me?... Sì, signora, è l'amore che m'ha fatto sotto queste vesti ». Si potrebbe essere più chiari di così?

★ Dalla Germania. — Un dottore tedesco, M. Kuttner, ha trovato un nuovo dispositivo che permette di prendere ai raggi X delle vedute cinematografiche. La circolazione e le contrazioni dello stomaco formeranno ben presto le delizie del pubblico.

★ Dagli Stati Uniti. — Il celebre inventore Tomaso Edison ha inaugurato in Orange (New Jersey) il cinema scolastico, nella più grande scuola della città posta a disposizione del Municipio.

★ Cinema estivo. — Malgrado la guerra che gli vien mossa da ogni parte (con armi più o meno leali) il cinematografo continua la sua trionfale

marcia verso il luminoso avvenire che lo attende. Dopo i saloni concerto che si trasformarono a cinematografi, ora è la volta dei teatri. E che teatri! Il teatro Balbo di Torino, che ha un passato glorioso, che sa i trionfi dei nostri grandi artisti, era un tempo condannato, nei mesi estivi, a chiudere i battenti per riaprirli nell'autunno. Non così ora! Trasformato in cinema estivo, abbellito di piante verdi e fontane, arricchito da ventilatori sabato scorso è stato aperto al pubblico che è accorso numerosissimo all'inaugurazione. Abbiamo visitato il nuovo cinema e non possiamo risparmiare una parola di lode sincera alla S. A. Imprese Teatrali che con lodevole cura ha disposto ogni cosa perché il pubblico debba trovarsi a tutto suo agio. E insomma un nuovo successo cinematografico. Che cosa ne diranno gli esilaranti puritani che professano per questa nuova arte una vera fobia? Tutto ciò che è, è perché deve essere, dice Schopenhauer, e tutti gli sirilli del mondo non convinceranno mai il pubblico ad abbandonare il cinematografo che è ormai il suo spettacolo preferito.

NOTIZIE VARIE

★ La ditta Pasquali & C. continua ad ingrandire ed aumentare la produzione. Un terzo grande teatro sta sorgendo in una nuova ala di fabbricato in costruzione e ciò denota che gli affari vanno a gonfie vele. Ad majora.

★ Che sia vera? Da Milano ci comunicano correre la voce che stiano per arrivare capitali e personali esteri, per l'impianto di una nuova grande Manifattura Cinematografica. Basta! basta! in Italia non si sta maluccio in quanto a Case cinematografiche.

★ Fornitore di scena (trovaroba) di compagnia primaria con numeroso ed elegante corredo scenico, è disposto ad entrare in una Casa cinematografica. Offerte alla Direzione di questa rivista.

★ Il comm. Ermete Zacconi incomincerà ben presto ad eseguire per conto dell'Italia Film alcuni lavori cinematografici. La discrezione ci vieta di aggiungere altro, ma i nostri lettori si faranno già un'idea di ciò che potrà produrre l'arte squisita del più grande nostro tragico.

★ I giornali quotidiani riportano il successo straordinario che il signor Febo Mari ottenne al suo debutto come primo attore della Compagnia di Tina Di Lorenzo al « Manzoni » di Milano. Noi aggiungiamo le nostre più sentite congratulazioni per l'ottimo artista che appartenne fino a pochi giorni fa alla Casa « Ambrosio Film ».

(da « La vita cinematografica »)

★★★



Dal film « In fondo al baratro » della Pasquali & C., interpretato da Mary Cleo Tarlarini, Alberto Capozzi, Ubaldo Del Colle.

DOPPIA FIGURA

QUESTO trucco consiste nel mostrare due volte la stessa persona nella medesima immagine, per es. un uomo che accende a se stesso una sigaretta. (Queste scene di sosia hanno la loro applicazione artistica in film come *DER STUDENT VON PRAG* di Galsen, *L'UOMO CHE PERDETTA LA MEMORIA* di Friedrich Ermerer, *POIL DE CAROTTE* di Divivier, *DELITTO SENZA PASSIONE* di Hecht e MacArthur). Lo stesso trucco è anche usato su un attore recita due parti (spesso molto differenti) nello stesso film, cioè nel caso del doppio ruolo. Esempi famosi: LA MASCHERA, in cui Ronald Colman prende il posto, pubblicamente, di un suo sosia alcoolizzato; TUTTA LA CITTÀ NE PARLA; LA MASCHERA DI FERRO (William Bakewell nel film di Douglas del 1929 e Louis Hayward nel suo rifacimento 1939 interpretano i ruoli dei due gemelli); ROMANTICA AVVENTURA; IL PRIGIONIERO DI ZENDA (1922 e 1938); IL CONGRESSO SI DIVERTE, dove Willy Fritsch sostiene contemporaneamente la parte dello Zar e del sosia che deve sostituirlo durante le noiose cerimonie ufficiali. Il contrario si ha nell'uso dei cosiddetti « doppi », o, per es., nel film *ASSENIO LUPIN*, nel quale John Barrymore rifaceva perfettamente la maschera di un altro attore che impersonava un vecchio loraio, riuscendo in tal modo — grazie, del resto, alla sua prodigiosa abilità nell'imitare gli altri — ad abbindolare la candida polizia.

Per ottenere l'effetto della doppia figura, è necessario servirsi di un mascherino che ricopra alternativamente la parte destra e quella sinistra del fotogramma. Possono essere adoperati mascherini interni o mascherini esterni; questi ultimi sono da preferirsi, perché le due parti del quadro restano separate da una linea più sfumata e quindi meno facilmente percepibile. Con l'uso dei mascherini interni, ogni errore nella coincidenza delle linee di separazione dei due campi viene scorto assai facilmente nell'immagine complessiva. Nella pratica della presa di queste doppie parti, è bene aver cura di crearsi dei punti di riferimento precisi della posizione del soggetto, in ogni istante, in ciascuna delle prese parziali.

Tale trucco si basa sull'esposizione multipla del negativo: giacché, mediante i mascherini, parti del negativo vengono successivamente impressionate da prese differenti. Eseguita la prima presa (ad es., nell'immagine qui mostrata, Robinson-gangster), con la parte del negativo riservata alle prese seguenti coperta dal mascherino, la pellicola viene riavvolta, ad obiettivo chiuso, per mezzo della contromarcia. Sostituito il mascherino con quello complementare, si esegue la seconda esposizione e così via.

CIAC

Richiesta dalla lettrice Laura Clara Giudice (Cosenza Nervi).



Edward G. Robinson nel doppio ruolo del gangster Mannion e dell'impiegato Jones



ERNESTO VERGANI

da New York City

MAGGIO - Da Broadway: George White, il famoso produttore di riviste (« George White's Scandals », uno l'anno), inaugurerà il suo nuovo spettacolo *Scandali di mezzanotte*, in uno dei maggiori teatri di Broadway. Il Circo Barnum, al Madison Square Garden, raccoglie ogni sera folla enorme, e, di conseguenza, accumula incassi inauditi. Contiene 25.000 posti a sedere; i biglietti costano 3 dollari e mezzo. — James Walker, l'elegante ex-sindaco di New York, il dandy celebrato, debutterà prossimamente nella rivista in preparazione a Broadway, *Pins and Needles*. — La bella gente (*The Beautiful People*) è il titolo di una nuova rivista diretta, scritta, musicata e sovvenzionata da uno sconosciuto, un certo signor Saroyan (nessuna parentela con lo scrittore), che la critica ha definito il « rivoluzionario della rivista moderna ». È stato un successo quasi senza precedenti. Il *Post* ha scritto: « Il più grande spettacolo della stagione ». Il *World Telegram*: « Bellissimo; pieno d'un umore nuovo e immaginoso, originale e fresco spettacolo ». Il *News*: « Consiglio tutti di comprare un biglietto per questo spettacolo ». Il *Journal of America*: « Uno spettacolo raro, amabile e incantevole ». Il *New York Times*: « Stupefacente rivista, la migliore degli ultimi anni ».

Da Hollywood. — Claudette Colbert ha ceduto per mezzo milione di dollari il suo grande ristorante newyorkese — Paul Muni, stanco della vita di Hollywood, si è stabilito nel suo palazzo di New York e tornerà a Hollywood per un solo film all'anno — Barbara Hutton, la multimilionaria, lascerà Hollywood. Ha comperato un palazzo stupefacente a Riverside Drive, New York, del costo di un milione di dollari. Una commissione ha diramato alla stampa che il gran pubblico d'America vuole giudicare direttamente, mediante votazione, i meriti dei film, dei registi, degli attori, degli scrittori e dei tecnici per i premi annuali dell'Accademia. Sembra che i giudizi dei critici, cui ci si è finora attenuti, non persuadano pienamente, e si insinua che un certo giro di decine di migliaia di dollari non siano estranei ai giudizi stessi. — Harold Lloyd ha prodotto un film senza prendersi parte, per la prima volta in vita sua. Ed è stato un fiasco. A GIEL, A GUY AND A GOR, prodotto dalla Harold Lloyd Film Corporation, diretto da Richard Wallace, interpretato da George Murphy, Lucille Ball, George O'Brien, pieno di buone intenzioni, ben recitato, splendidamente fotografato: nessun successo. Due stelle e mezzo dalla critica.

