

CINEMA



IN QUESTO NUMERO:
Orio Vergani; Osvaldo
Campassi; Ugo Casi-
raghi; Francesco Fa-
sinetti - Una pagina
in tricoloria fuori testo

SPED. IN ABB. POSTALE EUROPEA II

142 LIRE
2,50

25 ANNI DI CINE X

AI LETTORI

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

Lavoro e armi



FIAT



N. 5

FOTOCOLORE BERTRAN

Amedeo Nazzari



CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Volume I - 25 Maggio 1942-XX

FASCICOLO 142

IN QUESTO NUMERO:

I. (Editoriale)	
Ferrò caldo	265
ORIO VERGANI	
Incontro con la Piu	266
OSVALDO CAMPASSI	
Motivo di un successo	269
EGO CASIRAGHI	
L'ultima trilogia di Pabst	271
PAGINONE	
Fédulein in vacanza	274
NADIR GIANNITRAPANI C ROBERTO PERSICHINI	
La vera origine del cinema italiano	276
R. G.	
Interviste: Leo Menardi - Ferrara Santamaria - Alberto Savinio	278
FRANCESCO PASINETTI	
Parlatorio	281
VICE	
Film di questi giorni	282
MARIO CALZINI	
Voi fotografate, noi pubblichiamo	285
NELLE RUBRICHE	
Cinema gira	281
Negli stabilimenti si gira	283
Capo di Buona Speranza	287

Lo Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 683470

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, semestre L. 28 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Ruth Buchard in un succinto costume balneare inaugura in piscina la stagione estiva



CINEMA GIRA

ITALIA

IL CONCORSO DI...

...critica cinematografica, prova finale dei litorali femminili della cultura svoltisi recentemente a Como, è stato vinto dalla studentessa universitaria Frattini Silvana di Roma con punti dieci.

'LA GONDOLA'...

...è il nuovo documentario di Francesco Pasinetti, che si sta realizzando in questi giorni a Venezia, per l'Istituto Nazionale Luce. Il film comprende una parte introduttiva di carattere storico, in cui attraverso la visione di alcune pitture di Carpaccio, Bellini, Tintoretto, di stampe del Seicento, di dipinti e stampe di Canaletto e di Guardi, vien mostrata la evoluzione della gondola, dalle origini fino all'epoca in cui viene stabilita la forma definitiva della caratteristica imbarcazione veneziana. Si passa quindi alla descrizione di uno « squero » dove le gondole vengono costruite e poi alla descrizione della gondola nella vita odierna, soprattutto nei traghetto che, numerosi, collegano le due sponde del Canal Grande. Il film si conclude con una sequenza di fantasia in cui è narrato un fantastico viaggio in gondola per il Canal Grande, dove la scenografia è data dai più bei palazzi dell'architettura veneziana. L'Istituto Luce ha messo a disposizione del regista Francesco Pasinetti, che come per i suoi precedenti documentari curerà anche il montaggio, ogni mezzo. Tra l'altro è da notare che il film viene girato in presa diretta sonora, in quanto che il sonoro può efficacemente contribuire a rendere l'atmosfera ambientale. Il Comune e le Autorità di Venezia hanno predisposto affinché la più assidua collaborazione venga data ai realizzatori; alcuni fra i più rinomati gondolieri veneziani, fra cui Arturo Cucchiero, vincitore di numerose regate, vi prendono parte. Con questo film, Francesco Pasinetti, veneziano, vuol rendere un omaggio alla sua città. Operatore è Antonio Schiavinotto, tecnico del suono Mario Migliorini, segretario di produzione Enrico Monti, aiuto operatore Enzo Occhipinti; assistente alla regia Glauco Pellegrini.

UMBERTO BARBARO...

...dirigerà per la Cines LA FAMIGLIA DEL FABBRIO, film tratto dall'omonimo romanzo di Massimo Bontempelli alla cui sceneggiatura collaborano, oltre a Barbaro, lo stesso Bontempelli e Antonio Pietrangeli.

NOTIZIE IN GRUPPO

Il produttore Giuseppe Amato realizzerà tra breve un soggetto di Tellini e De Caro dal titolo: APPARIZIONE; a

ca e Clara Calamai; il Consorzio Italiani Film (C.I.F.) ha acquistato da Piero Tellini e Ottavio Poggi un originale soggetto che si intitola QUALCUNO HA SOGNATO; la produzione associata (Scalera-Era Film) metterà tra breve in cantiere NOI VIVI, diretto da Goffredo Alessandrini con gli attori Alida Valli e Rossano Brazzi; l'Anouima Cinematografica Italiana (A.C.I.) ha iniziato la preparazione del film I FREDDI DEL SAHARA, derivato dal romanzo di Emilio Salgari la cui regia sarà affidata a Paolo Moffa, già aiuto di De Sica, Rossellini, Menardi ecc., e l'interpretazione a Luisa Ferida e Osvaldo Valenti.

NEI GIORNI SCORSI...

...si è riunita per la prima volta a Firenze la Camera Internazionale del Film, Sezione Film Documentari e Culturali. A questa importante riunione internazionale, che è stata presie-

BANCA DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA
LIRE ITALIANE 358.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

207 FILIALI IN ITALIA,
NELLE COLONIE, NELL'EGEO,
NELL'IMPERO ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

duta dal Cons. Naz. Augusto Faurechi, sono intervenuti il Vice Presidente della Camera Internazionale, l'avv. Eitel Monaco e i rappresentanti dei seguenti Paesi: Belgio, Boemia e Moravia, Bulgaria, Croazia, Danimarca, Finlandia, Romania, Slovacchia, Spagna, Svezia, Ungheria. Le sedute del convegno hanno avuto luogo a Palazzo Strozzi, mentre al Cinema-Teatro Savoia sono stati presentati al pubblico, in lingua originale, i documentari più interessanti inviati dalle varie Nazioni partecipanti.

LA PRIMA SEZIONE...

...del Tribunale Civile di Roma dovrà pronunciarsi su due cause riguardanti i diritti di autore per l'adattamento cinematografico di due romanzi del compianto Emilio Salgari, « Le due Tigri » e « I Pirati della Malesia ». I fatti possono così riassumersi: la Società Cinematografica S.O.L., acquistava, nel maggio 1941, dal sig. Omar Salgari i diritti di autore per l'adattamento cinematografico dei due romanzi predetti. Con citazione 6 agosto 1941 il signor Salgari assumendo che la S.O.L. aveva mancato di rimettergli alla scadenza fissata, una delle quote di prezzo per il romanzo « Le due Tigri » conveniva la S.O.L. dinanzi al Tribunale di Roma chiedendo — a mezzo degli avvocati Filippo e Angelo Ungaro — la risoluzione del contratto e la distruzione del film omonimo già realizzato. La S.O.L. si costituiva in giudizio, deducendo le sue ragioni e facendo anche l'offerta reale del residuo prezzo, offerta che il Salgari rifiutava. Nelle more di tale giudizio il Salgari — sempre assistito dagli avvocati Ungaro — notificava altra citazione contro la S.O.L. chiedendo anche la risoluzione del contratto di cessione del romanzo « I Pirati della Malesia » e la distruzione del film omonimo. La S.O.L. resisteva, a mezzo dell'avv. Luigi Zuppante, precisando, tra l'altro, che essa aveva usato legittimamente della facoltà, assicurata dal contratto, di ridurre liberamente,

adattare e sviluppare il racconto del romanzo e che comunque tutto quanto è stato riprodotto nel film si trovava in realtà nel soggetto acquistato. Come abbiamo detto, le due cause sono state messe in decisione e la sentenza del Tribunale è vivamente attesa anche perché nella causa relativa al soggetto « I Pirati della Malesia » potrà essere ordinata — a fini istruttori — la proiezione del film davanti al Magistrato.

IN QUESTI GIORNI...

...sono giunti a Roma Willy Forst, Kristina Söderbaum col marito, il regista Veit Harlan. Ricevuti dai dirigenti della Germania Film e accompagnati da funzionari della Direzione Generale per la Cinematografia, gli ospiti hanno visitato gli impianti cinematografici della capitale italiana. Il regista Veit Harlan giunge in Italia per girare alcuni esterni di un film di produzione Ufa.

IL 22 CORRENTE...

...alle ore 17,30 si è riunito il Comitato per i film politici e di guerra presieduto dal Ministro Pavolini. Daremo nel prossimo numero i dati relativi ai film passati in esame. Oggi 25 il Ministro Pavolini convoca tutti i produttori per discutere su vari problemi circa il trattamento economico degli attori del cinema e in genere dei quadri tecnici della produzione cinematografica italiana.

ARGENTINA

L'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO...

...1941 si è chiuso brillantemente secondo i dati e le cifre rese note dall'Associazione Produzione Pellicole Argentine. Risultano consumati nel 1938 ben cinque milioni di metri di pellicola; nel 1939 questa cifra sale a sei milioni e seicento mila metri; nel 1940 si arrivò alla cifra di 7 milioni e 900 mila metri; nel 1941 si è raggiunta la cifra di 12 milioni di metri. Pare inol-

tre che gli investimenti di capitale negli stabilimenti cinematografici si aggirano quest'anno su 8 milioni 230 pesos argentine, ivi comprese le installazioni dei laboratori. È logico quindi pensare che la produzione locale non abbia nessun momento di tregua e che nuove imprese cinematografiche, come la Filmadora Independiente Argentina, sorta ultimamente a Buenos Aires, nascano di continuo. (E. D. Siega).

GIAPPONE

LI-HSIANG-LAN...

...è considerata nell'Estremo Oriente la Danielle Darrieux della cinematografia mancese. Nacque a Pechino nel 1920. Nel 1938 la « Manchuria Films Corporation » la scritturò per alcune produzioni cinematografiche. Col film « CANZONE DELL'ORCHIDEA BIANCA », una fra le maggiori produzioni nippon-mancesi, LI-HSIANG-LAN ha fatto il suo ingresso trionfante nel cinema giapponese ed orientale in genere guadagnando le simpatie del pubblico per la sua voce e la sua bellezza. Altra superba interpretazione è da lei resa nel film mancese HONEYMOON EXPRESS.

NELL'ISOLA DI LUZON...

...nell'arcipelago delle Filippine, ha sede lo studio cinematografico « Riviera dell'Oriente », dove da oltre quindici anni vengono prodotti i film della cinematografia filippina, che dal 1933 sono stati sonorizzati in dialetto tagalog, compreso in tutto le isole. La più antica Casa produttrice è la « Malayan Pictures Corporation » con sede sociale a Manila e stabilimenti a San Juan, presieduta prima della guerra da José Nepomuceno. Nelle Filippine gli attori « nazionali » vengono pagati molto poco: gli extra, il personale tecnico, i macchinisti, gli attrezzisti ect., percepiscono un salario giornaliero non superiore ai tre pesos. Esistono in totale 340 locali di cinematografo, dei quali solo 90 con impianto sonoro. Il cine-

matografo delle Filippine contava una quarantina di attori di primo piano il cui compenso poteva oscillare in massima fra i 200 e i mille pesos al mese. (Gli attori italiani sono pregati di considerare attentamente dette cifre!). Un particolare interessante è dato dal fatto che i produttori-realizzatori avevano la abitudine di fare i soggetti, scrivere le sceneggiature e i dialoghi.

A SHANGHAI...

...è stato proiettato in questi giorni il film italiano **CASTA DIVA**, in uno dei maggiori cinematografi di questa città, ottenendo un notevole successo di pubblico e di critica. Fatto farà poi il giro delle principali sale cinematografiche cinesi.

GERMANIA

THEO LINGER...

...dirige negli stabilimenti Berlin Film **LIEBESKOMÖDIE** (la commedia dell'Amore) con Magda Schneider e Albert Matzerstock.

KARL RITTER...

...in occasione del film **CHEFEU** ha tracciato di proprio pugno una sceneggiatura costellata di appunti e di schizzi particolareggiati. Ritter afferma che tutto ciò influisce enormemente non solo sul rendimento qualitativo del regista ma anche sul bilancio della produzione.

AL NUOVO FILM...

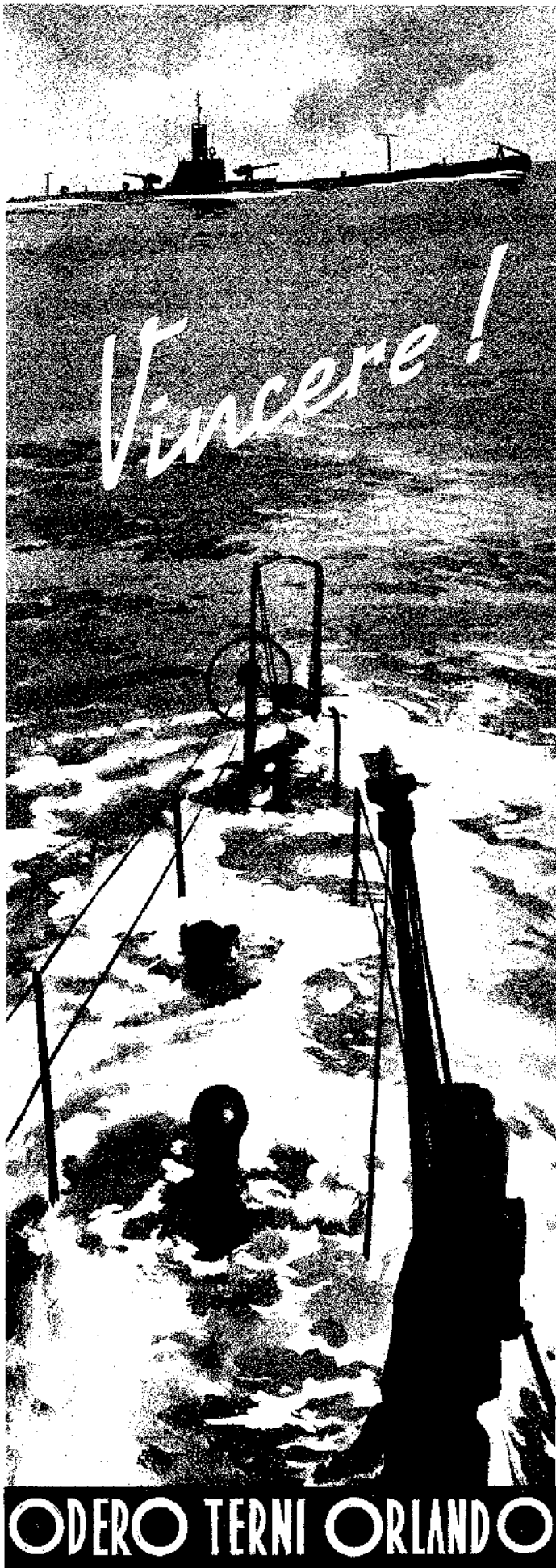
...di Willy Forst **SANGUE VIENNESE** è stato assegnato all'indomani della prima rappresentazione a Berlino l'attributo di « film di particolare pregio artistico ». Questa distinzione che è la più importante dopo il titolo di « Film della nazionale », viene concessa solo per la terza volta ad un film di trattenimento, sia per i pregi che si afferma distinguono la nuova opera di Forst, sia per incoraggiare le case tedesche a dare maggior incremento alle opere di tal genere.

LA FABBRICA DELL'IMPREVISTO



Interpreti:
MAURIZIO D'ANCORA
VERA BERGMAN
ENZO BELIOTTI
GRETTA FIUME
MERIO BERNARDI
 Regia: **JACOPO COMIN**
 Produz.: **ATEZIA FILM**
 Esclusività: **E. N. I. C.**





SU INVITO...

...del prof. Carl Froelich, Presidente della Reichsfilmkammer, gli artisti del cinema francese Viviane Romance, Danielle Darrieux, Junie Astor, Suzy Delair, Albert Préjan e René Dary con un gruppo di tecnici della cinematografia francese ed alcuni giornalisti, sono arrivati a Berlino. Nel corso del viaggio questi rappresentanti del cinema francese, hanno visitato i grandi centri cinematografici tedeschi a Berlino, Munique, Vienna. Nel corso della visita a Berlino hanno assistito alla prima del film di Danielle Darrieux, in versione originale francese PREMIER RENDEZ-VOUS che ha riportato al *Marmor Haus* un immenso successo. Questo è il primo film francese nuovo proiettato in Germania dopo il settembre 1939. Albert Préjan, nel ricitare a Parigi, ha fatto le seguenti dichiarazioni alla stampa: « Il cinema in Germania è considerato una delle branche più importanti dell'attività nazionale. È un esempio al quale noi dovremo ispirarci in Francia con grande interesse ».

JOHANNES MEYER...

...dirigerà tra breve per l'impresa Berlin Film una produzione derivata dalla Francesca da Rimini, il cui titolo non è stato ancora definito. Carl Kuhlmann sarà uno degli interpreti principali.

IL CONSORZIO CINEMATOGRAFICO...

...UPA si prepara a festeggiare il 25-annuale della sua fondazione con un grande film a colori intitolato MUNCHHAUSEN, il cui interprete principale sarà Hans Albert ed il regista Joseph von Baky.

ALLO SCOPO DI...

...raggiungere massimi risultati, la sezione del Fronte del Lavoro della Bassa Slesia ha inaugurato di recente in collaborazione con la Reichsfilmkammer, alcuni corsi regolari di addestramento ai quali prendono parte circa quattrocento operatori cinematografici. Tutto ciò è fatto per preparare i quadri per le prossime produzioni cinematografiche a colori.

IN BASE ALLE STATISTICHE...

...di recente pubblicazione risulta che nel mese di gennaio 1942 ben 8 milioni 550.375 spettatori hanno frequentato le 401 sale di proiezione esistenti a Berlino. L'incasso complessivo ammonta a marchi 7.472.855,15.

IL REGISTA...

...Hans Steinhoff ha portato a termine le riprese del film REMBRANDT importante opera biografica del cinema tedesco sul grande pittore fiammingo, interpretato da Ewald Balser, Herta Feiler, Gisela Uhlen, Aribert Wäscher. Detto film, di produzione Terra Filmkunst, verrà distribuito in Italia durante la stagione 1942-43 dalla impresa cinematografica A.C.I.-Europa Film.

FRANCIA

IL GIORNALE...

...*Le Rouge et le Bleu* in un articolo a firma N. G. Vedres dal titolo « Triste bilancio » della produzione in zona non occupata, fa un quadro del cattivo stato della situazione cinematografica nella regione francese controllata dal Governo di Vichy.

LA DISTRIBUTTRICE...

...Francinex di Marsiglia ha acquistato i diritti di distribuzione dei seguenti film italiani: LA FIDELA DEL CORSO VERDE (La fille du Corsair) pubblicitario nei locali con queste frasi « avventura, la vita movimentata dei corsari del mare sui quali domina una donna straniera », MANON LESCAUT il cui lancio annuncia: « Carmine Gallone ha saputo tradurre in immagini giuste e con una scenografia fastosa il pittoresco romanzo dell'Abate Prevost »; LUCE NELLE TENEBRE (Lumière dans les ténèbres) « Una pagina di vita, un amore profondo, una donna magnifica », IL SOGNO DI BUTTER-

Chi
conser-
va questi
tagliandi, nu-
merati in rap-
porto alle tavole
fuori testo a colo-
ri, ha diritto a parteci-
pare al sorteggio di 100
premi che alla fine di ogni
anno saranno messi in palio.

fly (Le songe de Butterfly) « nel quale si udrà la magnifica musica di Puccini e la voce di Maria Cebotari ».

ROGER RICHEBÉ...

...ha iniziato le riprese di ROMANCE A TROIS, film tratto dal lavoro di Denis Amiel « Trois et un » presentato qualche anno fa a Marsiglia al teatro *Salnt-Georges*. Gli interpreti principali sono Fernand Gravey, Simone Renand, Denise Grey, Michel Marsay e Bernard Blier.

A CAUSA DELLA...

...rarefazione della pellicola, delle restrizioni di elettricità e dei carboni, il direttore responsabile del C. O. I. C. (Comitato d'organisation de l'Industrie Cinématographique) ha stabilito che il metraggio totale dei programmi, non comprese le attualità, non deve superare i trenta e trecento metri effettivi, salvo autorizzazione speciale. In caso che il metraggio del programma normale fosse inferiore ai 2.000 metri, ne viene di diritto una deroga alla suddetta decisione con la proiezione di un documentario.

DAL ROMANZO DI...

...Alberic Chahuet PONTCARRAL sarà derivato un film per opera dello scrittore Bernard Zimmer. Jean Delannoy sarà il regista ed inizierà i lavori in esterni alla fine del corrente mese. Pierre Blanchard incarnerà per lo schermo l'eroe dell'opera di Chahuet, un colonnello dell'impero che trova la morte sul campo dell'onore in Algeria dopo una vita appassionatamente vissuta. Annie Ducaux e Suzy Carrier saranno le interpreti nei ruoli femminili.

BELGIO

LA CAMERA SINDACALE...

...dei distributori di film ha annunciato che la Camera Internazionale dei film si è occupata della questione della importazione dei film italiani e francesi nel Belgio. È stato fissato un quantitativo di film italiani che saranno proiettati in versione originale o in doppiato tedesco. È previsto per certi altri il doppiato in lingua francese. D'altra parte si annuncia che i distributori belgi stanno per ottenere l'autorizzazione ad importare i film francesi acquistati prima del 10 maggio 1940. Questa importazione ripenderà dal visto di censura e dalle licenze d'esportazione francesi.

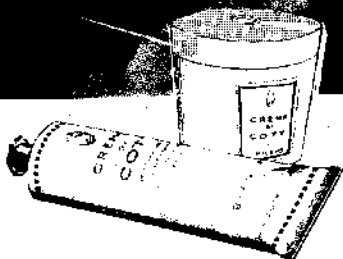
SPAGNA

UNA NUOVA SOCIETÀ...

...di produzione è stata creata a Madrid: la Universal-Bero-Americana. Come inizio questa società ha scritturato la grande artista spagnola Imperio Argentina che per la prima volta, dopo la guerra civile, lavorerà in uno stabilimento madrileno. Imperio Argentina sarà l'interprete principale di due film COYASCA che, come indica il titolo, si svolge all'epoca di Goya e l'altro TOIA MONTEZ, la storia della celebre danzatrice la cui azione si svolge all'epoca della Corte del Re Luigi I di Baviera. Benito Perojo è il regista di queste due produzioni.

ODERO TERNI ORLANDO

LE BELLE SIGNORE FANNO COSÌ



TUBO L. 6.50 E L. 10.00
 TUBETTO PER BORSETTA .. 3.60
 VASETTO LUSO .. 20.00

Prima di incipriarsi tutte le belle signore, col lieve massaggio fatto con la punta delle dita, distendono sul volto uno strato sottilissimo di crema.

Solo dopo tale operazione si incipriano. Il loro volto, così preparato, è sempre più bello e più degno dell'altrui ammirazione.

Curate così il vostro viso e sarete anche voi ammirata ed invidiata, ma non adoperate mai una crema qualunque che può farvi danno.

Coty ha creato proprio per la preparazione del viso una crema di bellezza che agisce in superficie, perchè non affonda nei pori e vi aiuta ad esaltare al massimo la vostra bellezza.

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

CREMA E COLCREMA
COTY

SOC. AN. IT. COTY - MILANO

25 MAGGIO
1942
XX

C I N E M A

142

FERRO CALDO

COME già da noi detto altre volte (e non ci stancheremo di picchiare sul ferro caldo finché non avremo ragione di esso), il problema del formato ridotto sta oggi a cuore ad una numerosa schiera di cinematografatori giovani ed anziani, e noi, attraverso queste colonne, soffriamo i loro momenti più pericolosi e forse ne anticipiamo i desideri e le aspirazioni. Un eminente scrittore di problemi del passo ridotto, Enrico Costa, in un prezioso volume *Il Cinelibro* uscito che è poco, scrive in una prefazione: «Questo lavoro è particolarmente indirizzato a coloro che vogliono fare del cinema con i mezzi più modesti che offre il passo ridotto per acquisire quella pratica che permetterà loro di entrare con una chiara mèta nel mondo della cinematografia».

Migliore scuola del passo ridotto non v'è dunque per il cinema: pensate alla completezza necessaria a un individuo in possesso di un apparecchio da ripresa ad otto o 16 mm. Egli dovrebbe ad un tempo essere soggettista, sceneggiatore, fotografo, regista e ancora fonico. Palestra migliore non v'è del passo ridotto, a nostro criterio, per la preparazione dei quadri tecnici del cinema italiano, anche se esperienze precedenti, quali i corsi di O. G. nel 1940, non abbiano dato i buoni risultati sperati. Oggi sappiamo che la G.I.L. ha intenzione di lavorare in questo senso, ma non crediamo sia proficuo, come già pubblicato su *Cinema*, che possa bastare alla preparazione di elette schiere di giovani operatori un corso presso il C.S.C. della durata di 30 o 70 giorni. Se Enti superiori intendono affiancare l'opera del C.S.C. e tanto intelligentemente apportarvi nuovo materiale umano, è necessario organizzarsi su basi più larghe, creando corsi regolari con insegnanti provetti, stabilire degli esami ancora più seri e accompagnare fino all'entrata nell'industria i migliori elementi.

Questi pensieri andavamo coordinando in attesa di rivolgere alcune domande ad un alto esponente della C.R.E.A. (Cinematografia Rurale Educativa Ausiliaria), nella certezza che con la sua intelligenza e la sua competenza nel campo dell'industria cinematografica nazionale, potesse fornire elementi preziosi alla nostra non mai troppo amata questione.