QUELLA NOTTE A RIO. — La Fox è partita per prima nella crociata verso l'America del Sud: come tutti sanno, gli Stati Uniti hanno intensificato la propaganda in quei paesi, e il cinema non poteva mancare. Ma sentite in che modo cafone e ignorante s'è risolto stavolta il problema. Don Ameche apre il film abbigliato con una luccicante divisa da ufficiale di marina, e senza nessuna ragione plausibile incomincia a cantare: « Oh popolo d'America latina, eccoci a portarvi la nostra paterna cooperazione », dice approssimativamente la canzone. Intorno, a contrasto con le gravi parole del canto, folleggiavano squadroni di marinai biondissimi. Poi viene la storia. Un barone si reca, con la bella moglie, a Rio per impiantare una corporazione telegrafica (come se in quel paese gli abitanti comunicassero col tam tam). Il barone è il sosia perfetto d'un attore di varietà; e di qui mille equivoci banali. Alice Faye è sua moglie, Don Ameche interpreta il doppio ruolo, Carmen Miranda non si stanca di ballare balli monotoni. Le musiche: c'è di tutto, perfino brani di Verdi, Chopin, Wagner, che diventano rumbe. Il film è a colori sgargiantissimi. Rappresenta la prima costosissima e coloratissima fatica per la conquista politica del mercato sudamericano. Si è pensato ai sud-americani come a dei negri bianchi. È incredibile che si possano ignorare a questo punto i caratteri di popoli tutt'altro che arretrati, e i quali conoscono benissimo gli Stati Uniti. Morale della storia: appena giunto a Buenos Aires, il film non è stato accettato dagli esercenti e bocciato addirittura dalla censura federale.



FANTASOUND

QUESTO neologismo, prettamente americano, è formato dalle due parole « Fantasia » (dal terzo e più recente film animato a lungo-metraggio di W. Disney) e « Sound », che vuol dire suono. Esso sta ad indicare un nuovo e alquanto complesso sistema di sonoro, impiegato per la prima volta proprio in questo FANTASIA. Dal punto di vista strettamente tecnico, tale sistema, dato che impiega una registrazione multipla a colonne sonore indipendenti, si può dire abbia avuto un precursore nella registrazione impiegata per il film *New-Universal 100 MEN AND A GIRL* (*Cento uomini e una ragazza*), sebbene allora tale registrazione avesse di mira altri scopi.

Nella riproduzione del « Fantasound », si fa uso di un complesso multiplo di registrazione e di gruppi di altoparlanti diversamente ubicati, con dispositivi che non mancano di predecessori. Bisogna però riconoscere che, per quanto riguarda le applicazioni, questi altri dispositivi non erano usciti dalla fase di laboratorio, mentre invece FANTASIA costituisce il primo esempio di applicazione commerciale. L'annuncio del nuovo sistema era stato già dato da qualche tempo, contemporaneamente alla presentazione del sistema stereofonico studiato e realizzato dai Bell Laboratories, ad opera del dott. H. Fletcher e dei suoi associati, presso la Carnegie Hall di New York nell'aprile del 1939.

Si deve notare che, sebbene i due sistemi comportino dispositivi di registrazione e di riproduzione molto analoghi, pur tuttavia il « Fantasound », a differenza dell'altro, non è un sistema stereofonico vero e proprio, ma piuttosto un sistema (se ci è concessa la parola) pseudo-stereofonico.

Col « Fantasound » si ottengono degli effetti di rilievo e prospettiva acustica — impropriamente definiti come suoni tridimensionali — ma tali effetti non sono determinati attraverso il principio fondamentale della stereofonia, bensì con disposizioni abbastanza complicate e combinazioni di numerosi gruppi di altoparlanti, come ora vedremo.

Il sistema « Fantasound », ci informa la stampa tecnica americana, è nato dalla collaborazione di due persone indubbiamente competenti in tema di musica e di cinematografato: Leopoldo Stokowski e Walt Disney. Quest'ultimo pensava che effetti meravigliosi si sarebbero potuti ottenere dalla prospettiva acustica, mentre Stokowski riteneva assolutamente insoddisfacente la resa abituale della musica sinfonica. William E. Garity, ingegnere capo del Walt Disney Productions-Sound Department, fu incaricato di realizzare un sistema che rispondesse ai desiderata di Disney e di Stokowski; ne è risultato appunto il « Fantasound », la cui costruzione fu eseguita dalla R.C.A.

Col nuovo sistema, che si può considerare come la riunione di un complesso di dispositivi indipendenti, si possono ottenere diversi effetti sonori, che per chiarezza di esposizione divideremo in due gruppi ed esamineremo separatamente.

I sistemi attuali di registrazione, hanno limiti di frequenza superiore compresi fra 6000 e 9000 cicli per secondo, e un campo di variazione di volume che va dai 35 ai 50 decibel. L'intensità dei suoni da registrare non può discendere al disotto

di un certo valore, oltre il quale la grana della pellicola darebbe luogo a un eccessivo rumore di fondo nella riproduzione; come pure non può superare nei sistemi ad aria variabile i valori massimi per i quali, con modulazione del 100%, le punte di registrazione raggiungono i bordi esterni della colonna, mentre in quelli a densità variabile ai limiti geometrici del sistema precedente corrispondono quelli di massima trasparenza e massima opacità. D'altra parte, la musica eseguita da una grande orchestra copre all'incirca l'intera gamma delle audiotrequenze e cioè da 40 a 14000 cps. approssimativamente, mentre l'intensità si aggira dai 30 ai 110 db. al disopra della « soglia di audibilità ». È chiaro quindi che il volume reale di una grande orchestra viene per forza ridotto all'atto della registrazione, sicché ne risulta una evidente alterazione degli effetti di contrasto e di colore che la partitura e l'interpretazione del direttore possono dare. Per ovviare a tale inconveniente si è ricorso a quel processo ingegnoso denominato « compressione » del suono all'atto della registrazione ed « espansione » nella riproduzione. Questo procedimento adottato dal Garity nel sistema Disney-R.C.A., è identico, come principio, a quello adottato dal dott. Fletcher nel sistema stereofonico Bell (la cui descrizione è comparsa nel n. 110 di questa stessa rivista). Uno speciale circuito a valvole elettroniche, detto appunto compressore, interviene con funzionamento automatico a ridurre il volume di registrazione contenendolo entro i limiti ammessi, ogni qualvolta detto volume tenderebbe a superare i limiti stessi; qualcosa, per intenderci grossolanamente, di analogo al controllo automatico di volume che ormai tutti conoscono, oggi generalmente applicato agli apparecchi radiocivitori per audizione privata. Per la riproduzione un analogo circuito ma con funzionamento esattamente opposto, detto espansore, restituisce al volume della musica riprodotta quell'esatto volume in db. che gli era stato sottratto nella registrazione. L'entrata in funzione dell'espansore e la regolazione della sua

azione in perfetta corrispondenza con quella del compressore è comandata da una apposita colonna sonora (per modo di dire) di controllo o pilota, preparata contemporaneamente a quella sonora vera e propria, sulla quale è registrata appunto la azione del compressore. Per ottenere gli effetti acustici pseudo-stereofonici, i suoni vengono registrati nel « Fantasound » non su una sola, ma su tre colonne sonore, mediante dispositivi di registrazione separati e indipendenti. Sono quindi impiegati anche tre compressori, e la loro azione dovrebbe venire registrata da tre colonne di control-

lo. Ad evitare questa complicazione, la registrazione dell'azione di ciascun compressore non è fatta direttamente, ma modulando una corrente alternata di frequenza determinata e rigorosamente costante. In tal modo, mediante un apposito generatore di tre frequenze distinte, è possibile registrare contemporaneamente sulla medesima colonna l'azione diversa e indipendente dei tre compressori, collegati ciascuno ad un proprio modulatore.

Il controllo dei tre espansori mediante questa colonna unica si effettua recuperando le tre distinte registrazioni di controllo, risultato che si ottiene sopprimendo per mezzo di adatti circuiti-filtro le tre frequenze pilota.

La pellicola che reca le colonne sonore, di formato normale 35 mm., distinta da quella che reca le immagini, porta dunque quattro colonne, chiaramente visibili nella figura 2.

Agli effetti musicali che il procedimento sommariamente descritto consente di ottenere e che erano quelli che particolarmente interessavano al maestro Stokowski, il « Fantasound » accoppia quelli fantastici suggeriti da Disney e ottenuti con la registrazione e riproduzione multiple. Questi effetti consistono soprattutto in sensazioni di moto delle sorgenti sonore, di provenienza dei suoni dal di fuori della scena proiettata oltre lo schermo e davanti ad esso, e in certi casi addirittura dall'ambiente stesso dove si trovano gli spettatori. Essi non sono ottenuti, come si è accennato, per effetto di una illusione acustica quale si determina nei sistemi stereofonici, bensì mediante l'installazione di tre gruppi di altoparlanti dietro lo schermo — uno al centro, uno a destra e uno a sinistra — e di numerosi altoparlanti isolati più piccoli distribuiti nel locale stesso occupato dagli spettatori. I tre gruppi di altoparlanti principali sono costituiti ciascuno da quattro grandi pannelli comprendenti otto unità elettrodinamiche per la riproduzione delle frequenze basse e una tromba cellulare con imboccatura speciale, alla quale sono collegate quattro unità elettrodinamiche per la riproduzione delle frequenze alte. Ogni gruppo comprende quindi 36 unità. Gli altoparlanti supplementari distribuiti nella sala, variano di numero a seconda delle dimensioni e delle caratteristiche acustiche di questa. L'installazione del Broadway Theatre di New York comportava due gruppi di 22 altoparlanti ciascuno, quella del Carthay Circle di Los Angeles aveva un numero minore di



Il complesso dei pannelli amplificatori per « Fantasound » (fig. 1)

altoparlanti, data la minore grandezza del locale e le differenti caratteristiche acustiche.

Come viene alimentato questo enorme numero di altoparlanti? Riprendiamo l'esame del sistema dal lato registrazione. Come si è visto, vengono impiegate tre colonne sonore indipendenti; la ripresa per altro è fatta con un numero di colonne ancora maggiore, che viene poi ridotto a tre con un'operazione di missaggio analoga a quella dei normali procedimenti. Per la registrazione dell'orchestra del film *FANTASIA* venne impiegato un procedimento già studiato dal Sound Department della New Universal, sotto la direzione dell'ing. H. G. Tasker, per la sonorizzazione del film *100 MEN AND A GIRL*, consistente nel registrare separatamente gruppi diversi dell'orchestra mediante complessi indipendenti di ripresa acustica. L'apparecchio di registrazione (*record*) è un normale tipo R.C.A. a raggi ultravioletti, con registrazione ad area variabile in *push-pull*. La maggior parte dei pezzi di *FANTASIA* fu ripresa con otto dispositivi normali. L'operazione di missaggio di queste registrazioni venne fatta aggiungendo l'eventuale canto, dialogo, particolari effetti sonori, in modo da ottenere le tre sopradette colonne sonore in *push-pull*, affiancate in una apposita pellicola. Le colonne positive destinate alla riproduzione hanno una larghezza doppia di quella normale, fatto consentito dallo spazio disponibile sulla pellicola separata, destinata unicamente al suono; essendo stati impiegati per la registrazione dispositivi normali, tale raddoppiamento è stato eseguito nel processo di stampa del positivo.