Ecco le domande formulate con le risposte gentilmente forniteci:

1) Perché il passo ridotto è in Italia ancora tanto dimenticato?

— Non ritengo che il passo ridotto sia oggi dimenticato in Italia, anzi in questi ultimi tempi si può dire che l'annoso problema sia stato completamente risolto. Finalmente ci sono degli ottimi apparecchi da proiezione sonora a 16 mm. e c'è un Ente in grado di ridurre in passo ridotto le pellicole spettacolari e documentarie necessarie alla alimentazione della ormai grande clientela.

2) Credete voi preziosa per il cinema in 35 mm. l'esistenza in Italia di una eletta schiera di buoni passoridottisti?

Data la praticità e l'economia di una produzione a passo ridotto, ritengo preziosissima l'esistenza dei passoridottisti, i quali potrebbero fornire il materiale per la diffusione e l'affermazione del passo ridotto, e farsi nel medesimo tempo le ossa per realizzare nel formato normale.

3) Partendo dal principio industriale del passo ridotto, come sappiamo è stato fatto da noi, è possibile ugualmente guadagnare alla giusta causa le schiere dei giovani? Ovvero non sarebbe opportuno divulgare le opere in 8 o 16 mm. di tutti i passoridottisti anche prescindendo dai Littoriali?

— Solo portandolo sul piano industriale, il passo ridotto può aver vita, specie in Italia che dal punto di vista economico non può essere in grado di avere una folta schiera di dilettanti. Per quanto riguarda la produzione di film a soggetto o di documentari a passo ridotto, si può facilmente arguire che soltanto avendo una adeguata rete industriale, è possibile ricavare almeno in parte le forti spese sostenute.

4) Sappiamo che la C.R.E.A., sorta col preciso scopo di diffondere il cinema presso i centri rurali, ha creato un proprio circuito di sale. Volete dirci qual'è il principio che guida la riduzione in passo ridotto delle pellicole in 35 mm. per l'alimentazione delle sale?

— La C.R.E.A. si è costituita per dare ai centri rurali sforniti di locali cinematografici, la possibilità di un sano svago e di una efficace propaganda quale solo il cinematografo, specie in questi momenti, può offrire. È appunto imminente l'apertura di circa 200 sale in Comuni dove mai finora era giunta la macchina da proiezione. Inoltre la G.I.L. ha in funzione qualche centinaio di proiettori ed anche l'O.N.D. si sta attrezzando adeguatamente. Fra l'altro è allo studio un proiettore di limitate proporzioni e costo basso adatto per famiglie.

Queste sale saranno alimentate dai film ridotti e distribuiti dall'Istituto Nazionale Luce. Ciò non toglie che anche nei grandi centri possano sorgere sale cinematografiche a carattere spettacolare dove si dia esclusivamente la produzione di film e documentari girati direttamente a passo ridotto. In questa forma è logico debbano cadere tutti quei vincoli o limitazioni fin qui poste al passo ridotto in quanto riduzione dal passo normale e in concorrenza con quello.

5) Circa la proposta di *Cinema* di ammettere il passo ridotto a Venezia, vorremmo sapere il vostro pensiero.

— Sono d'accordo con la proposta di *Cinema* di ammettere il passo ridotto a Venezia, ma sarei più propenso alla apertura immediata di una sala a Roma organizzata dal Guf per la proiezione esclusivamente dei film prodotti a 16 mm. ed in particolar modo di quelli che normalmente vengono presentati ai Littoriali. In uno dei prossimi numeri vi prometto di dettarvi una nota dettagliata delle nuove disposizioni ministeriali sull'organizzazione del passo ridotto in Italia per la sua maggiore diffusione e sugli ultimi ritrovati tecnici che pongono il passo ridotto sullo stesso piano del suo fratello maggiore.

L.

Ai Ministero delle Corporazioni, sotto la presidenza del Ministro Ricci e con la partecipazione del Ministro per la Cultura Popolare, si sono riuniti i Comitati tecnici corporativi per il teatro drammatico e la cinematografia. Per quanto riguarda i problemi del cinema, il Ministro Pavolini ha illustrato il recente assetto della produzione, soffermandosi in particolare sulla necessità di una reciproca collaborazione tra teatro e cinema e sulla opportunità di disciplinare i passaggi degli attori del teatro al cinematografo e viceversa, nell'interesse dell'una e dell'altra forma di spettacolo. Nella discussione è intervenuto il Ministro per le Corporazioni, il quale tra l'altro ha esaminato il problema del collocamento e del trattamento economico degli attori del cinema e del teatro anche in relazione ai costi di produzione e di gestione. Come pubblicato in questo numero in altra pagina, oggi 25 i produttori italiani sono riuniti a rapporto dal Ministro Pavolini per discutere e considerare serenamente il problema del trattamento economico degli attori del cinematografo. Siamo certi che una volta per tutte il serio ed intricato problema (vedi *Cinema* n. 127) sarà definitivamente risolto.



di casa volevano che io montassi in piedi sul tavolo da pranzo per cantare « Ridi, pagliaccio! ». Mia madre pretendeva che io mi ricordassi di avere assistito, in braccio a lei, ai funerali di Verdi. Il tenore Borgatti cantava, nel tinello della nostra casa, la morte di Sigfrido. Mia sorella andava in quarta elementare e scopriva che il nonno era compaesano di Adelaide Ristori e che era stato amico della grande tragica. Si parlava, a pranzo e a cena, della Duse e di Irma Gramatica, di Talli e di Benini, della *Walkiria* e dell'*Albergo dei poveri*. Io avevo cinque anni, sapevo che ero nato mezz'ora dopo che mia madre aveva lasciato la Scala, colta dall'annuncio della mia nascita mentre il tenore suggeriva al cigno gentile... di tornare all'ampio ocean. Ero imbottito di musica e di tragedia come un panino gravido. In casa non avevo mai sentito parlare del cinematografo se non come di una cosa proibita. Avrei barattato il mio cavallo a dondolo con un biglietto da dieci centesimi per l'ingresso nel magico e misterioso baraccone dove si presentava per la prima volta al pubblico milanese la nuova invenzione che, m'avevano detto, faceva apparire su una tela bianca treni in movimento e tuffatori che si immergevano con un salto nel mare. Un amico si provvide di un paio di forbici, aspettammo il primo buio del crepuscolo, si cercò sulla parete di tela della baracca un punto dove poter operare senza tagliare i panni di qualche spettatore, con un gran batticuore vidi l'amico audace torar con le forbici il telone e metter l'occhio al buco. Egli guardava e non parlava, per non farsi scoprire da quelli di dentro. Non mi comunicava nessuna delle meraviglie che poteva vedere. Solamente dopo qualche minuto mi concesse di guardare. Eravamo a un paio di metri dallo schermo, e lo vedevamo di sbieco, di sotto in su. Vidi il treno. Correva verso di me. Mi pareva che mi si precipitasse addosso. Ebbi paura, ma non mi mossi, attaccato con tutte e due le mani alla tela. Un calcio poderoso mi richiamò alla realtà, mentre il mio compagno si dava alla fuga gettando le forbici. L'impresario del baraccone ci aveva scoperti. Quella pedata fu il mio primo contatto con la nuova arte che nasceva.

Per un tempo lunghissimo — gli anni dell'infanzia sono interminabili — il cinematografo fu per me solamente il ricordo di quel treno in corsa, una visione che non si cancellava, come non si cancellava la memoria della pedata che l'aveva accompagnata. Balenava nella fantasia il ricordo di quel treno, quel bianco e nero giganteggiare della locomotiva, il giro vorticoso delle ruote, l'avanzare dei vagoni in prospettiva. L'accoppiamento non poteva essere più felice: io ero ancora in quell'età in cui il treno appare come un mostro magico e incantatore: nessun personaggio era più adatto del treno a figurare nel primissimo prologo di un'arte che aveva in sé tanto di magico. L'uomo, sullo schermo, con il suo precipitoso andare, con il suo marionettistico gestire angoloso, appariva solo come un personaggio destinato a muovere il riso, ed era naturale che la « scena comica » fosse il primo passo del film quando si tentò di avviarlo sul cammino delle arti della rappresentazione. Ma per me, ancora, non era questione di dramma o di commedia o di farsa: per me il cinema era il treno, quel prodigioso treno che correva sulla tela bianca dello schermo, che mi veniva addosso sbuffando, che pareva dovesse travolgermi e non mi travolgeva. L'ARROSEUR ARROSE che più tardi, con un'altra commedia intitolata *LE FILLES D'ERCOLE*, venne ad arricchire la mia prima esperienza di spettatore del cinema, non ebbero certamente la potenza magica di quel treno, che, a quasi quarant'anni di distanza sta nella mia memoria accanto ai personaggi magici delle prime letture: con il Telamone Aiace, con Achille e Patrolo, con Polifemo e con Ulisse, con Orlando e Angelica, con Don Chisciotte e con Amleto, col conte Ugolino e con Pinocchio.

Incontro con la Pia

IO sono un coetaneo del cinematografo, muovevo i primi passi mentre si metteva in pressione il treno della prima pellicola intitolata *ARRIVO IN STAZIONE*, dicevo le prime parole mentre si girava la prima « conica »: L'ARROSEUR ARROSE. L'automobile era già nata, e ogni tanto capitava di incontrarne una al crocicchio milanese di Porta Monforte; l'aeroplano non era ancora nato; ma era nato con me il cinematografo, e alla Fiera di Porta Venezia, tra il tiro al bersaglio e la tenda degli indiani, montavano il baraccone di tela dei suoi primi spettacoli milanesi. Sulla pedana dell'ingresso gli imbonitori gridavano annunciando il miracolo delle « figure semoventi ». A noi bambini era proibitissimo entrare in quel baraccone, perché non dovevamo mescolarci alla ressa delle ragazze e dei giovanotti, attratti, lo sapevano, soprattutto dal buio di tomba che regnava là dentro: un buio nel quale non si capiva cosa ci trovassero di divertente, i grandi che ci entravano. Il baraccone aveva le pareti di tela a righe azzurre e

grigie, appoggiate a fragili sostegni. La ressa era tale che le pareti si gonfiavano, e mostravano qua e là il premere delle spalle e dei gomiti degli spettatori che vi si erano pigiati. In quelle sporgenze si riconoscevano rotondità non maschili, ed era una gioia per i più arditi fra noi darvi delle pacche, sicari della incolumità. Si ulivano, di dentro, in risposta, grida femminili di dispetto, risa soffocate, proteste. Sotto l'orlo del telone spuntavano i piedi degli spettatori messi là dentro come in un sacco. Qualche monello più audace si avvicinava in silenzio dal lato più buio, e infilava quelle scarpe con un piccolo getto tepido. Nasceva, nel sacco, un grosso scompiglio, con strilli e ingiurie. L'eroe della gesta scappava coi compagni verso il ponticello di Monte Merlo, pronto alla fuga fra gli alberi del Giardino. Mia madre andava ogni sera alla Scala, al pomeriggio ripassava al pianoforte il finale del *Tristano*. I miei zii discutevano dell'ultima interpretazione dell'*Onore* di Suderman. Gli amici

Il tempo mi sembrò lunghissimo, ma, in verità, fu lieve. Mi ritrovai, due anni dopo, a vivere a Chioggia, accanto a un vecchio prozio che mi faceva da padre. Non si parlava più del *Tristano* e dell'*Onore*, della Duse e di Borgatti. Il vecchio prozio apparteneva alla generazione del tramonto di Donizetti, della prima maturità di Verdi, dei trionfi di Tomaso Salvini, dell'*Amleto* interpretato da Ernesto Rossi. Era amico d'infanzia di Giacinto Gallina, e passeggiando e conducendomi per mano per le calli di Chioggia, mi insegnava che lì, quasi due secoli prima, era vissuto, bambino, Carlo Goldoni e, bambina, Rosalba Carriera. In quella convivenza io facevo un gigantesco passo indietro nel tempo, diventavo uno strano bambino coetaneo di quelli che erano stati callati al canto del sesto della *Lucia di Lamermoor*, o, ancora più in là, di quelli che nei campielli veneziani assistevano alle dispute fra i sostenitori di Goldoni e i sostenitori di Carlo Gozzi. Il mio vecchio zio mi declamava l'*Iliade*, mi faceva leggere i *Quattro rusteghi*, cercava di farmi capire, imitandone l'accento, l'interpretazione di Salvini in *Giosué il guardacoste*. Alla domenica, in premio se ero stato buono, mi leggeva ad alta voce il *Saul* di Alfieri. Mi era solennemente proibito di cantare *Ridi pagliaccio*. Imparavo dei brani della *Semiramide* di Rossini.

Il baraccone del cinematografo arrivò quell'estate a Chioggia, si accampò in uno spiazzato di fronte alla laguna. Era lo stesso, o mi pareva, che avevo visto alla Fiera di Porta Venezia a Milano. Nelle nostre passeggiate, il vecchio zio vi girava al largo, ed io ero felice di questo, perché temevo che l'impresario fosse lo stesso che mi aveva preso a pedate due anni prima, e che pensavo potesse riconoscermi, e ricominciare. Tanto era il mio timore, al ricordo di quel mio primo contatto con la nuova arte, che evitavo in tutti i modi di attirare l'attenzione del vecchio zio anche sul solo nome di cinematografo.