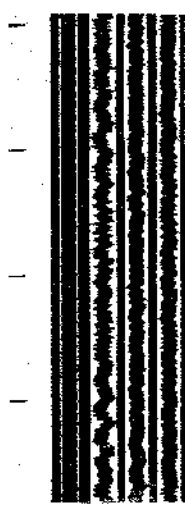
Sulla pellicola Technicolor recante le immagini, lo spazio destinato alla normale colonna sonora è occupato da una colonna supplementare « totale », per così dire, nella quale per misura precauzionale si registra l'intero missaggio delle otto colonne riprese separatamente, ossia un ulteriore missaggio delle tre colonne Fantasound.

La riproduzione della speciale pellicola a quattro colonne sonore ha richiesto naturalmente la costruzione di una speciale testa sonora, ottenuta da una normale unità R.C.A. pur *re-record* ing, modificata nel dispositivo foto-ottico di scansione allo scopo di poter eseguire la lettura contemporanea delle quattro colonne mediante quattro distinte fotocelle. Il sincronismo col proiettore è ottenuto mediante un motore Selsyn. L'uscita di ciascuna fotocella, è collegata, attraverso uno speciale attenuatore intermedio, ad un proprio preamplificatore; questo è collegato con uno speciale amplificatore a resa variabile (*variable gain*) che a sua volta controlla un amplificatore-pilota della potenza di 20 W. Ciascun amplificatore-pilota alimenta due amplificatori di 60 W. ciascuno collegati in parallelo. Ogni circuito corrispondente a una colonna sonora dispone quindi di una potenza calcolata di 120 W.; è stato tuttavia riscontrato praticamente che l'impianto eseguito poteva in realtà fornire 200 W. per circuito con una distorsione inferiore al 2%, sicché la potenza totale effettiva disponibile, raggiungeva i 600 W.

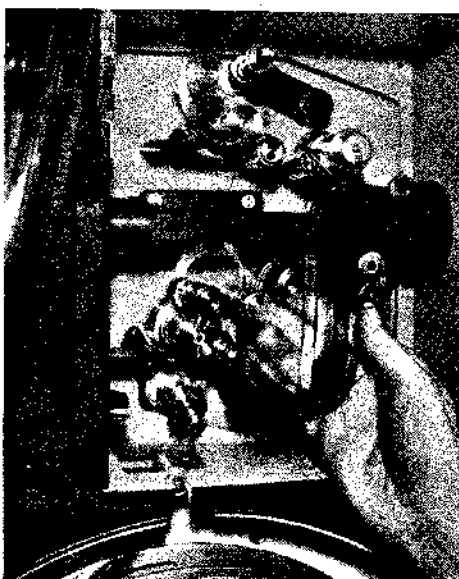
Le tre coppie di amplificatori sopradetti alimentano i tre gruppi principali di altoparlanti; l'alimentazione dei gruppi di altoparlanti supplementari si fece — ad es. nell'installazione di New York — mediante altri due amplificatori da 50 W. collegati con i due amplificatori-piloti controllanti i due gruppi principali situati ai due lati dello schermo.

La fig. 1 mostra il complesso dei pannelli amplificatori, e la fig. 3 la speciale testa sonora a quattro cellule fotoelettriche.

Il maggior ostacolo alla diffusione del « Fantasound » è indubbiamente la sua complicazione. Il prezzo stesso, anche con una costruzione in serie, resta sempre piuttosto elevato: i dieci impianti « Fantasound » che sta costruendo la R.C.A. su installazioni ambulanti per la proiezione del film *FANTASIA*, vengono a costare circa 30.000 dollari ciascuno. Non pare che la Walt Disney Productions intenda per ora distribuire questa nuova produzione a tutti i locali dotati di impianti normali — cosa possibile del resto dato che, come si



Sezione di colonna sonora dal film 'Fantasia': porta quattro colonne (fig. 2)



La speciale testa sonora per 'Fantasound' (fig. 3)

è visto, il film reca una colonna sonora normale — ma si propone invece di trasformarla in una specie di rivista perpetua della quale ogni anno verrebbe eseguita una nuova versione. Frattanto è annunciata la preparazione di un quarto film a lungo metraggio, *BAMBI*, che sarà anch'esso realizzato col « Fantasound ». Pur non essendo, nella forma nella quale è stato realizzato, un sistema stereofonico, il « Fantasound » comporta tutti i dispositivi occorrenti per poterlo diventare, e non è improbabile che finisca col diventarlo. Ciò consentirebbe di ridurre notevolmente l'eccessivo numero di altoparlanti impiegati e quello dei dispositivi connessi, con conseguente riduzione del costo e quindi maggiori possibilità di diffusione.

Anche i normali impianti sonori, dalla iniziale complessità, sono venuti man mano semplificandosi, pur conservando, anzi gradualmente migliorando la qualità della produzione, grazie al continuo perfezionamento dei diversi elementi che contribuiscono al risultato finale. È logico prevedere che anche la nuova tecnica introdotta col « Fantasound » seguirà un analogo processo di evoluzione e di perfezionamento.

GIOVANNI A. NESCI
FEDERICO S. BASSOLI
(Reparto fonico S.A.F.A.)

"IL VOLTO DEL CINEMA"

Ci si può rallegrare; anche da noi va facendosi le ossa, cresce e s'irrobustisce una letteratura cinematografica, punto estemporaneo, ben preparata anzi, spesso colta addirittura e sempre testimonianze un chiaro inequivocabile accostamento di alacri spiriti all'ancor tanto bistrattata settima arte. Quando quest'arte avrà ancora ingrossato le file operanti di sì pazienti, avveduti, destri illustratori, chiarificatori ed in ultima analisi studiosi costruttori di un'estetica ben definita, essa avrà piani e distesi tutti gli elementi di un'etica incontrovertibile (cioè la giustificazione della sua esistenza sul livello delle arti).

Il volto del cinema, secondo quanto abbiamo rilevato più sopra, giunge appunto a ridosso di altre pubblicazioni votate al cinema. Deve ritenersi uno sforzo chiarificatore di vati e precisi suoi aspetti e problemi, svolto con un'unità fondamentale d'idee e d'intenti da un gruppo di cultori della cosiddetta « stampa specializzata », anche se qualche nome fra essi potrà risultare nuovo o quasi. Il libro raggiunge, in linea di massima, un livello lodevole.

Capitoli esaurienti sono senz'altro quello su *La tecnica* di Renato May e quello su *La regia* di Enrico Basari; una *Sintesi storica* del cinema di Canossa riesce utile anche per la pratica guida sinottica messa a compendio in fondo al volume; ma soprattutto chiaramente impostata e risolta, naturalmente con intelligente soggettività pur fra continui riferimenti, è la questione di *Estetica cinematografica* che apre il libro, trattata da Diego Fabbri. Anzitutto l'urgenza e l'inevitabilità di una teoria estetica è ribattuta con molta convinzione dal Fabbri che fa nello stesso tempo il suo atto di fede al cinema: « Eppure, se si vuole parlare, con qualche barlume di speranza di essere intesi, di questa forma indubbiamente nuova e sconcertante di espressione qual'è il cinema, occorre teorizzare », cercare cioè « di fissare i termini in qualche modo universali e per lo meno generalizzabili che giustificano artisticamente l'esistenza e il diritto alla vita, vale a dire l'autonomia, di questo nuovo mondo ». E molto giusta ci è sembrata, quasi subito dopo andando avanti nella lettura, la motivazione che del cinema vien data come ricchissima e composta espressione d'arte, in quanto ambisce dare una adeguata soddisfazione all'esigenza primordiale dello spirito umano « di esprimersi totalmente in una sola opera che — fondendole — imprima un equilibrio intimo alla pluralità di forme con cui uno stesso spirito e una stessa fantasia vedono e trasfigurano i sentimenti della natura e dell'uomo. In altre parole, un'opera a cui concorrano poesia e musica, pittura e scultura, architettura e danza annullate come singole arti ma tutte concorrenti, ognuna con l'apporto dei propri mezzi espressivi, alla creazione di un unico, fondamentale, universale motivo d'arte ». Il Fabbri riprende poi uno ad uno i temi più dibattuti di estetica cinematografica, denuncia linciarmente la sua posizione e giunge a conclusioni sempre interessanti, per esempio là dove insiste sul senso di intima gerarchia dei mezzi di espressione cinematografica, a capo dei quali ha pur sempre da rimanere il suo mezzo primitivo: l'immagine; od anche là dove, dopo essersi soffermato sulle possibilità trasfiguratrici della narrazione cinematografica che è la trasposizione della cronaca su un piano di poesia-arte, afferma più esplicitamente che la « sublimazione della cronaca nella narrazione poetica deve operarsi essenzialmente nell'ambito delle immagini ». Fabbri è con Eisenstein per l'importanza relativa da darsi alla sceneggiatura e quella definitiva al montaggio, come atto veramente creativo dell'opera cinematografica in quanto intuizione di un ritmo narrativo peculiare ad ogni opera.

Il volto del Cinema di Basari, Canossa, Chili, Covi, Fabbri, Gedda, Lazzarini, May, Meneghini, Zaccagnini. Editrice A.V.E., Roma, L. 23. 235 illustrazioni.

G. F. LUZI

FILM DI QUESTI GIORNI

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



★★★ IL SOGNO DI TUTTI

Italia - Produzione e distribuzione: Manderfilm - Regia: Oreste Biancoli con L. Kish - Direttore di prod.: Luigi Giacasi - Soggetto: Oreste Biancoli - Sceneggiatura: O. Biancoli, Akas Tolnay - Scenografia: Alfredo Montori - Operatore: Renato Dei Frate - Fono: Mario Brunacci - Interpreti: Eduardo e Peppino De Filippo, Dina Galli, Paola Borboni, Gino Cervi, Luisella Beghi, Germana Paolieri, Carlo Romano, Franco Coop, Aristide Baghetti, Cesco Baseggio, Roberto Villa, Lia Marini, Roberto Cardellino.

Con una distribuzione che più o meno abbraccia una discreta percentuale degli attori italiani attualmente sulla piazza, con un titolo tanto invitante, e soprattutto con tanto attraenti fotografie pubblicitarie del piccolo Roberto Cardellino, « il più piccolo attore della nostra cinematografia », confessiamo che ci eravamo attesi di più. Il sogno di tutti infatti poteva, con un briciolo, proprio un briciolo di più di attenta coordinazione, raggiungere effetti assai maggiori di quelli che non abbia toccato, e convincere molto di più. Mentre i pregi maggiori sono tutti riposti nella esatta, spigliata e buona recitazione di tutti, diciamo tutti i protagonisti del film, i difetti più rilevanti sono quelli che derivano dalla debolezza del soggetto e dalla superficialità della sceneggiatura. Di quello che poteva essere un organico fatto, con la sua umanità, con il suo sapore di storia intera e costruita, si è fatto invece una sequela di bozzetti cinematografici su un unico tema, con la cura però non di fare del tema il nucleo centrale, la necessità drammatica, ma di dar modo ai vari interpreti di esibirsi attraverso il pretesto nelle loro normali e abituali destrezze.

Siamo così arrivati come ad un « varietà » di personaggi conosciuti che commuovono, fanno ridere, divertono, non in base alla storia del film, ma in virtù dei loro ormai noti *cliché* e dei loro gesti cari ormai al nostro pubblico.

A parte queste considerazioni, che ci vengono in ogni caso suggerite dal desiderio di veder sempre far meglio la nostra cinematografia, riconosciamo a il sogno di tutti il merito di aver saputo muovere con sapiente destrezza uno dei complessi più disparati e vari di recitazione che mai siano apparsi nel cinema italiano, e l'altro di aver creato uno spettacolo che sa divertire e che fila fluido e senza inciampi fino alla sua conclusione. La regia di Biancoli con Laslo Kish è quella che ha saputo egregiamente reggere le fila di tanto complesso e vario repertorio di attori, di figure, di caratterizza-

zioni. Di fronte ad un soggetto in molti punti manchevole, ha saputo con finezza supplire con abili sfumature e con ben indovinate situazioni tutte fatte di imprevisti. Peccato che ogni protagonista non si elevi dal tono di caratterista e il film manchi in un certo senso di attori pur avendone tanti a portata di mano.

★★★ RAGAZZE SPERDUTE

(Missing daughters) - U.S.A. - Produzione: Columbia - Distribuzione: A.C.I.-Europa Film - Regia: C. C. Coleman jr. - Soggetto: Michael L. Simmons, George Bricker - Operatore: Henry Fredrick - Comm. mus.: M. W. Stollhoff - Interpreti: Richard Arlen, Rochelle Hudson, Marian Marsh, Isabel Jewell, Edward Raquella, Dick Wessel.

La fioritura piuttosto abbondante di film americani di questo tipo indica chiaramente che la base essenziale della formula di oltre-oceano sta nella novità di una idea. La struttura tecnica, la distribuzione degli attori, la caratterizzazione di tutti i personaggi, sono perennemente le medesime come il medesimo è il ritmo, il montaggio, la dosatura di drammaticità delle scene. Se dovessimo fare un diagramma per fissare la percentuale di questa formula, esso risulterebbe il medesimo per almeno il settanta per cento di queste pellicole, ma una cosa varierebbe costantemente: l'idea-base, la trovata-chiave. E questa senza dubbio una impostazione di lavoro a base del tutto pratica e industriale, e tale in ogni caso da poter venir realizzata laddove esista un impianto produttivo capace di adattarsi con la precisione di un ingranaggio alla nascita di qualunque schema, ma è una impostazione che dà i suoi frutti e conduce sempre a quel medio successo che è già una garanzia commerciale di vita. Anche in RAGAZZE SPERDUTE l'ingranaggio ha funzionato a pennello, i fatti cinematograficamente esaminati non fanno una grinza, si snodano alla velocità permessa dalla legge americana e saltano a piè pari gli ostacoli del paradosso e della inverosimiglianza con la leggerezza di chi sa che dopo tutto ha ragione. C'è però un pericolo che questo sistema non ha previsto e che lentamente si para dinanzi a questi film, ostacolo questo che non si può saltare: la monotonia « della solita novità », quella che in altri tempi fu la monotonia della « americanata ». Pian piano anche attori fino a poco fa riconoscibilissimi, anzi individuati, cadono nella anonimità di un comune denominatore e finiscono lentamente per uscire dal nostro ricordo, dalle nostre menti. Come è

il caso di Marian Marsh, protagonista di primo piano di questo film che a stento abbiamo riallacciato nel pensiero a quella che lavorò con John Barrymore in *SVENGALI* e nel *DIABOLO SCIANCATO*, e con Trenker nel *FILIUOL FRIDIGO*; come è il caso di Richard Arlen, prima figura del film, il cui nome fu un tempo legato a film e a regie di classe, e compare in cartellone accanto a quello di Gary Cooper.

★★★ NOTTE DI FORTUNA

Italia - Produzione: Atesia - Distribuzione: A.C.I. - Regia: Raffaele Matarazzo - Direttore di prod.: Icilio Sterbini - Sceneggiatura: R. Matarazzo, Mariani, Riccardo Freda - Scenografia: Rosi - Operatore: Václav Vich - Musica: Dan Cadar - Interpreti: Peppino De Filippo, Leda Gloria, Vera Bergman, Guido Notari, Gorella Gori, Olinto Cristina.

La trovata di questo film, che è naturalmente poggiato in tutto e per tutto sulla fluida vena di Peppino De Filippo, è un'idea che ha senza dubbio dei pregi. Quello soprattutto di lasciare alla mimica e alla espressività del protagonista il maggior campo possibile di azione.

A nostro avviso, è questa la migliore recitazione che lo schermo abbia dato del fortunato attore. In questa storia Peppino De Filippo ha creato una figura che ancora non era stata sfruttata, come negli altri suoi film, dal suo abituale teatro, e soprattutto una figura che si giova, nel suo presentarsi al pubblico, di elementi esclusivamente cinematografici.

La parte migliore del film è quella che si svolge nel Casino di San Remo, dove gli alti e bassi delle emozioni del protagonista sono stati con riconoscibilissima bravura raccontati attraverso scene cinematograficamente perfette.

Anche gli altri che collaborano con De Filippo a questo lavoro hanno egregiamente compreso le loro parti, e nella distribuzione si è tenuto giusto limite ai movimenti di ciascuno nell'orbita comica del protagonista.

I motivi veristici della prima parte del film e gli accenni sempre funzionali di un colore locale italiano dimostrano nella regia una intelligenza e un sapiente senso di pittura. Vorremmo che più spesso il cinema italiano sapesse vedere in tanti angoli del nostro Paese la ricchezza di scenari che la natura ci ha dato. Ricchezza di scenari che senza cadere nella esagerazione della nostra turistica, mettono a giusto fuoco personaggi, racconti e cose tipicamente italiane.

È dunque questo un film che, pur non volendo oltrepassare i confini di una allegra commedia, sa divertire e nello stesso tempo indicare le fonti alle quali una intera produzione potrebbe ispirarsi.

★★★ L'ACCUSATO DI NORIMBERGA

(Das Unsterbliche Herz) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Titanus - Regia: Veit Harlan - Soggetto: Veit Harlan e Werner Ephinius, da una commedia di Walter Harlan - Sceneggiatura: Veit Harlan e Werner Ephinius - Scenografia: Warm e Mauras - Operatore: Bruno Mondt - Comm. mus.: Alois Melichar - Musiche: Joh. Seb. Bach - Fono: Emil Specht - Montaggio: Marianne Behr - Interpreti: Heinrich George, Kristina Söderbaum, Paul Wegener, Paul Henckels.

È la storia o meglio il romanzesco racconto, che la fantasia popolare ha voluto creare attorno alla figura di Pietro Henlein, inventore o mago del Cinquecento tedesco, quella che il regista Veit Harlan ha ricostruito in questo film a grande orchestrazione spettacolare e a grande impiego di mezzi scenici. L'assunto portava a responsabilità non lievi, tanto più che i precedenti del film storico germanico dalla GIOVANNA D'ARCO di Uccicki in poi erano tali da costringere ad una elevazione di tono e ad un controllo di esattezza cui il pubblico ormai non sa rinunciare.

Veit Harlan ha dovuto lavorare perciò ad una temperatura alta, controllando ad ogni istante la pittura di ambiente che egli si era costruito, controllo questo che si rivela ad ogni istante durante lo svolgimento del film. Il tono è stato così salvato. L'aria di quella ricca e viva città di Norimberga nel secolo decimosesto che le cronache ci hanno tramandato, è stata fatta rivi-

vere in pieno, e soprattutto senza l'apparato tipicamente falso e visibilmente cartonesco delle ricostruzioni filmate. La cura della regia è stata quasi tutta presa però dalla costruzione degli sfondi e climi ed ha forse troppo allentato la mano sulla dinamicità e sulla distribuzione temporale della drammaticità del racconto. Gli attori così sono stati forse esageratamente lasciati liberi nelle effusioni di un personalismo di recitazione che ha portato a squilibri non indifferenti ed in ogni caso assai palesi nella vita scenica delle figure che compaiono in questo lavoro. Il personaggio che più ci è sembrato inquadrate a luogo e a tono opportuno ci è sembrato quello che impersonava l'attrice Kristina Söderbaum, che mai ha caricato o reso eccessiva la sua parte oltre i limiti necessari al ruolo che le era stato imposto.