Fu egli stesso a parlarmi, più tardi. Egli non era certamente uomo tale da poter « abbassare il suo sguardo sugli spettacoli da fiera », e del passaggio di quel baraccone per la piccola città lagunare non aveva avuto nessun sentore. Era l'anno, mi sembra, della morte di Giosué Carducci, che l'aveva avvolto nel lutto più cupo. Come poteva, il vecchio professore che piangeva sulla morte della Poesia, occuparsi della piccola fiera del paese dei pescatori? Egli amava, se mai, il Teatro, il Teatro con la T maiuscola, la scorrevole verità di Goldoni e il grido disperato dei personaggi di Shakespeare. Dal suo lutto carducciano avrebbe potuto scuoterlo solamente l'annuncio dell'arrivo di Sior Todaro bronfalon o del pallido Amleto. E per questo, poiché si avvicinava la stagione in cui si riapivano per il carnevale i due teatri del paese, dimessa la speranza di una rappresentazione della *Favorita* o della *Sonnambula*, aspettava almeno l'annuncio di qualche rappresentazione della compagnia di Ferruccio Benini o di quella di Gustavo Salvini, e per questo, all'ora della passeggiata, alzava gli occhi alle cantonate per vedere se vi era attaccato qualche avviso teatrale.

Ne vide, un giorno, uno. Si avvicinò, lesse in silenzio: *Pia dei Tolomei*. Non era un'opera, non era una tragedia, non era una commedia, non era una dizione di versi: era uno « spettacolo cinematografico », di cui, all'ingresso della calli, uno sconosciuto col berretto da ciclista distribuiva ai passanti il programma, stampato su un foglietto di carta velina gialla. Solamente uno nuovo del paese, ignaro della somma rispettabilità e della assoluta misantropia dell'austero personaggio che mi portava a spasso, poteva osare di porgere al mio vecchio zio una cosa non richiesta. Egli brontolò: « Che confidenze son queste! », e si allontanò col foglietto in mano mormorando: « Ciarlatan! ».

Silenzioso fu il pranzo. Il foglietto del programma era finito sulla tavola. Il vecchio zio ne aveva scorso la prosa, e l'aveva poi respinto in

l'angolo, con sdegno. Quindi, avvolgendosi nei suoi pensieri, era riantato al ricordo dantesco, e gli era accaduto di declamare sopra pensiero, dimentico di me, una frase di cui mi sfuggiva il senso: « ... Ricordati di me che sou la Pia: Siena mi fe', disfecemi Maremma! ». concludendo con un lungo sospiro. Io domandai chi era la Pia. Egli mi rivelò che la Pia dantesca era la stessa la cui storia, orrore!, era adesso profanata dal cinematografo.

Il ghiaccio era rotto. Tanto supplicai che, alla sera, in un palco di primo ordine del teatro dove un giorno aveva tuonato Tomaso Salvini, un vecchio signore in velada fu visto entrare introducendo per mano un bambino vestito alla marinara col berretto della Regia Nave Duilio. Il bambino si affacciò al parapetto. L'austero signore prese la sua sedia, la girò verso l'uscio del palco e sedette così voltando le spalle alla sala, per non essere nemmeno indotto in tentazione, per tutta la durata dell'imminente spettacolo, a guardare lo schermo dove stavano per apparire, davanti a un pubblico di ragazzetti e di pescatori in riposo, i personaggi danteschi.

Il film era muto, e non aveva nemmeno didascalie. Per questo, prima che si spegnessero i lumi, venne avanti, dove sarebbe stato il posto dell'orchestra, lo stesso sconosciuto che a mezzodì distribuiva i programmi. Portava ancora in capo il suo berretto da ciclista, e aveva un lungo foglio in mano, come un conferenziere. Il suo viso era di quelli che si vedono al banco dei tiri al bersaglio e all'ingresso delle giostre, la sua pronuncia era scadentissima e anche la sua abilità nella lettura limitatissima. Egli guardava per la sala con occhio bieco, ed era veramente un personaggio sinistro, tale certo da indurre il mio vecchio zio, se l'avesse visto, a portarmi via. Ma il vecchio zio non guardava, e voltava ostinatamente le spalle fumando il virginia. L'uomo col berretto da ciclista andò verso un lume laterale, fischìò alla cabina dell'operatore per dare il segno dell'inizio, la sala diventò buia, giganteschi personaggi medievali apparvero sul telone, la voce del sinistro dicttore cominciò a leggere con cadenze padovane:

« Semo nel castello de la Pia preso Sieua... Eco la Pia che apare palida... El marito la fisa sospetoso... La povereta è ofesa per el sospeto... Un pagio ariva a cavallo... ».

Così, senza doppie, il racconto navigava, al lume di un moccolo, sul buio delle poltrone e contro le nere grotte dei palchetti, mentre tremolanti damigelle dal cappello a cono e uomini dagli occhioni bistrati e dai capelli a zazzera gestivano con grande fretta nel rettangolo di luce dello schermo. Pia si abbandonava ogni momento nelle braccia di una ancella, rovesciando gli occhi in su per mostrare che sveniva, e la voce del narratore continuava: « ... asalito dala rabia e dala gelosia el marito fa partire Pia per la Marema... La povereta innocente piange stringendo il figlioletto... ».

Galoppavano i fantasmi dietro una fitta rigatura di pioggia e ogni tanto dileguavano nel lampo di un improvviso candore. Dalla cabina dell'operatore una voce tuonava per interrompere la lettura di quello col berretto da ciclista, e questi si rivolgeva al pubblico avvertendo: *Pazienza! Calma! Xe vota la celuloide... Un minuto e se ricomincia*. Riappariva sullo schermo qualche faccione immobile, con la bocca aperta e l'occhio sentimentale. I ragazzi ridevano. La marcia della pellicola non ingrassava bene. Il lettore restava con le sue battute a mezz'aria, lentissime, mentre l'azione riprendeva l'avvio, « Un morbo... che... non perdona... abate... la povera Pia nel suo letto. Coron... le ancelle... e, come insegna el padre Daute, la vittima innocente dise Siena mi fe' disfecemi Marema... ».

Il vecchio zio non pote' resistere più a lungo. Nel buio gli spettatori non capirono chi avesse parlato: ma è impossibile che non avessero udito una voce misteriosa piovere da un palco e gridare: *No, nato d'un cuo! Maremma Maremma! Con due emme! Con due emme! E i li chiama spettacoli educativi!* ».

Quando fu fatta la luce, il palco era vuoto. In una buia calle del paese, un bambino vestito alla marinara, trascinato per mano da un vecchio signore corrucciato, silenziosamente la grimava.

ORIO VERGANI



Pudora di Gisela Uhlen

'I tre aquilotti' (foto Ciolfi)



'I trecento della Settima'



'I trecento della Settima'

'I tre aquilotti' (foto Ciolfi)



'Melodie del vento'

CIELO E MONTAGNA

Il cielo e la montagna non perdono mai il loro potere di suggestione, se con tanta frequenza essi vengono scelti a sfondi di vicende cinematografiche. Presentiamo alcuni «si gira» del film a soggetto I TRE AQUILOTTI diretto da Mattioli, che si sta girando alla Accademia Aeronautica di Caserta, e di un altro film a soggetto I TRECENTO DELLA SETTIMA, e di un cortometraggio «Incogniti» MELODIE DEL VENTO, nei quali ritorna lo scenario suggestivo del cielo e della montagna.

MOTIVO DI UN SUCCESSO

I RAPPORTI tra cultura ed arte, storicamente esaminati, non hanno mai avuto carattere di cordialità o, per meglio dire, non sono stati di indole relativista e comunque interdipendente. Anzi, a voler considerare il fatto da un punto di vista generale, si può con perfetta esattezza rilevare che la poesia non è mai il frutto conseguente dello studio. Può essere poeta un pastore ignorante, mentre non può esserlo un professore di università con più cattedre. Vero è che nella stessa persona possiamo trovare le due qualità di studioso e poeta contemporaneamente (caso tipico Leopardi), ma tra le due qualità non c'è assoluta dipendenza. Tutte le volte che una di queste entità morali sconfinava dal proprio campo, finisce irrimediabilmente col danneggiare il campo dell'altra. L'esempio già fatto di Leopardi, serve egregiamente: le poesie che in maggior quantità contengono elementi di provenienza essenzialmente culturale, sono con sicurezza matematica, le meno genuine ed efficaci.

Inavvertitamente il discorso ci ha portati un po' lontani dal tema che ci eravamo prefissi, tuttavia questa specie di preambolo a forti tinte servirà ad illuminare alcuni concetti che ora esporremo e che forse, data la loro elementarità, senza una premessa diffusamente esplicativa, non sortirebbero alcun effetto positivo.

Dicevamo quindi della incompatibilità in arte della poesia e della cultura. Arte, abbiamo detto, ma potremmo aggiungere arte pura, ossia arte nella accezione sublime del termine.

Quando invece veniamo a parlare di spettacolo, che con l'arte può anche identificarsi, i poli della nostra premessa vengono un tantino spostati, e quella poca arte, che nella maggior parte dei casi in detto spettacolo è contenuta, riceve dalla cultura una forte spinta verso l'agognata perfezione.

E mettiamo le nostre carte in tavola. Il successo dei film del regista De Sica trova unicamente giustificazione in ciò che abbiamo esposto. I film di De Sica non possono essere giudicati alla stregua degli altri film, altrimenti il critico esigente rifiuterebbe tutto in blocco ed il critico accomodante accetterebbe ogni cosa ad occhi chiusi. Se il termine non fosse esagerato, potremmo parlare di un vero e proprio fenomeno. La buona cultura, approfondita ed assimilata, riesce a dare, sempre intendiamoci in sede di spettacolo, una parvenza di poesia ad immagini che da sole non avrebbero alcun pregio.

Si ripetono, in altri termini, gli interrogativi che qualche tempo addietro era necessario porre per Trenker e che nessuno (a meno che la nostra memoria ci tradisca) mai pose. Fatte le debite proporzioni, il valore dell'interrogativo è lo stesso e le nubi del regista tedesco stanno sullo stesso piano dello sciame di giovanette del regista italiano.

Accennato, soltanto a scopo esplicativo, alla identità di condotta dei due registi, lasceranno Luigi Trenker alla sua sorte e ci occuperemo soltanto di Vittorio De Sica, certi che giunti alla conclusione, un unico concetto, opportunamente proporzionato, servirà per entrambi. (Escludiamo dal raffronto con De Sica — come qualcuno ha fatto — Willj Forst, trattandosi per quest'ultimo di autentica poesia).

Il primo film di De Sica regista fu ROSE SCARLATTE: una specie di saggio introduttivo. In questo film De Sica prende contatto con la macchina da presa e si sbizzarrisce in alcune evoluzioni che hanno una intonazione prettamente cinematografica, ma che non riescono a sollevarsi oltre un perfezionato meccanismo espressivo. Un'apparizione senza infamia e senza lode che dà al neo regista i toni per poter successivamente impostare altri temi, allontanandosi naturalmente dallo schema teatrale. Non bisogna dimenticare in questo film i primi vagiti di una tendenza clairiana, o meglio cameriniana, che in seguito si appaleserà con maggior sicurezza e con uso più appropriato. (Inquadratura dell'arco di Tito, sequenza del funerale).

Per avere però degli elementi più sicuri ai fini della nostra esposizione, è necessario esaminare con maggiore profondità gli altri

tre film che De Sica ha diretto fino ad oggi: MADDALENA ZERO IN CONDOTTA, TERESA VENERDI, UN GARIBALDINO AL CONVENTO.

Le vicende dei tre film, pur con qualche leggera variante, si svolgono in un ambiente identico, quale una scuola femminile od un collegio. Le protagoniste sono giovinette che si aprono per la prima volta all'amore. Non possiamo certo dire che quest'ambiente sia una necessità poetica del regista (come può esserlo l'eterna periferia di Clair), rilevando qualche volta forzature e adattamenti, come vedremo in seguito; tuttavia una certa unarietà di ispirazione esiste e questo salva alquanto la monotonia della vicenda che altrimenti sarebbe insopportabile. Infatti De Sica si è ben accorto di questo pericolo, e nell'ultimo UN GARIBALDINO AL CONVENTO ha inquadrato il solito motivo in una cornice straordinaria, atta ad attirare l'attenzione dello spettatore con intensità pari al contenuto del quadro. La stessa narrazione al rovescio (tipo ROMANTICA AVVENTURA) contribuisce non poco, e con effetto positivo, a dar luce alla metaforica cornice.