Heinrich George, al contrario, ci è sembrato inferiore al suo glorioso passato. Il ricordo vivissimo, per quanto lontano, di METROPOLIS, di BERLIN-ALEXANDER PLATZ e di FORTUNALE SULLA SCOGLIERA pesa ormai indissolubilmente nel giudizio da dare su ogni sua nuova apparizione sullo schermo. George ci ha forse abituato troppo alla perfezione per poi metterci dinanzi entro misure non sue, per abbandonarsi così d'un tratto all'impeto di una retorica e di una esagerazione come in questo film. Colpa della regia? A stare al resto non sembrerebbe. Forse all'eccessivo zelo, alla voglia di troppo fare.

★★ I PIONIERI DELLA COSTA D'ORO

(The sun never sets) - U.S.A. - Produzione: Universal - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Rowland V. Lee - Operatore: George Robinson - Costumi: Vera West - Interpreti: Douglas Fairbank jr., Basil Rathbone, Virginia Field, Barbara O'Neil, Lionel Atwill, C. Aubrey Smith, Melville Cooper.

Il film promette all'inizio la glorificazione e la magnificazione del pionierismo internazionale e il soggetto scelto a tale scopo aveva forse sulla carta i suoi buoni numeri e le sue brave giustificazioni.

In pratica però questo denso miscuglio di elementi di colore locale e di lotte per la conquista di una ricchezza, non riesce mai a mantenere il suo assunto. Rowland W. Lee ha indubbiamente esagerato sui motivi colonistici e puramente esteriori della sua operosità e tutta la storia acquista così un sapore meccanico e troppo palesemente costruito.

Certo, volendo esaltare l'eroismo e l'abnegazione di coloro che sono passati alla storia col nome di pionieri, non è indovinato il presentarci come avviene in questo film, animati da moventi tutt'altro che disinteressati e ideali, né la cruenta lotta e l'eccessivo frastuono della parte conclusiva del film possono creare in brevi sequenze ciò che in fondo difetta a tutto il resto del lavoro. Il complesso della distribuzione porta nomi di attori di primissimo piano tra i quali degni di menzione sono Douglas Fairbanks jr., Lionel Atwill, Basil Rathbone e la bravissima Barbara O'Neil. Tuttavia da questa ricca e promettente schiera di protagonisti ci si poteva attendere di meglio, ma il difetto non è senza dubbio imputabile ad essi quanto, chiaramente, lo è al regista, che ha proceduto in termini assolutamente commerciali al suo lavoro. Il film poi sa eccessivamente di costruito in teatro e manca quasi del tutto di un adeguato clima e di un veritiero sapore equatoriale.

★★ ERNESTO IL RIBELLE

(Ernest le rebel) - Francia - Produzione: Sigma - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Christian Jacques - Sceneggiatura: Jacques Perret - Scenografia: Pierre Schild - Operatore: Lefebvre Agnel - Comm. mus.: Henry Verdon - Interpreti: Fernandel, Mona Goya, Alcover, Levisan, Rosita Montenegro.

Da più di un anno non ci era riapparso dinanzi il volto ciclistico e rurale di Fernandel e, per quanto la sua recitazione e il suo umorismo non ci abbiano mai convinto, tuttavia l'incontro ci ha dato piacere.

In questo film vediamo l'ormai classico comico francese trascritto dagli abituali climi della sua

aria in riviera, in quelli assolati, anzi torridi di un ipotetico stato dell'America centrale sul quale forse con eccessiva insistenza pesa la satira di questo lavoro.

Si tratta di un film la cui regia qua e là si giova di vecchi ricordi del comico di quasi tutti i paesi, non escluso quello dei ruzzoloni e delle dense e infantili cazzottature dei bei tempi di Mack Sennett.

Il doppiato insiste, come per il passato, sull'accento genovese, affibbiato non si sa per quale ragione al protagonista, e questo, in luogo di creare una dialogazione umoristica e spassosa, ferma e impedisce spesso l'agilità verbale che nell'originale è virtù propria di Fernandel.

Il lavoro è tutto impostato sulla illogica comicità dei paradossi e vive di battuta in battuta e di sequenza in sequenza per lo spirito che, senza la base di un complesso organico, si sprigiona indipendentemente dalle battute e dalle sequenze stesse.

Ma ormai l'epoca delle sparatorie che facevano ridere, degli scivoloni sul sapone e delle astruserie infantili è decisamente tramontata, o meglio occorrerebbe forse ben altra mano per poter ripresentarcelo degnamente, per farcelo accetto. La comicità del protagonista è troppo fondata sulla ripetizione di un tipo. Ne risulta a lungo andare una staticità che dà noia, e che non risolve affatto gli sviluppi che le varie scene dovrebbero avere. Sul volto, sui gesti, sulle avventure di questo contadino pesano una lentezza espressiva che non muove al riso e che stanca.

La regia è accurata e abbastanza agile, e il colore del film è retto indubbiamente con perizia e intelligenza.

★★ LE SORPRESE DEL VAGONE LETTO

Italia - Produzione: Atlantica Film - Distribuzione: Alba Film - Regia: Giampaolo Rosmino - Direttore di prod.: Tullio Lenzi - Soggetto: Cino Moratti, Mario Costa - Sceneggiatura: C. Moratti, G. Rosmino - Scenografia: Procopio Muioli - Operatore: Renato Del Frate - Musica: Siebham e Carubella - Fono: Mario Messina - Montaggio: Giorgio Simonelli, Otello Colangetti - Interpreti: Enrico Viarisi, Clara Calamai, Luigi Almirante, Paolo Stoppa, Pia De Dosses, Elena Sangro, Ornella Du Vasto, Olinto Cristina.

LE SORPRESE DEL VAGONE LETTO è la pochade di turno di questi quindici giorni, con la solita accomodante storiella allegra e con i soliti visi e gesti ameni di Viarisi, di Stoppa e di Almirante. Questa volta c'è anche un padre distratto e privo di memoria che nella recitazione e nella voce del doppiatore fa ricordare troppo facilmente l'originale americano che lo ha ispirato. Il film è stato diretto più o meno sul tono consueto e senza pretese che tali storie richiedono, e per quanto si concluda con una facilità assolutamente illogica e con un matrimonio che non fa certo pensar bene dell'accontentabile marito, giunge in porto mantenendosi gaio e scorrevole. A parte ogni considerazione estetica ed anche semplicemente formale, il significato di questi film è troppo chiaramente affaristico per illudere

ormai anche il pubblico più discreto e ben disposto, e su un piano assolutamente quattrinaio crediamo che ormai questo genere e questa fattura siano degli errori commerciali.

Clara Calamai si sforza di eliminare il più possibile la vera e propria recitazione per puntare esclusivamente sulle grazie che madre natura le ha elargito, con i risultati che una simile idea del cinematografo può dare. Il dialogo a battute al cento per cento teatrale riesce pienamente a ridurre il lavoro a commedia da palcoscenico.

Forse per colpa di un nostro difetto, non riusciamo veramente a comprendere l'utilità e il significato di simili film, anche perché essi non riescono neppure più a provocare quella distrazione, più che divertimento, verso la quale forse puntano gli autori e i responsabili.

★★ L'ULTIMA ROSA

(The ware case) - Inghilterra - Produzione: A.B.F.D. - Distribuzione: Artists Associati - Regia: Robert Stevenson - Soggetto: da un romanzo di George Fleydell Bancroft - Sceneggiatura: Robert Stevenson - Comm. mus.: Ernest Inyang - Operatore: Ronald Neame - Fono: Eric Williams - Montaggio: O. F. Wernsdorff - Interpreti: Clive Brook, Jane Baxter, C. V. France, Barry K. Barnes.

È questo un film esclusivamente basato su motivi psicologici e che poggia tutto sulla recitazione dei protagonisti, o meglio del protagonista principale che impersona la figura di un uomo leggero e dalle mani bucate sul quale pesa l'accusa di un atroce delitto.

Clive Brook ha il difficile compito di reggere un personaggio, che, pur attirando le simpatie del pubblico, deve lasciare intorno a sé continuamente un'aria di dubbio e di insicurezza. Il gesto elegante e la sua decisa impostazione recitativa riescono effettivamente a creare il tipo voluto, ma il finale del film, pleorico e assolutamente ingiustificabile, fa improvvisamente cadere tutto il lavoro precedente e conclude con una nota di cattivissimo gusto (il lancio della rosa) ciò che fino a quel punto si era mantenuto in una certa dignità e in un certo tono.

Più di ogni altro ci è sembrata meritevole di lode la parte appassita ed incerta che sostiene l'attrice Jane Baxter, umanissima in un difficile compito di una moglie che va verso l'infedeltà inconsciamente e spinta dagli avvenimenti.

Il film, in data piuttosto vecchia, si sostiene molto su parti del tutto descrittive e si sofferma insistentemente su motivi sentimentali che sono in aperto contrasto con la figura che in altre parti si vuol dare al protagonista. La solita scena del tribunale con la ormai consueta sequenza dei giornali e delle notizie, rivelano nei soggetti e nella regia mentalità del tutto schiave del luogo comune, il che pone il film ad un livello non certamente elevato.

Il montaggio è per tre quarti abbastanza monotono e privo di ritmo, e in sostanza si può dire che il film è stato unicamente costruito per l'idea conclusiva della storia.

GIUSEPPE ISANI



GALLERIA

CKVIII - PAUL FEJOS

(v. tavola a fianco)

PAUL Fejos appartiene a quel tipo di registi, i quali per mezzo delle loro opere trovano una classificazione esatta e precisa, e corrispondente in gran parte al loro reale valore, in una storia dell'arte cinematografica. Essendo i suoi caratteri inconfondibili, egli ha sempre avuto l'accortezza di realizzare film (soltanto in rari casi ha accettato proposte dei produttori non perfettamente confacenti alla sua personalità) nei quali si intravedessero senza difficoltà la scala e il metro della sua voce, il suo senso di artista e la sua fantasia. Un mondo umile, che vive ai nostri occhi puro, schietto, spogliato dall'apparato esteriore, nudo nei suoi sentimenti genuini non trattenuti, non sofferocati, ma al contrario, irrompenti ad un certo momento in tutta la loro pienezza. Pensate al finale di PRIMO AMORE, che è un esempio classico di arte realistica non velata da nessun dubbio estetico. I sentimenti, ad un certo punto, secondo Fejos, vincono le difficoltà e gli impacci di un mondo esteriore che è sempre in lotta con essi. E vincono proprio perché sgorgano sinceri e profondi. Quando Annabella è davanti alla Madonna, nella chiesetta del suo paese, con il suo bambino, in MARIA, LEGGENDA UNGHERESE, ella supera il suo limite fisico, supera la realtà circostante (tutta una folla di fedeli che canta ed ascolta la messa) per arrivare direttamente al suo fine.

Paul Fejos predilige per i suoi film soggetti d'amore di sapore un po' crepuscolare, di facile lettura e di facili possibilità emotive. Intorno ad una storia di due esseri umili egli vuole suscitare nel pubblico una giusta e precisa sensazione. Qualche volta per arrivare a questo non si avvede di usare mezzi un po' convenzionali, e nemmeno lo fermano motivi un poco triti e ripetuti. MARIA, LEGGENDA UNGHERESE, in un certo senso può essere integralmente accettata: se si ama quel modo di raccontare un po' lezioso, ma sincero, se non danno fastidio quei suoi punti culminanti un po' rettorici; se, in una parola, si riesce ad entrare insieme con l'artista attraverso il suo mondo immaginativo, allora lo si può accogliere come un regista dalla personalità definita, seppure chiusa in certi limiti, in una formula non perfettamente immune da sovrastrutture e da convenzionalismi. Egli è paragonabile a Borzage, che pure ama un mondo povero e bistrattato, e lo vede attraverso sottili veli che ne fanno scoprire soltanto certi lati dolcissimi e qualche volta falsi. Ma forse più di Borzage, Fejos è spontaneo, vorremmo quasi dire ingenuo; uno che crede di più nel suo clima. Rispetto al mezzo usato, al linguaggio che Fejos adopera per esprimersi, bisogna dire che egli se ne serve soprattutto in un senso di racconto, come strumento docile e però sempre passibile di certe trasformazioni, che rivelano d'altra parte la conoscenza precisa che Fejos ha di esso. Il finale di MARIA, LEGGENDA UNGHERESE, è, in questo senso, un esempio preciso: ma in questo caso particolare il cinematografo non poteva arrivare a dare tecnicamente quella significazione necessaria per giustificare un sì arduo tentativo. Tuttavia la visione della cucina tutta argentata, con la serva che pulisce con spazzola e secchio pure d'argento (ed è in paradiso), è una trovata veramente fresca e geniale.

Fejos è ungherese. Il suo originario mestiere era il biologo. Tuttavia, già prima di andare in America a studiare (1928) all'Istituto di Biologia Rockefel-

ler, aveva fatto in Ungheria un film, LA ROSA DI EGER, con pochi mezzi di fortuna, piuttosto dilettantesco. È il primissimo contatto con la macchina da presa. Distolto dalla biologia, dopo poco tempo che è in America, riesce anche ad Hollywood a fare un film sperimentale, realizzato anche quest'uno con pochi mezzi, THE LAST MOMENT (1928). Frattanto siamo giunti al trapasso dal muto al sonoro. Fejos non dorme e ne studia le applicazioni e le possibilità, che applicherà al suo PRIMO AMORE (1928-29), nel quale si capisce che il nostro regista sentiva il cinema come espressione prevalentemente visiva, ma non disdegnava il nuovo elemento essenziale e risolutivo dell'azione. Scritturato in seguito dall'«Universal», dal produttore Carl Laemmle, realizza due film commerciali, non rispondenti al suo temperamento: ERIK IL GRANDE ILLUSIONISTA con Conrad Veidt, e BROADWAY (1929) tratto da una rivista teatrale e interpretato da Evelyn Brent e Glenn Tryon. Si trattava di un genere del quale insomma Fejos si doveva presto stancare. Abbandona infatti poco dopo l'America per tornare in Francia, dove nel 1930 prendeva parte alla riduzione francese e tedesca del film CARCERE, ed un anno dopo faceva un film da noi sconosciuto, AMOUR À L'AMÉRICAINNE, e in seguito FANTOMAS, che rivelava in pieno tutti i difetti e l'inesperienza del regista a contatto dell'elemento sonoro. FANTOMAS è un film lento, piuttosto ingenuo e puerile. Soltanto con MARIA, LEGGENDA UNGHERESE, ritornava finalmente al suo tono tipico, nel quale, come abbiamo detto, riusciva a trovare perfettamente corrispondenza con il suo mondo interiore. Ma il film commercialmente parlando non è un successo e Fejos deve attendere del tempo per collaborare con Werner Hochbaum nel film MENSCHEN IM STURM, e finalmente nel 1935 gli si affida la regia di VIVA LA VITA! con Annabella e Gustav Fröhlich, che rappresenta un ritorno al suo genere preferito. È la storia semplice di due esseri poveri, arricchita dall'intimo sapore delle piccole cose modeste e vere.

Poi, non abbiamo più notizie di Fejos per qualche anno. Soltanto nel 1937 sappiamo che fu prima in Danimarca, poi in Svezia. In questo frattempo fece parte di una spedizione nel Siam, che naufragò: ma tutti si salvarono, Fejos compreso. Recentemente nel Messaggero si diceva che una tribù di bianchi era stata trovata dispersa nelle foreste del Perù, dove fu mandato Fejos come biologo. Nel 1938 Fejos tuttavia ha fatto un ultimo film, in Thailandia, che è stato presentato a Venezia, con la collaborazione di Gunnar Skoghind, per la «Svenska Film», UN PUGNO DI RISO, completamente parlato in lingua thailandese. Il film potrebbe essere paragonato a TABÙ di Murnau, ma forse, pur possedendo un senso preciso del cinematografo, non raggiunge il livello del primo.

FILM PRINCIPALI: LA ROSA DI EGER; THE LAST MOMENT (1928); PRIMO AMORE (Lonesome, Universal, 1929); BROADWAY (Universal, 1929); ERIK IL GRANDE ILLUSIONISTA (Eric the great, M. G. M., 1930); AMOUR À L'AMÉRICAINNE (1931); FANTOMAS (1931); MARIA, LEGGENDA UNGHERESE (Marie, légende hongroise, o Une histoire d'amour, Ossa, 1932); MENSCHEN IM STURM (1934); VIVA LA VITA! (Sonnenstrahl, 1935); UN PUGNO DI RISO (1938).

PUCK



ITALVISCOSA

SNIA VISCOSA - CISA VISCOSA - CHATILLON



VIVA LA VITA



PRIMO AMORE



MARIA, LEGGENDA UNGHIERESE



FEROS PER ANTABELLA E L'OPERATORE FEVERELLI-MARIN



MARIA, LEGGENDA UNGHIERESE



UN PUGNO DI RISO

A TUTTI I LETTORI

Vi comunico che da oggi, anziché chiedere a me l'indirizzo di questo o quell'attore, attrice, potrete indirizzare le lettere presso «Cinema» e la Redazione provvederà ad inoltrarle ai destinatari. In questo modo giungeranno più presto e più sicuramente. Infatti accade spesso che attori e attrici si trovino in giro per un film, o cambino spesso di casa. L'Almanacco di «Cinema» 1941 darà poi gli indirizzi aggiornati delle personalità del mondo cinematografico, cosicché i lettori, almeno per un certo tempo, potranno servirsi di quello per gli indirizzi. Inoltre questo sistema mi permetterà di conversare più diffusamente con i lettori su altri argomenti. Infatti in questi ultimi tempi troppo spazio dovevo dedicare agli indirizzi, ed essendo aumentata la corrispondenza con i lettori, avveniva che parecchie risposte dovevano essere rimandate al numero successivo. Mentre è mio vivo desiderio rispondere a tutti i lettori e con la maggior sollecitudine.

RONCISVALLE (Bergamo). - No, non mi risulta che la Valli, la Denis e la Duranti siano fidanzate. So bene che tu sei colui che mi scrive spesso e con altri pseudonimi.

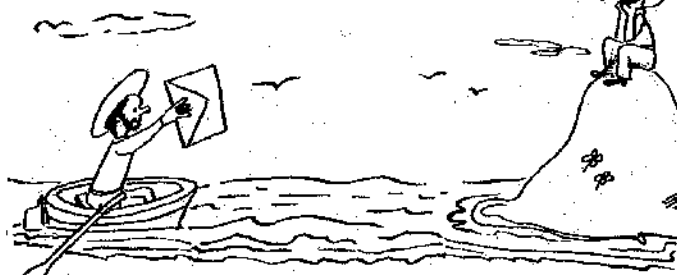
DINO SCHIAVANO (Ugento). - Ecco il tuo indirizzo: D. S., presso il Castello di Ugento (Lecce). Desideri corrispondere con lettori di *Cinema* e in particolare con Liana Dozzi (sì, per i famosi elenchili). Desideri che io ti mandi fotografie di Alida Valli e Carla del Poggio. Perché non ti rivolgi alle due gentili attrici? Alla prima puoi scrivere presso la Italcine, via Ludovico 16, Roma; all'altra presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 832, Roma.

ERCOLE MANISCALCO (Brescia). Mariella Lotti: via Ruggero Fauro 54, Roma.