Ritornando a MADDALENA ZERO IN CONDOTTA e a TERESA VENERDI, rileviamo che l'effetto della trama è in gran parte basato sull'equivoco (meglio sarebbe parlare al plurale, essendo gli equivoci diversi e concatenati), il quale fa oscillare alternativamente i fatti tra il realismo e l'immaginario farsesco. Questo è il punto debole del soggetto. L'equivoco in cui cade Antonio (Riento) scambiando Teresa Venerdi per la sorella del dottore, è di natura ben diversa dall'equivoco in cui cade il comm. Passalacqua scambiando Teresa per la donna di facili costumi che impedisce al dottore di sposare la propria figlia. Realtà e farsa sono di fronte.

Attorno ai vari equivoci che fanno da perno di sostegno, girano gli altri avvenimenti o le altre situazioni con precise e pericolose



De Sica ama farsi inquadrare di spalle e leggermente di profilo



Inquadratura corrispondente ad una notissima di 'Settimo Cielo' di Borzage ('Un Garibaldino al Convento' - foto Gnome)

analogie che, come abbiamo prima accennato, compromettono alquanto l'ossatura del racconto. Citiamo a caso. Il beato regno di famiglia in cui vivono Maddalena (Carla Del Poggio) e Lilli (Irasema Dilibian), regno dove il padre è un comico e comodo pretesto per condurre ogni cosa a buon fine. In tutti e tre i film le rispettive protagoniste, in circostanze pressochè analoghe, si addossano colpe che non hanno commesse pur di salvare la persona amata (un'amica in MADDALENA ZERO IN CONDOTTA e UN GARIBALDINO AL CONVENTO; innamorato in TERESA VENERDI). Nel film MADDALENA ZERO IN CONDOTTA, la professoressa è una romantica creatura che aspetta il principe azzurro, Teresa Venerdi, orfana e romanticamente sola, vede nel dottore il suo principe azzurro.

Nei tre film esaminati, la spensieratezza e la monelleria delle protagoniste, porta necessariamente ad atti di quasi eroismo, atti sempre riconosciuti e messi in luce con toni delicati, ma decisi.

I creditori in TERESA VENERDI e l'amica ciarlona di UN GARIBALDINO AL CONVENTO costituiscono un unico ritornello che si può in certo senso paragonare alla mania della caccia ai bisonti fissa nel padre di Maddalena. Queste spigolature di analogie da noi fatte hanno l'unico scopo di far vedere come in fondo le vicende dei tre film non contengano niente di prettamente originale, avendo ogni fatto un preciso riferimento con un altro, antecedente o conseguente. Quindi possiamo raccogliere ben scarsi fattori di merito per il nostro regista, considerando gli elementi nella loro linearità che rasenta decisamente il normale, se non addirittura il banale. Anche le trovate che all'esame complessivo rileveremo qualche volta essenziali, così, incastonate nella vicenda pura e semplice, diventano riempitivi temporali e di scarsa presa effettiva.

Ma è a questo punto che ad illuminare tutto quanto abbiamo detto, interviene la cultura, la cultura varia ed assimilata del nostro De Sica. La chiave del successo su un piano un poco superiore, di tali per niente peregrine vicende, sta proprio nella cultura, che tutto vivifica ed anima, legando le parti frammentarie e discontinue in un ritmo unico.

L'unità di luogo e di tempo non è un concetto intimamente poetico, bensì in prevalenza culturale. Nei film di De Sica questo requisito, pur con qualche lieve deroga, è rispettato in pieno. Le

vicende si svolgono in un breve giro di giorni, fatto questo che condensa in un breve spazio temporale gli avvenimenti più importanti e togliendo loro quella casualità che sarebbe implicita, li rende strettamente legati l'uno all'altro e rafforza con un carattere di interdipendenza. Il saper condensare e concatenare elementi nella loro giusta misura, senza dar adito a rallentamenti, è già indice di un dominio indiscusso della materia. Il luogo comune del « precipitare di avvenimenti » diventa accezione purissima.

Che De Sica abbia molto imparato da Camerini non costituisce certo un debole per le sue creazioni e sarebbe cosa ben facile trovare dei punti precisi di riferimento, quali ad esempio l'atmosfera del collegio in TERESA VENERDI che risente direttamente, e fin troppo direttamente, del T'AMERÒ SEMPRE; ma ciò che costituisce una nota caratteristica di questa precisa derivazione è senza dubbio la serenità e cordialità della influenza.

Il camerinismo (si passi la brutta parola) di De Sica è un punto di vista criticamente personale, frutto di una nuova creazione interna che si adatta in plastica aderenza ai nuovi concetti. Camerini ama punteggiare i sentimenti con un materiale plastico in apparenza fortuito, ma in precedenza calcolato al millesimo: De Sica riprende tale idea informatrice, ma la sfronda prima di qualsiasi banale appiccicamento. Episodi simili a quello in cui De Sica, nell'atrio dell'orfanotrofio, si trova a tu per tu con i quadri dei benefattori, potremmo rintracciarne a centinaia nei film di Camerini, ma in coscienza non potremmo trovare proprio niente di perfettamente uguale, fosse solo nella intonazione. In De Sica l'approfondimento è rigorosamente personale, e quindi pur partendo da premesse intenzionali identiche, il nostro regista arriva a successi alquanto diversi. De Sica sa che Camerini ha trattato l'argomento in quel modo determinato e di questa conoscenza fa materia nuova. Ed ecco allora infiorare la narrazione di particolari caratterizzanti stati d'animo con mezzi tempestivamente cinematografici e quindi ritmici in sommo grado. I particolari curatissimi formano una sorta di tessuto connettivo in cui le cellule dei vari episodi indispensabili alla narrazione restano bloccati attraverso un ordine superiore. Non sarebbe possibile stralciare un particolare senza

L'ULTIMA TRILOGIA DI PABST

compromettere l'equilibrio di tutta la narrazione. E questo dimostra appunto che De Sica ha appreso da altri il sapore del particolare notevole, tuttavia il dotarlo ed il collocarlo in posizione tempestivamente utile rientra del tutto nell'ambito dei suoi meriti. Persino il gusto delle inquadrature obbedisce al principio che abbiamo annunciato. Dal lontano GLI UOMINI CHE MASCALZONI, De Sica si è accorto che la propria immagine di spalle col viso leggermente di profilo è un materiale quanto mai emotivo, quindi ne approfitta continuamente. Ma quell'approfittarne non va inteso in senso pedissequamente disprezzativo, bensì in senso onorevole, poiché non riusciremmo ad immaginare diversamente ogni singola situazione. La necessità è già un salvacondotto di prima grandezza.

Ma De Sica non ha imparato soltanto da Camerini; altri registi gli hanno fornito senza dubbio materia di ispirazione e, dicendo materia di ispirazione, dopo quanto abbiamo esposto fino a questo momento, siamo certi di non essere fraintesi. Di marca nettamente clairiana è, per esempio, l'episodio delle suore (UN GARIBALDINO AL CONVENTO), le quali, in un momento di gravi deliberazioni, eccitate, si siedono vicendevolmente su una poltrona quasi a riposarsi per il nervosismo. Così dicasi tutta la sequenza della sparatoria nel giardino del convento, con quelle dignitose e caricaturali tube che si agitano con paura dietro le colonne dell'atrio. Clair riconoscerebbe in questa sequenza se stesso, ma forse egli non sarebbe riuscito a crearla. Nella funzione dei movimenti di macchina, per esempio, l'originalità di De Sica traspare evidente e quindi trasforma anche una sequenza di ispirazione derivata. In particolare poi, per quest'ultimo film citato, anche nelle scenografie — prevalenza del bianco — si sente un De Sica clairiano; come d'altronde lo si era già intuito nella sequenza viennese iniziale di MADDALENA ZERO IN CONDOTTA.

Ciò che abbiamo esposto serve egregiamente a ribadire la trama del nostro assunto: materia d'ispirazione derivata, impiego e trattazione rigorosamente personale.

Di conseguenza, il successo dei film di De Sica è più che logico, motivato da tante circostanze favorevoli e semplici nello stesso tempo. In fondo, come abbiamo visto, i soggetti contengono elementi di facile presa sull'animo dello spettatore, sentimenti elementari e situazioni chiare. Il modo di esporre e di impostare le soluzioni proviene dagli esempi più egregi, personalmente ed intimamente elaborati ai fini diretti del soggetto da trattare.

Superate queste due condizioni, il motivo del successo è più che logico ed onesto. Trenker (per ritornare al Trenker della premessa) fu come linee generali sullo stesso piano, ma non riuscì mai a giungere a tanto, perché la sua cultura non si personalizzò sufficientemente e restò un sottile e fragile involucre che ad ogni piega mostrava la corda. Il tessuto di De Sica, invece, non può mostrare alcuna corda, perché le fibre sono tessute per una seconda volta.

Non dimentichiamolo. Forse un giorno De Sica ci darà un'autentica opera d'arte. E sarà quando, assimilato nel modo più assoluto ogni elemento di cultura, la dimenticherà senza incertezze per abbandonarsi al proprio estro ormai educato sia in forma che in contenuto.

OSVALDO CAMPASSI



In queste candide tende Clair è presente ('Un Garibaldino al Convento')

C'è, e n'è possibile l'analisi, nella carriera di questo grande regista, come un insistere né compiaciuto né eccessivo, bensì motivato pienamente dalla vastità importante dei temi proposti, un insistere freddo e duro sopra argomenti d'interesse psicologico e umano, oppure estetizzanti; c'è come un ostinato tendere alla anatomia del « tema » da punti di vista diversi, un esaurire il soggetto attraverso una calma, densa e profonda introspezione dialettica e martoriante.

E ciascuna delle esperienze, svariate ma, al tempo stesso, quasi tutte riconducibili ad uno stile unico e dominante (« è un Pabst »), che han fatto e par che continuano a fare, con un senso di grave sbandamento finale ormai, della carriera di lui nobilissima d'intenti realizzati e di poibità artistica raggiunta, un seguito più o meno incisivo, ma pur sempre egualmente interessante, di conquiste nella storia del film, ciascuna di queste esperienze si lascia definire o da opere rappresentative d'una tendenza in senso assoluto (I SEGRETI DI UN'ANIMA per certi tentativi di espressionismo, se pur riconducibili alla dimostrazione etica d'una tesi psichico-sessuale che si riallaccia alle femminili figure di Irene o Myra, di Mary, di Lulu; il DREIROSCHENOPER, una specie d'intermezzo tra WESTFRONT 1918 e KAMERADSCHAF; il PIZZO PALÙ, quasi — Margadonna — una « vacanza lirica » di Pabst), oppure da cicli di realizzazioni svisceranti nel profondo, risalendo alle basi e fin cacciando il coltello entro le vive carni, o il personaggio (es. CRISI) o l'ambiente (es. ATLANTIDE) o la storia (es. MADMOISELLE DOCTEUR). Così se LA VIA SENZA GIOIA, come ha detto Margadonna, « resta la chiave di volta di tutta l'opera di Pabst », secondo il medesimo autore « WESTFRONT... può essere considerato il primo dramma di una trilogia che si conclude con KAMERADSCHAF »; e che comprende in sé, evidentemente, anche l'« intermezzo », l'opera da quattro soldi. Così col tritico di CRISI, LULÙ (e IL VASO DI PANDORA) e IL DIARIO DI UNA DONNA PERDUTA, Pabst — come ha detto Pasetti su Cinema e su Bianco e Nero a proposito del primo dramma di questo ciclo sessuale — « ha esaurito lo studio del carattere femminile nei suoi aspetti più significativi. In CRISI è la donna che sta per perdersi; negli altri due rispettivamente la donna perversa e conscia di essere perduta e la donna che si perde ». Mentre, per lo stesso autore, « il personaggio di Antinea sarà, più tardi, più passivo che attivo di fronte agli altri e all'azione stessa »; e, aggiungiamo noi ora, anche la protagonista femminile del DRAMMA DI SCHANGHAI non rappresenterà in modo esclusivo e dominante la tragedia della donna che s'è perduta, che è da lungo tempo perduta, e che vuol redimersi « evadendo », ma soltanto ella si annullerà e si confonderà con gli altri nella ossessiva ricerca d'un profumo esotico essenziale.

Pabst fu a volta a volta definito un satirico, un minuzioso psicologo indagatore, un artista umano, un ricercatore di estetizzanti impressioni, perfino un disfattista; ma egli non è mediocramente relegabile in una chiusa, limitata categoria. Perché chi ad esempio — s'è chiesto giustamente qualcuno — non dev'essere intimamente, profondamente psicologo quando fa dell'arte? e chi, dei grandi ingegni, non ha offerto purtroppo sopra di sé il timbro delle analisi raffinatamente metodologiche. L'ossessione dei cartelli e delle scansioni? Anche noi, classificando CRISI come studio di un personaggio, abbiamo sbagliato: perché è forse concepibile, questo personaggio, senza l'ambiente fumoso, equivoco, oltremodo significativo del locale tutto cui esso va a cadere per trovarvi il senso d'un disgusto e la forza d'una redenzione? Ed è immaginabile, mentalmente ricostruibile il sotterraneo misterioso, allucinante dell'ATLANTIDE, se non ci fosse l'arida, la tragica e sperduta figura di Saint-Avit a condurre dietro di sé gli occhi attentissimi e la sensibilità attratte e percosse degli spettatori? E come si può parlare, in esclusivo senso, di « storia », di novella, di trama sa-pientemente, criminologicamente intrecciata in MADMOISELLE DOCTEUR, dove lo sfondo rotto, affascinante e vero delle « retrovie » domina e a volte s'impone all'azione stessa?