F.R. S.E. (Agrigento). - Dina Sassoli, presso Scalera: Circonvallazione Appia,

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



110, Roma; Eva Dillan: via Gaetano Moroni 12, Roma; Jone Salinas: piazza Re di Roma, Roma; Jole Voleri, presso I.C.I.: via del Tritone 87, Roma.

ALIBI - Leonardo Cortese: via Alpi, 8; Massimo Serato, presso I.C.I.: via Tritone, 87; Massimo Girotti, presso E.N.I.C.: via Po, 32; tutti a Roma.

TINO BELLAGIA (Roma). - Ecco il tuo indirizzo: T. B., via Toppino 36, Roma. Comunico ai lettori che desideri corrispondere con loro.

MARAMA FIOR DI HAWAI (Roma). - A Massimo Serato puoi scrivere presso la I.C.I.: via del Tritone 87, Roma; gli altri non so. Ma cosa vuoi, ogni secondo giorno escono fuori degli attori nuovi e, tra l'altro, gli attori hanno un po' l'abitudine di cambiare di casa un po' troppo spesso. A me non piacciono le bambine che nei film fanno come i grandi per cui non mi ha deluso Maria Pascoli in piccolo mondo antico, che fa quello che deve fare; non mi sembra poi che in questo film ci siano scene da togliere. Tu dici «se avessero tolto alcune scene mute e altre insignificanti si poteva benissimo presentare un film di eccezione». Devi sapere che sono proprio le scene mute quelle che costituiscono a volte la forza di un film.

AURELIO GALLEPPINI (Cagliari). - No, alla Mostra di Venezia non vengono ammessi film sonori su pellicola di formato 17.5. In qualcuna delle mostre passate sono stati presentati film di formato ridotto, ma quasi esclusivamente 16 mm.

GAETANO BASSO. - Pubblico il tuo indirizzo perché desideri corrispondere coi lettori e avere una madrina di guerra: avere scelto Gaetano Basso, Aeroporto n. 8, Posta Militare Ae. 2.

CARLO SERALESSANDRI (Pavia). - Indirizzi di case cinematografiche alle quali potrai eventualmente rivolgerti ne pubblichiamo continuamente; anche in questa pagina ve ne sono. Eccone alcuni altri: «S.A.F.A.», via Mondovì, 33; «Artisti Associati», via Quintino Sella; «Continental Cine», via Vittorio Veneto, 96; «Grandi Film Storici», via Lucullo, 11; «Lux», via Tevere, 1; «Minerva», via Palestro, 45; tutte a Roma; «A.T.A.», via Mengoni 4, Milano.

ANNA D'AURORA (Genova). - Dalla fotografia che mi mandi non si può capire molto. Altre, vi escluso il C. S. C. non saprei consigliare. Non credo gioverebbe recitare, in un primo tempo, in una filodrammatica, quindi non resta che il C.S.C.

LAURA CLARA GIUDICE (Nervi). - Desideri che io esprima la tua grande ammirazione e i tuoi ringraziamenti per le bellissime fotografie che ti hanno mandato, a: Gigli, Giachetti, Falconi, Besozzi, Valenti, Brazzi, Cortese,

farà di tutto perché la fortuna ci metta uno zampino. Scrivi alle Edizioni «Bianco e Nero» se nel tuo caso di studioso del cinema puoi aspirare ad uno sconto.

C. D. (Firenze). - L'esito del concorso per la nascita di Salomè è stato pubblicato qualche settimana fa.

ALBERTO TESTA (Torino). - Forse nei film successivi Andrea Leeds non è stata ben guidata. Ho passato i giochi a chi di competenza. Il motivo che induce le nostre case di distribuzione a modificare il significato del titolo originale non è mai chiaro. Di solito i distributori scelgono un titolo che sia molto convenzionale cosicché il film viene confuso con i tanti altri abbastanza facilmente; e ciò a tutto svantaggio commerciale. Sono del tuo parere circa i film di cui parli nelle tue lettere delle quali ti ringrazio.

BEATRICE NEGRI (Roma). - No, non mi consta.

ACHILLE CARENA (Gambarana). - Non conosco LA NOTTE SENZA PAUSA. In vi amo e sarete mia, film di qualche anno fa, c'è, se non sbaglio, Camilla Horn.

IL PIGNOLO. - No, proprio non sono chi tu hai sempre creduto chi io fossi. In quel film francese è stata infatti soppressa addirittura la parte di quell'attore. In ne LA VOCE DELLA TEMPESTA di O. (non O') Selznick non c'entra affatto. E, sì, per i ricercatori di notizie è i compilatori di schede il lavoro è piuttosto arduo.

POLVERE DI STELLE (Bologna). - Io direi cinema e non ciné. La tua lettera è graditissima. La tua attività di propaganda per questa rivista è veramente lodevole. A Massimo Serato puoi scrivere presso la I.C.I.: via del



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

FONDI PATRIMONIALI DELLA BANCA
E SEZIONI ANNESSE LIRE 792.419.231,43

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 dipendenze in ITALIA, in ALBANIA e in A.O.I.

Delegazioni in Spagna:

MADRID - BARCELLONA - MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES - LISBONA

CREDITO AGRARIO

CREDITO FONDARIO

CREDITO PESCHERECCIO

CREDITO CINEMATOGRAFICO

CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

Tritone 87, Roma; a Alda Grimaldi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia: via Tuscolana 832, Roma; a Paola Vencroni presso la « Andros Film »: via Crescenzo 69, Roma. Scrivimi pure quando vuoi; mi farai sempre piacere.

UN LETTORE (Torino). - Clark Gable in *ACCADDE UNA NOTTE* è stato doppiato da Gino Cervi, in altri film da Romolo Costa. Gary Cooper è anche stato doppiato da Costa in qualche film. Friedrich March è stato doppiato da Giulio Panicali e da altri, Charles Boyer da Gaetano Verna, Wallace Berry da Gero Zambuto. BALALAIKA con Ilona Messy non è venuto in Italia.

MICHELE PUNTARO. - Comunico alle gentili attrici del cinema italiano nonché lettrici di *Cinema* che desideri una madrina di guerra. Ecco pertanto il tuo indirizzo: soldato infermiere Michele Puntaro, 1190. Ospedale da campo, Posta Militare 28 a. (Albania).

LUCIANO COMUNI (Milano). - Desidero sapere chi ha doppiato Laurence Olivier in *LA VOCE NELLA TEMPESTA*; penso che qualche lettore di *Cinema* te lo potrà dire. Altrimenti perché non lo chiedi all'E.N.I.C. (via Po 32, Roma)?

RENATO VARI (Lecce). - Ecco il tuo indirizzo: via Casanillo 62, Lecce; questo vuol dire che vuoi corrispondere con altri lettori. Non posso mandarti una fotografia di Alida Valli perché non posseggo un ufficio di distribuzione di fotografie. Vedi: Elisa Cegani, dici, è stata gentile con te e la vuoi ringraziare mio tramite; quanto alla Valli insisti: scrivi all'I.C.I., alla Italcine, all'A.T.A., a Grandi Film Storici.

LUISA - Laura Nucci: via Flaminia, 417; Luisaella Beghi: via Ercolano, 7; Maria Denis, via Piave, 29; Isa Pola: via Basento, 37; Lilia Silvi: via Volturno, 42; Vittorio de Sica: via Barnaba Oriani, 8-A; Maurizio d'Ancora: via G. B. Rossi, 20; tutti a Roma.

E.U.C.V.S.C. (Lucca). - Macario: Teatro Alfieri - Torino. Del film *CESARE* non ci sono notizie per ora.

P.D.B. (Milano). - Leggerò e vedremo.

GIUSEPPE CECCARELLI (Apuania). - I giochi sono stati presi in considerazione dal reparto incaricato. Sì, i movimenti di carrello sono spesso scarsamente efficaci. Per pubblicazioni sull'arte della fotografia rivolgiti a *Bianco e Nero* (via Tuscolana 832, Roma).

MAURIZIA DELLA ROCCA (Torino). - Gli indirizzi di combattenti che desiderano madrine di guerra li puoi trovare anche in questa pagina. Della Garbo non ho notizie recentissime.

GIANFRANCO RISI (Pavia). - Circa il formato ridotto da adottare io consiglierei senz'altro il 16 mm. Certo che sarebbe utile per l'arte e la cultura cinematografica ridurre in formato minore, i film più importanti di ogni tempo, di modo che anche privatamente si potessero proiettare con facilità, purtroppo però molto poco è stato fatto in questo senso finora. All'estero si è fatto qualche cosa di più; ma il cinema essendo ancora troppo legato all'industria e al commercio (per cui un film viene sfruttato intensamente per un certo periodo e poi magari va al macero) riesce piuttosto difficile una soluzione. Certo sarebbe bello che chi lo volesse potesse costituirsi una piccola cineteca, così come ha la biblioteca o la discoteca.

IOLANDA CUTORE (Acireale). - Potrebbe anche darsi che tu riuscissi a seguire come « assistente volontaria » l'attività di un regista. Certo che per

far questo bisognerebbe che tu fossi a Roma. Mi pare che il critico abbia tra gli altri il compito di « interpretare » il film, cioè di « porgerlo » in un certo senso allo spettatore il quale può capire dalla lettura della recensione se quello è un film che corrisponde o no al suo gusto. Ma oltre a questo il critico deve anche, secondo il mio parere, manifestare la propria opinione; non limitarsi quindi ad una recensione assolutamente generica. Sì, è vero, accade spesso che alcuni critici, perché incompetenti o male informati, facciano confusioni.

RUGGERO M. - A Ilse Werner puoi scrivere presso la « Germania Film »: via dei Villini 1-A, Roma. Oltre ai citati lavorano in *LA CADUTA UNA DONNA*: Claudio Gora, Tilde Marcandalli, Anita Farra. A Nives Poli puoi scrivere presso: Teatro alla Scala, Milano; a Silvia Manto presso l'« Andros Film »: via Crescenzo 69, Roma.