Soltanto per comodità nostra d'interpreti, per ragioni di semplice didattica, oppure didascaliche, noi possiamo, dopo il tritico faucoso culminante — a breve distanza dalla boccata d'aria pura respirata con Fanck e la Riefenstahl sulla vetta del Palù — nella calda, insinuata e corposa immediatezza, da parte dell'attrice Louise Brooks, del personaggio di Lulu la femmina esziale e vorace del dopoguerra tedesco, possiamo parlare d'una nuova, ultima trilogia di Pabst: una trilogia che, accanto a MADMOISELLE DOCTEUR e a LA STRANIERA, comprenderebbe l'ultimo film apparso da noi, mutilato persino nel titolo: SCHANGHAI.

Sulla falsariga di ATLANTIDE s'è svolta la « trilogia esotica » di Pabst. Da ATLANTIDE deriva direttamente il senso di mistero da cui son pervasi certi squarci di MADMOISELLE DOCTEUR, sebbene certi vicoli, certi caffècci mal-famati, certi equivoci tipi di questo film siano riconducibili anche al Pabst classico delle viuzze oscure, tenebrose, popolate di prostitute con le labbra scarlatta e il cuore a volte sanguinante, con « sulla pancia la seta, nella pancia la fame », della VIA SENZA GIOIA, o del banale racconto di JEANNE NEY (che è il film più simile a MADMOISELLE DOCTEUR). Da ATLANTIDE deriva l'amore della precisione, quasi senza respiro, d'ambiente in



'Commedianti' di Pabst

tocchi essenziali e magistrali, derivano quelle ricerche espressive su sfondi scenografici, mai di cattivo gusto come nel primo tentativo di Feyder, quella opulenza profanata e orientalizzante, quel baroccone insistente — e quasi sempre giustificato — delle stanze di Salonicco ricostruita, di certi locali della STRANIERA (qui però eccessivamente « a sé »), dei tabarin di MADMOISELLE DOCTEUR e di SCHANGHAI, i tuareg si mutano in levantini, una creatura bastarda e primitiva e folgorante come Antinea, in tipi d'avventurieri europei operanti non su sfondi, ma nell'intimo di necessità orientali; il copricapo militare di Saint Avit, o di Morhange, nel fez di Condoyan il traditore in MADMOISELLE DOCTEUR, del nuovo tenentario del locale dove canta Viviane Romance (Gaston Modot) nello stesso film, o nel fez di John Lodge nella STRANIERA; la capigliatura arcaica e grucceggiante dell'eroina del continente misterioso, nei riccioli più modesti della Romance, o nella bionda testa prettamente retonica di Dita Parlo. Così una parentela manifesta e profonda esiste tra i baracconi che tutto il corpo involgono di certi guerrieri sconosciuti del Sahara, e il mantello nero, sinistro che copre le spalle di un personaggio secondario ma impressionante di MADMOISELLE DOCTEUR, nella sequenza fondamentale del pazzo che si reca a comprare un melone. C'è sempre la stessa ricerca di clima — un clima se non nuovo, novissimamente intuito e manifestato —, la stessa trama complessa intricata con nessuno studio psicologico dominante; ci sono i chiaroscuri fotografici di Schufftan, che tuttavia in SCHANGHAI raggiungono una diversa e singolare manifestazione, la carica ornamentazione, il profumo caldo degli interni — e quasi la musicalità di essi —; c'è l'ottimo commento musicale esemplarmente integratore dell'azione, come in MADMOISELLE DOCTEUR

(e a proposito delle canzoni — canzoni impregnate d'una densa esotica sensualità — si noti come esse siano diverse e come in sempre diverse situazioni sian messe in bocca alla protagonista di SCHANGHAI), e ci sono, anche qui, i rumori di sottofondo alternati a pause profonde di silenzio pieno di significazione. Il dialogo è spoglio e deciso, possibilmente privo di fronzoli retorici, mentre lo scenario — che Pabst vigila sempre personalmente — muove, nell'intrico degli episodi, la trama con una linearità eccezionale. E non manca né il simbolo il cui uso è ridotto all'essenza e al preciso, né il classico materiale pabstiano: specchi (come la Garbo si specchiava nella VIA SENZA GIOIA; lo specchio dell'AMORE di JEANNE NEV, quello della camera d'Antinea, quello dove si guardano marito e moglie nella STRANIERA; fino alla fredda, tremenda risata allo specchio di Christiane Mardayne in SCHANGHAI), e candelabri e tendine (la tendina di crisi, in MADMOISELLE DOCTEUR, la tendina cui s'abbraccia Jovet colpito a morte in SCHANGHAI, che gli fa da sudario) e ballerine. Per farsi un'idea, appunto, della prodigiosa dovizia del temperamento pabstiano, e della varietà delle sue impressioni sottili, basterebbe osservare come in maniera ogni volta originale, se pur chiaramente e indiscutibilmente rispecchiante un « unico » stile conosciuto (e questa è lode massima per regista), sia introdotto questo particolare « materiale », cui Pabst difficilmente rinuncia: le ballerine. Confrontate la celebre sequenza del can-can, in ATLANTIDE, con altre analoghe, dove si rappresentano spettacoli di varietà, in MADMOISELLE DOCTEUR e in SCHANGHAI; anche Duvivier nella sequenza più raggiunta di UN CARNET DI BALLO, quella di Jo, è rimasto influenzato in parte dalla « plasticità » veramente cinematografica di queste corpose e al tempo stesso agili, di queste formidabili « donne in mutandine » di Pabst. Per

concludere con le derivazioni dal filone esotico, diremo così, di ATLANTIDE (ed esotismo sincero, condiviso dal regista, perché Pabst lo trovi freddo dinanzi ad una prima enunciazione del soggetto da narrare, ch'egli d'altronde non si perita di scegliere fra i più comuni e, come disse Rotha, quasi « novellistici »); ma poi di fronte agli ambienti ed ai personaggi sensibilmente si scaldano, e partecipa), non esiste forse una parentela strettissima fra i diversi finali delle opere in questione: tra l'amico dell'ufficiale di nuovo scomparso, attratto irresistibilmente dal fascino del deserto e di Antinea, che chiama in primo piano « Saint Avit... Saint Avit!... » mentre la bocca gli si empie di sabbia — la sabbia che, sollevata dal vento, ha cancellato l'orme del camello e fatto perdere le tracce del fuggitivo —, e i primi piani di Mademoiselle Docteur balbettante nel delirio in una stanzetta di un ospedale svizzero, e di Kay accollato mentre sta per portare a termine la sua evasione, nella calca di questa tumultuosa e drammatica Schanghai? Talché verrebbe spontaneo di porre ATLANTIDE a costituire la triade di cui si parla, eliminando LA STRANIERA che è opera poco importante e che d'altronde l'abst ha diretto in collaborazione (con Marc Sorkin — scenarista di SCHANGHAI —; o sarebbe meglio dire che Sorkin ha diretto con la supervisione di G. W. Pabst?); se non fosse che una questione bassamente « temporale », tuttavia notevole per un artista che come il nostro tenda sempre ad esaurire un ciclo in un determinato — anche interrotto, ma non lungamente — periodo di tempo, fa raggruppare assieme i tre film citati; ed anche per il fatto che in questi ultimi, specie nei due più « suoi », ancora maggiormente libera si mostra la fantasia del direttore senza le pur lontane imposizioni di un testo letterario: com'era il caso di ATLANTIDE, tratto da un mediocre romanzo dell'accademico Benoit. Tutta-

via, mentre MADEMOISELLE DOCTEUR e SCHANGHAI spiritualmente quasi coincidono, non solo per il fatto ambientale, ma anche per il concetto di « liberazione » comune alla spia tedesca macchina di notizie per la prima volta scossa da una fiamma calda di trepida umanità, e alla ballerina di Schanghai macchina di piacere per la prima volta scossa dalla fiamma calda dell'amor materno, LA STRANIERA dev'essere — è chiaro — relegata su un piano assai inferiore, in quanto la coesione interiore dell'opera è o inesistente o forzata, gli arabeschi di stile fan parte propria, influenze altrui — cosa rarissima in Pabst — son chiare e non amalgamate (l'episodio dei volatili in treno ha un deciso sapore sternberghiano, alla SCHANGHAI-EXPRESS), le compiacenze ambientali sono eccessive e non giustificate. Glauco Viazzi ha scritto: « Manca il conflitto nell'idea, e senza antitesi e superamento dell'antitesi, un'arte narrativa e cinematografica non è possibile, si riduce ai limiti della decorazione, o della pittura tutt'al più » (« La straniera », *Il popolo di Lombardia*, 18 ottobre '41).

Invece gli altri due sono film superiori, ai quali non è certamente imputabile una mancanza di « tesi » sociale, o umana, o comunque spirituale, perché — come nei film dell'altro creatore austriaco: Stroheim — è nell'atteggiamento insostituibile dell'autore di fronte a banalissime trame, a figure di retorica acquisita, ad ambienti strutturali fino alla sazietà, che si deve riconoscere la vitalità personalissima di questi lavori. MADEMOISELLE DOCTEUR, dopo la parentesi industriale americana (A MODERN HERO) e francese (DU HAUT EN BAS); e in Francia in quel periodo Pabst tenne pure la supervisione a un film poliziesco di Sorokin, rivelava un ritorno improvviso ma deciso a un certo stile, a un certo clima, a una certa serietà d'intenti e coscienza di creazione, ch'eran poi gli stessi di ATLANTIDE, di NON CHISCIOTTE — opere variamente discutibili, il che secondo Wilde sarebbe una dimostrazione evidente del loro valore —, di quello insomma che a qualcuno s'annunciava come un nuovo Pabst dopo le varie esperienze surrealistiche, militaristiche, sessuali, kammerspieliane, operettistiche. E i motivi nuovi, accennati pur tra l'aderenza al suo ultimo stile e l'assillo di soluzioni commerciali (fuga della donna da Salonicco) in MADEMOISELLE DOCTEUR, dovevano riapparire e ricevere ulteriore sviluppo nel clima acceso e nell'asiatico mistero del DRAMMA DI SCHANGHAI.

Umberto Barbaro aveva detto, in *Film: soggetto e sceneggiatura*, che leggendo che G. W. Pabst aveva condotto a termine un film intitolato IL DRAMMA DI SCHANGHAI, e conoscendo le opere precedenti di quell'autore, si potevano immaginare e intravedere certi sviluppi di questa nuova opera anche da un breve riassunto della trama contenuto in un notiziario scritto in fretta. Tuttavia è bene ricordare che G. W. Pabst è proprio il regista per il quale il soggetto in sé ha la più limitata importanza. Non ci stupiremo perciò che, secondo la notizia pubblicata recentemente dalla stampa, egli abbia approvato e accettato, compiacendosene molto e ripromettendosi di trarne fuori qualcosa di buono, un soggetto scritto senza pretese del genere — ossia senza la speranza che non solo pervenisse nelle sue mani, ma anche fosse accettato da un tale regista — da un modesto e oscuro operaio italiano. Probabilmente, se il film sarà fatto, quell'operaio non riconoscerà neppur più il suo soggetto. E il film, allora, sarà buono: potrà forse essere il segno decisivo che Pabst, ancora, non è finito; come invece pare da certi ultimi indizi. Se il soggetto stesso, invece, è ricco d'una sua tesi che il regista si limiterà ad accettare il più passivamente possibile, solo a svolgere e supinamente interpretare, allora può darsi che Pabst faccia qualcosa come RAGAZZE IN PERICOLO: una pagina nera, una gran delusione nella carriera d'un artista che nelle sue produzioni s'era regolarmente mantenuto a un altissimo livello costante; ma inutile e lontanissimo epigono di RAGAZZE IN UNIFORME (se ne poteva forse intuire un accenno nella scena di apertura di SCHANGHAI, quel collegio di Hong-

Kong donde partirà la figlia della protagonista), di una levigatezza e superficialità del tutto industriali, con una tesi « esteriore » non affrontata visivamente, ma male accennata anche tra le parole di un dialogo sovrabbondante. E peccato che non si possa accettare, a proposito di questo film mancato, quella che lo scrittore stesso disse una « ipotesi romanzesca », l'ipotesi di Corrado Pavolini — questo fine intenditore, contemporaneamente di teatro e di cinema, di pittura e di letteratura —: che RAGAZZE IN PERICOLO non sia che per finta un lavoro a tesi contro il divorzio, ma in realtà qualcosa di ben altrimenti crudele: una satira definitiva della borghesia francese, fatta in Francia con marionette francesi e capitali francesi da un moralista germanico». Ipotesi che anche noi ci ricordiamo d'avere incoscientemente formulata alla visione del film. Anche KOMOEDIANTE, film in cui Pabst pur s'è servito di gente nuova, non ha detto nulla di nuovo: pare proprio un'« opera di trapasso », di cui è possibile salvare, forse, una sola sequenza: e tale che darebbe ragione piena a Mario Pannunzio, il quale un giorno, stroncando MADEMOISELLE DOCTEUR, si chiese: « Che cosa rimane dei recenti film di Pabst se non qualche episodio bellissimo e staccato? ». Opinione che noi non condividiamo, in quanto secondo noi non è possibile rompere il ritmo che sorregge opere come MADEMOISELLE DOCTEUR, SCHANGHAI e, per lo meno, tutta la prima parte di ATLANTIDE, fino al delitto consumato; ed è soltanto pos-

sibile, probabilmente, fare tutto il contrario di quanto osserva il Pannunzio, ossia togliere dal rigido complesso del film qualche scena evidentemente « interpolata » e brutta: come, in SCHANGHAI, il dialogo tra la giovanetta e la nutrice; altro indizio di RAGAZZE IN PERICOLO.