ATTILIO CAVEZZALI. - Ecco il tuo indirizzo: Attilio Cavezzali, via Ponte Marino 3, Ravenna. Con ciò vuoi comunicare ai lettori che saresti disposto a cedere uno schedario contenente i dati principali dei film prodotti dal 1936 al 1940.

IRIS FABBRI e TINA NICOLETTI. - Ecco il vostro indirizzo: via Bruno Brizzi 6, Rimini. Con ciò comunico ai combattenti che volete diventare madrine di guerra.

ALBERTO TESTA (Torino). - Passato a chi di competenza.

MARILU SEDICENNE (Milano). - Ad Adriano Rimoldi puoi scrivere presso la « Scalera Film »: Circonvallazione Appia 110, Roma.

LUIGI C. (Genova). - MANON LESCAULT di Julien Duvivier non verrà probabilmente in Italia. Passerò a Puck il tuo desiderio, per quanto sia difficile adesso accontentarti. Se mi riuscirà di procurarti una fotografia di Dorothy Jordan te lo avvertirò. Le altre tue opinioni espresse nella lettera sono in gran parte da me condivise. Circa la faccenda da te prospettata per i film stranieri ti dirò che la soluzione mi sembra difficile, date le circostanze. Ho inoltrato la lettera.

CARLO BARSOTTI (Travo). - Sì, chiarissimo. Tu vuoi dire, in sostanza, che quando è presente una grande attrice tipo Garbo tutte le altre attività vengono a lei subordinate. Mentre nel caso che il film sia diretto da un regista maggiore, questi riesce a far subordinare alle proprie esigenze anche l'attività della grande attrice.

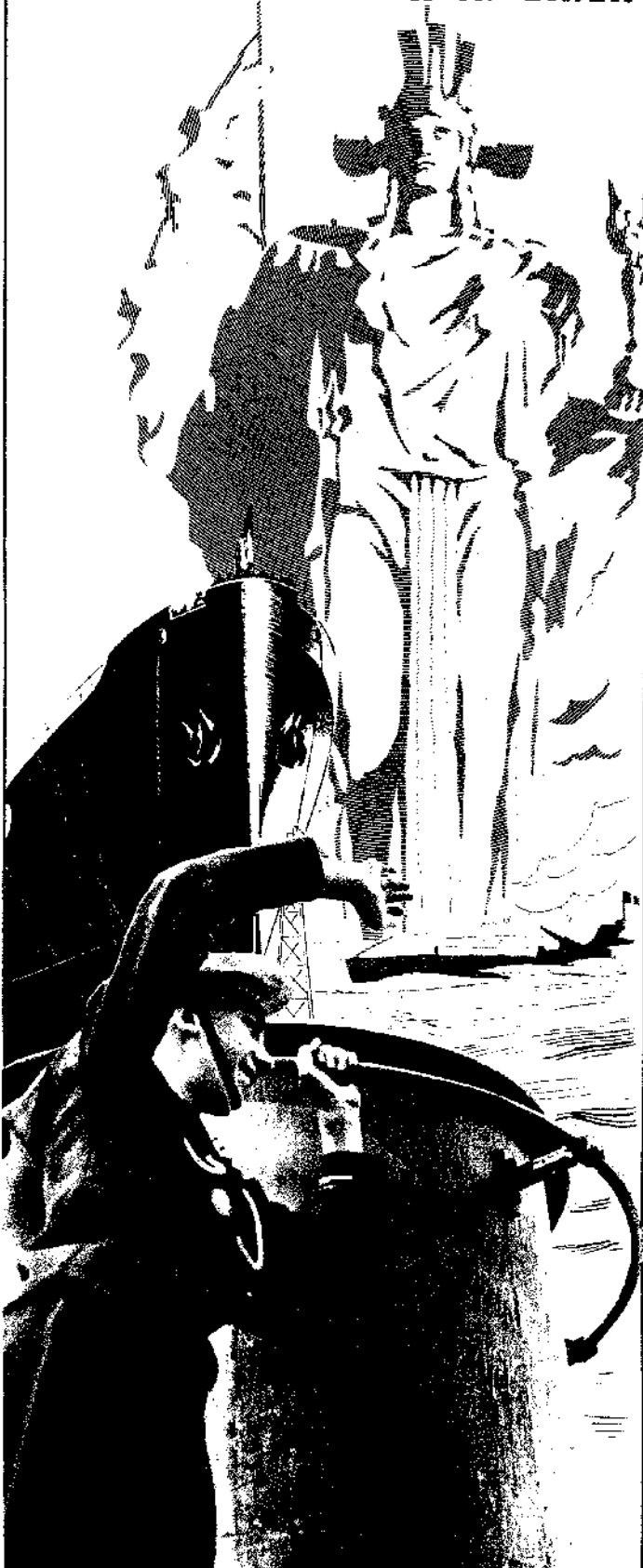
ALBERTO GIAMBRA (Palermo). - Grazie. Come è noto, io sono contrario al doppiato. I film dovrebbero essere proiettati nella loro edizione originale. La soluzione delle didascalie sovrappresse permetterebbe allo spettatore di capire il senso delle frasi qualora non conosca la lingua del film. Naturalmente le didascalie debbono essere fatte bene e occupare solo un piccolo spazio della parte inferiore del quadro. Ecco il tuo indirizzo: 13° reggimento genio, 1a compagnia telegrafisti, Palermo. Comunico alle lettrici che desideri una madrina di guerra. In particolare desidereresti come madrina una allieva del Centro Sperimentale.

MARIUCCIA (Milano). - Delle giovani da te citate solo Alda Grimaldi è allieva del Centro. Le altre non mi risulta.

AMMIRATORE DI CARLO NINCHI (Isonio). - Sì, tutti possono acquistare l'Almanacco del cinema italiano. Eva Dilian abita in via Gaetano Moroni 12, Roma. Manda pure giochi.

IL NOSTROMO

INDUSTRIA ITALIANA IN LINEA



ODERO TERNI ORLANDO

Agricoltori!

96 milioni di quintali
di grano è la meta da
raggiungere

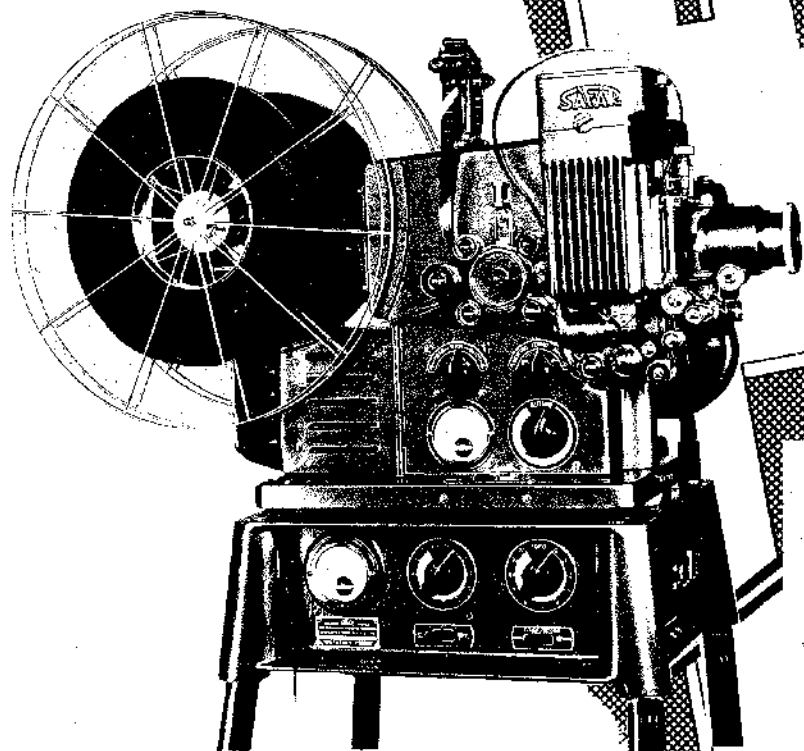


TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

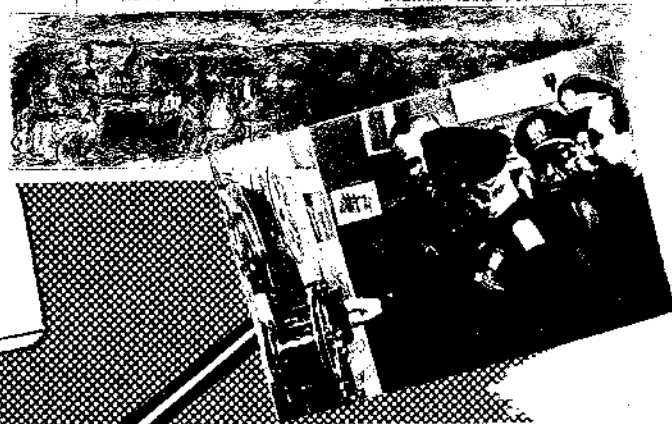
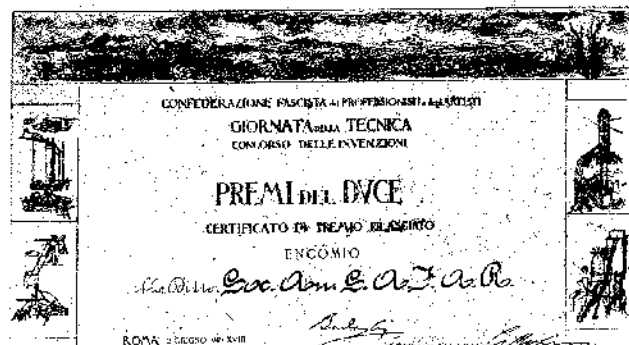


SAFAR



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 film su 725 soggetti appositamente preparati.



CINETECA AUTONOMA PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA
UFFICIO CENTRALE

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

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

Il Ministro dell'Educazione Nazionale
Presidente della Commissione