Pabst è un esempio quasi unico di probità artistica: è un gran lavoratore sempre alla ricerca di nuove sensazioni da esprimere, sempre alla prova di nuove esperienze. A differenza di Dreyer, che dopo essere passato attraverso tutte le correnti ed avere sperimentato tutte le tendenze, si è raccolto in se stesso ed ha realizzato l'opera della propria vita; a differenza di Stroheim, che ha perseguito in tutta la sua carriera un unico ideale, e l'ha raggiunto conducendo alle soluzioni estreme il carattere di un mondo e di un personaggio, Pabst invece ha diluito il suo genio cinematografico in elaborazioni diverse, in diversi esperimenti: mai condensando compiutamente, ma quasi mai concedendo alle necessità d'una bassa speculazione: esprimendo se stesso ogni volta, e ogni volta in maniera sua, personale, e pur nuova e originale; talché la sua parabola sembra arrestata alla sua ultima trilogia, quattro anni fa, ma nessuno può dire, dopo le incertezze ma anche le novità dei suoi più recenti lavori, s'essa abbia raggiunto ormai il suo limite estremo, e se ormai si sia definitivamente chiusa quella che è forse la carriera più bella di tutta la storia del cinema.

UGO CASIRAGHI





Cristina Söderbaum



Sigrid Becker



va Maria Maier

STARS



Due promesse del cinema tedesco



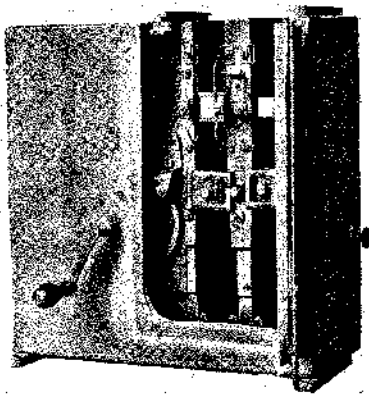
Monika Burg



Hilde Krahl



Hannelore Schroth



La prima macchina da presa-proiezione. Notare i due finestroni per il tentativo di proiezione stereoscopica

ANCORA le ultime storie della cinematografia si ostinano a registrare le origini del cinema italiano con più di dieci anni di ritardo sulla sua effettiva nascita. Non pretendiamo che le maggiori storie del cinema straniero riportino l'origine del movimento cinematografico in Italia, non fosse altro perché parallelo e leggermente anteriore a questo, ed in forma assai più vistosa, avvennero i natali in Francia; ma almeno le nostre massime e più attendibili avrebbero dovuto cercare di fare una giusta luce su quel periodo che ovunque è seguito con un punto interrogativo. E non basta: anche dopo una nota chiarificatrice di Filippo Sacchi sul *Corriere della Sera* del 30 aprile 1935, che faceva riconoscere al mondo e soprattutto agli italiani la priorità del cinema italiano subito dopo quello francese, ancora storie importanti non ne vollero prendere atto. Vogliamo riferirci, tralasciando il vecchio Margadonna, che del resto fa nascere il cinema italiano in Italia nel 1908 (1), soprattutto alla storia del Pasinetti e del Palmieri.

La recente *Storia del cinema dalle origini ad oggi* edita da Bianco e Nero, testualmente dice: « In Italia, l'inizio di una regolare produzione si ebbe nel 1907 ». Già Araldi (2) accenna: « La cinematografia italiana, che ha una storia gloriosa e fortunata quanto quella francese, da essa trasse le sue prime origini nel lontano 1900 ad opera di due coraggiosi pionieri dell'industria filmica, Alberini e Santoni, che furono i veri iniziatori dell'attività cinematografica nazionale ».

Poi si occupa di una sala di proiezione sorta, sempre intorno al 1900 a Roma: l'Olimpia.

Ci aspettavamo dal Palmieri nel suo pregevole e profondo studio sul *Vecchio cinema italiano* quello che noi qui vogliamo chiarire.

Invece il Palmieri si limita a riportare un articolo di Mario Corsi apparso su *Scenario* (novembre 1937), nel quale diceva che Ezio Cristofori e Luigi Topi, dopo avere visto nel '97 le proiezioni di un francese, poco tempo dopo aprirono un locale proiettando pezzi di film destinati al « cinetoscopia », primo apparecchio cinematografico di Edison. Essi unirono i pezzi con gli spilli, non conoscendo altro mezzo, e nel 1901, a Orvieto, proiettarono il film dei Lumière: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN CA-

La VERA ORIGINE del CINEMA ITALIANO



Ventiglia della macchina

RE. Da notare come questo dia il sapore di una grande novità.

E se noi dicessimo che UN ARRIVO DEL TRENO IN STAZIONE è stato girato nel 1896 in Italia dal sig. Italo Pacchioni, dopo che ebbe visto nel 1895 quello dei Lumière e che se il treno dei francesi destò enorme interesse, il rifacimento di Italo (possiamo bene affermarlo perché abbiamo ambedue sottomano) lo eguaglia se non lo supera non solo per perfezione tecnica, ma per ri-

cercatezza di inquadratura e per espressività della sequenza dell'azione, forse nessuno ci crederebbe. Ma Italo Pacchioni (3) effettivamente dopo essere stato nel '95 a Parigi e dopo avere tentato invano di ottenere un apparecchio dai Lumière, come del resto aveva fatto Edison, tornato in Italia, forte della sua sveglia intelligenza, fissatosi in mente il principio su cui era basata la proiezione, si ricostruì di sana pianta, con l'aiuto del fratello Enrico (non Emilio come riportava il Sacchi)

e del meccanico Veronelli, un apparecchio di presa-proiezione con il quale girò quei film che si possono dire i primi e grandi concorrenti dei film Lumière. Sembra singolare come Italo ed Enrico siano riusciti ad ottenere il materiale vergine da Parigi; il film, però, come è ovvio, non corrispondeva, ma l'ingegnosità dei due suppliva con un lavoro meticolosissimo di aggiustamento del medesimo. La loro precisione si rivelava del resto nella stampa che essi stessi effettuavano.

Le stesse giunture dovevano essere state fatte con una accuratezza tale che ancora oggi possiamo osservare intatte e perfette.

Al film del treno ne seguirono altri a soggetto. Il primo di questi fu la preparazione del film LA GABBIA DEI MATTI (1896): nel disporre la scena sul terrazzo, Italo ed Enrico cercavano con mille astuzie di allontanare il cane che voleva saltare addosso al pappagallo, mentre una terza persona ha girato la scena di sorpresa. Non sono che pochi metri che, dato il loro carattere, non furono mai proiettati in pubblico: fu proiettato invece LA GABBIA DEI MATTI. Operatore-regista, se così si poteva chiamare allora il realizzatore di quelle brevi scene, fu sempre Italo Pacchioni; i protagonisti il figlio Achille (4), Ettore, Enrico, ed un pappagallo. Il soggetto era semplice: Achille andava ad infastidire il pappagallo di nascosto dei suoi; arrivava il cugino Ettore che faceva lo spione correndo dai genitori i quali piombavano e rivelavano un sacco di scapaccioni al dispettoso Achille. A parte la resa tecnica della fotografia che, se in parte è dovuta alla bontà dell'emulsione, molto però alla esatta esposizione, cinematograficamente il film dimostra una accuratezza singolare soprattutto per quel timido tentativo di montaggio fatto durante la presa, che inserisce la corsa del piccolo Ettore, la cucina dove erano affaccen-



Il primo padiglione cinematografico alla fiera di Porta Genova (1896)

dati i suoi e dove egli piomba ed infine di nuovo il primo quadro di Achille che molesta il pappagallo ed arrivo tempestivo dei genitori.

Il secondo film è BATTAGLIA DI NEVE (1896) girato al parco di Milano. Achille prende a palle di neve un vigile (amico loro, gentilmente prestatosi) che voleva elevargli contravvenzione, ma interveniva una terza persona che dava una manata sul cappello del vigile in modo da coprirgli gli occhi. Indi fuga generale mentre il vigile gesticolando cerca invano di togliersi quell'incomodo impiccio dagli occhi. Critica: vedere le comiche americane di Ridolini.

IL FINTO STORPIO girato nell'interno del Castello di Milano. Ne era regista-attore Italo Pacchioni. Un finto mendico chiede la carità: il vigile, quello della BATTAGLIA DI NEVE, subodora la falsa infermità dello storpio e vorrebbe portarlo via. Tentativo di fuga del mendico: il solito cane, che era presente alla ripresa, visto il padrone maltrattato, interviene senza che si contemplanse il soggetto, nella scena, assalendo il vigile in difesa di Italo.

Poi vennero alcuni documentari: LA FIERA DI PORTA GENOVA, IL VECCHIO VERZIERE DI MILANO in cui si vede il cane che rovescia un carretto di frutta con un parapiglia finale, IL GINNASTA DELLA MEDIOLANUM, girato al Castello di Milano alla sede della società, ed altri. Se qualche dubbio può restare ai soliti scettici sulla data di film precedenti, i funerali di Umberto I (1900) e quelli di Giuseppe Verdi (1901) (5) sono una inconfutabile prova delle nostre precedenti asserzioni. Molta gente che assistette allora ai programmi, straordinari per allora, effettuati nel '98 nel baraccone della fiera di Porta Genova e susseguentemente in giro per l'Italia fino al 1901, può testimoniare ciò.

I programmi duravano circa $\frac{3}{4}$ d'ora, mentre quelli di Lumière soltanto 25 minuti; le pellicole erano della lunghezza massima di 40 metri e minima di 15. Per ogni spettacolo venivano proiettate da dieci a quindici e anche venti film, secondo il numero degli spettatori.

Vi era anche un tentativo di sonoro accoppiato mediante l'accompagnamento di una banda costituita quasi sempre di elementi raccogliutici. Non esistevano didascalie e i titoli erano gridati al pubblico attraverso un finestrino praticato in cabina.

L'illuminazione era effettuata mediante un saturatore ossiettrico: l'ossigeno era racchiuso in una specie di saccone avente forma di mantice. Solo l'ottica e qualche altro pezzo della macchina provenivano da Parigi; il resto era di pura invenzione di Italo Pacchioni, come anche quel tentativo di stereoscopia ottenuto mediante il passaggio di due pellicole l'una a poca distanza dall'altra come si può osservare nel corpo dell'apparecchio che è sopravvissuto. A molti, nell'osservare il cimelio, sembrerà essere stato un procedimento empirico o un plagio sfacciato, ma a parte il procedimento diverso, vedi la differenza della perfezione, e relativo aggiustamento: basterebbero le acute osservazioni, profondamente tecniche, che Italo ed Enrico fecero sulla ventiglia. Sarà dovuto all'invenzione tecnica, forse all'ingegno dei primi eletti, ma il cinema è nato come sintesi creativa di movimento, espressione più pura di un'azione visiva. E tenuto conto dell'epoca e dei mezzi con cui vennero effettuati questi brevissimi film, si può ben considerare come nulla essi hanno da invidiare alla serie delle comiche dinamiche di Chaplin, Ridolini, ecc., serie che, pare incredibile, proprio questi hanno aperto.

**NADIR GIANNI TRAPANI
e ROBERTO PERSICHINI**

(1) « La prima casa cinematografica nata in Italia verso il 1903 è l'Ambrosio-Film di Torino, cui segue la Pasquali ».

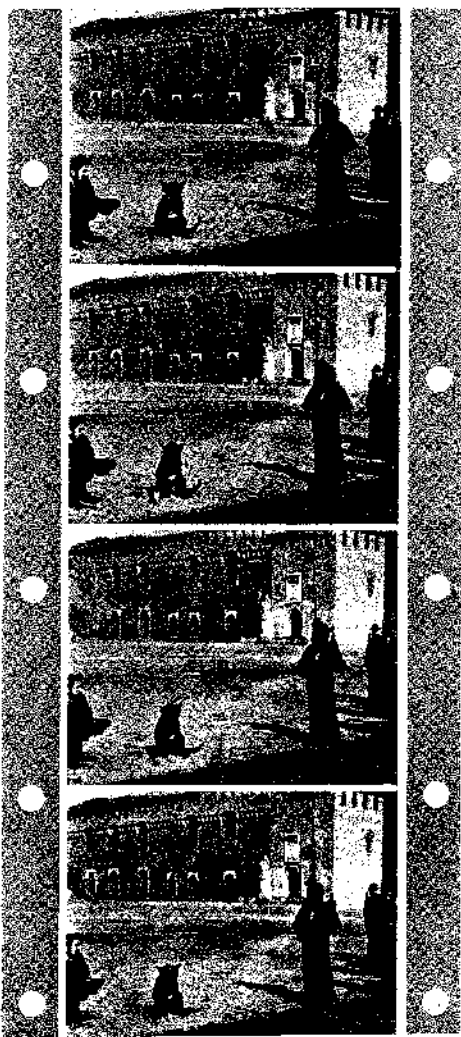
(2) Vinicio Araldi: *Cinema, arma del nostro tempo*. La Prota. Milano, 1939.

(3) Italo Pacchioni nacque a Mirandola di Modena il 29 marzo 1872. Venuto a Milano ancora bambino, nel 1891 aveva già uno studio fotografico molto ben avviato e aveva aperto succursali a Busto Arsizio ed a Abbiategrasso. Fu il primo a organizzare spettacoli cinematografici pubblici. Il primo fu in un negozio di Porta Genova nel 1895. E da considerarsi il pioniere della cinematografia italiana. Morì l'11 luglio 1940.

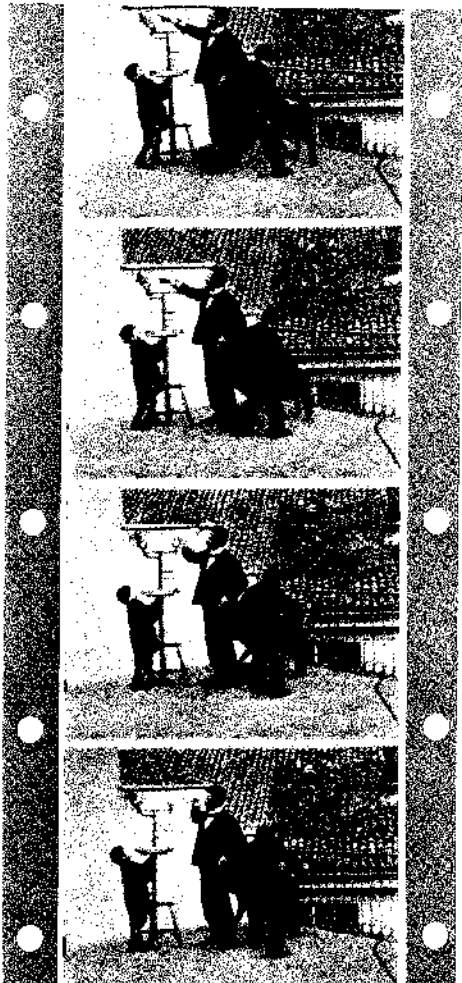
(4) Achille Pacchioni, figlio di Italo, tiene attualmente lo studio fotografico a Milano. Dietro nostre preghiere, ci ha gentilmente fornito le notizie ed il materiale di questo singolare pioniere. Grazie a lui possiamo sapere oggi finalmente la vera origine del cinema italiano.

(5) Di questi due film, che sono stati proiettati nel 1935 in occasione del quarantennio del cinema, non possiamo fornire fotografie perchè si trovano a Roma presso Luigi Freddi.

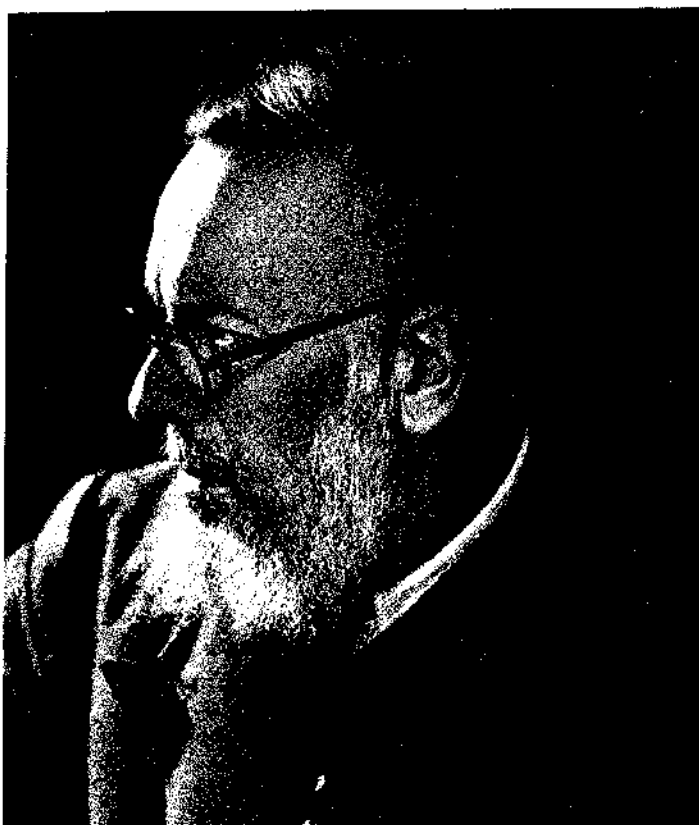
(*) Il presente materiale è stato fornito, con dettagliate notizie dal sig. Antonio Chiatone che ne parlerà ampiamente nel suo libro di prossima pubblicazione sul cinema italiano muto.



'Il finto storpio' (1896)



Preparazione del film 'La gabbia dei matti' (1896)



Italo Pacchioni

ad altri tre

1 - LEO MENARDI

o della serietà

A Piazza Cenci Leo Menardi stava girando alcune inquadrature esterne di LUISA SANFELICE, una scena di folla durante i bombardamenti, e finito il lavoro estenuante degli ordini, delle prove, delle disposizioni ultime è finalmente soddisfatto, è facile parlare con lui. «Caro Menardi» gli diciamo, «domani voi partite per Napoli, perciò, o ora, o chissà fra quanto...».

Menardi ha già capito tutto: «Entrai nel mestiere come direttore di produzione nel 1926, con FRATE FRANCESCO diretto da Antamoro e interpretato da Palmirani; LUISA SANFELICE è il mio 47° film, ed è il primo cui assumo la regia benché nel 1928 abbia diretto per una casa austriaca due filmetti di propaganda contro l'alcolismo. Diversi la produzione del primo film sono girato in Italia, SERENATA TZIGANA dell'E.N.A.C., e anche il soggetto, diretto da Negroni, era mio. Di Negroni in quell'occasione fui aiuto regista. Film cui ricordo la mia partecipazione, sono LA CANZONE DELL'AMORE fra i vecchi e fra gli ultimi ETTORE PIERAMOSCA, SALVATOR ROSA, CORONA DI FERRO: di tutti, sono stato direttore di produzione, e attraverso quest'esperienza faticosa e mediante l'insegnamento validissimo di Blasetti (in cui, per me, riconosco un grande maestro), sono arrivato alla regia della SANFELICE». Puntiamo su Menardi le nostre domande sull'avvenire del cinema italiano, e sugli eccetera che comporta tale avvenire.

«È necessario che si parta da un concetto industriale, cioè di organizzazione, collaborazione, esperienza, tecnica, studio, preparazione, cura e metodo: nessun regista dovrebbe fare dodici film l'anno, come avviene da noi, ma studiarne due, tre; passare mesi al tavolo a ordinare inquadra-

tura per inquadratura il lavoro: soltanto così — con questa serietà di intenti che si riveleranno dopo essere stati prima industriali e cioè tendenti a produrre, artistici, — si potrà pretendere un cinema italiano. Ma se restiamo nella anarchia delle improvvisazioni, il cinema italiano rimarrà continuamente in attesa del suo messia. È necessario saper si girare un film, ma prima di tutto perché il film abbia un carattere questo dev'essere seriamente studiato, veduto punto per punto, non tornare sulla sceneggiatura sei volte sette volte mentre procede la lavorazione. Noi, per citare l'esempio più probante sottomano, avendo ordinato in tempo tutto quello che interessava la SANFELICE, siamo in anticipo di sei giorni sul piano di lavorazione preventivo.

«Ma la serietà non dev'essere soltanto da parte nostra, dev'essere anche nelle cose che ci sono vicine, per esempio nelle attività marginali del cinema che vivono proprio del nostro mestiere: guardate, e leggete: è un ritaglio del N. 19 di Cinemagazzino, firmato da un uomo e una donna; e si crede di fare dello spirito... leggete, si parla di noi, della Sanfelice:

«Fuori del teatro n. 4, sempre a Cinecittà, ci imbattiamo in Massimo Serato che lavora in LUISA SANFELICE accanto a Laura Solari, Carlo Ninchi ed altri quotati attori.

«Serato passeggia in su e giù per il corridoio, sembra preoccupato, o nervoso, o triste. Gli si avvicina un omino in giacca e quadri e cappello sulla nuca, uno dei tanti segretari tascabili di cui pullula il nostro cinematografo; gli porge un fascio di dattiloscritti segnati in rosso e azzurro. «Ho detto che non giro — dice l'attore.

«L'omino infila un dito nel colletto, si gratta il collo, sospira. Poi rientra in teatro, scuotendo il capo: — Serato non vuol girare: ha le buggere...

«Tutti si guardano sbigottiti. Il regista mastica una bestemmia, si rivolge alla segretaria di edizione: — Giriamo la scena della prigione — dice. In un angolo buio scorgiamo Laura.

«Vi pare serio?» continua. Vorrei avverti questi due fra le mani per dare una bella lezione: ecco a che cosa si riduce il cinema italiano; e poi: per Serato, pensate», dice, «per Serato: che figura ci fa davanti ai produttori? E noi, tutto il cinema? Chi legge penserà che siamo tornati ai tempi di Esperia o Francesca Bertini o Emilio Ghione, quando per le bizzie d'un attore o d'una attrice di grido si rinviava le scene di due, tre giorni. Fosse verità, dico... Ma invece è soltanto "spirito" anzi peggio: un abito di spirito giornalistico. Intanto che la stampa cinematografica si manterrà su questo piano (perché io ho citato questo esempio, data la sua attualità, ma se ne potrebbero cercare e trovare mille e più, e sempre avvilenti) finché il giornalismo cinematografico consumerà tali spiacioli, c'è ben poco da sperare.

2 - FERRARA SANTAMARIA

ovvero la "formula Scalera"

Del resto, qualcuno ci dirà: non foste voi che parlaste di formula? non l'avevate già scoperta a Venezia la formula? Diremo che si scherzava; e ci risponderanno che nel cinema la verità è proprio nello scherzo, e che il cinema alla maniera di Pulcinella (nato come tutti sanno ad Acerra, nonostante l'amico Scardamaglia voglia negarlo), si confessa burlando. Se il cinema è formula, come scrivemmo, perché dalle formule cinematografiche non vengono prodotti come chimicamente si aspetterebbe? a scuola, nelle ore

di chimica (e non alle 9) ci insegnavano anche che mescolando questo con questo e quest'altro, si otteneva un certo prodotto, e se le dosi erano esatte, si poteva essere sicuri: il prodotto sarebbe stato quello atteso, non altro.

Nel cinema si parla spesso di formula, ma i risultati non sono mai quelli attesi: alla radio non è più raro ascoltare, oppure sui giornali cinematografici di categoria non è più raro leggere, che il film Tizio prodotto da Caio distribuito da Sempronio interpretato da Fileno, è l'ultima formula del giallo, l'ultima formula del film di guerra, o l'ultima formula del grottesco: (anche Doc è caduto in queste trovate) ma al momento della visione, adivo formula; il chimico che l'aveva scritta o interpretata o rinnovata da vecchi codici, o trascritta dalla propria fantasia, sparisce, diventa piccina cosa, prega che non si faccia il suo nome, lui non c'entra più, etc. (vedi Ettore della Giovanna, n. 171 di Cinema).

Noi seguendo il corso d'interviste su una formula ormai senza impegni, abbiamo continuato a chiedere a destra e a sinistra pareri e conferme sul cinema italiano, e stavolta una delle nostre vittime, e precisamente l'avv. Ferrara Santamaria della Sculera Film, ci ha parlato massimamente convinto d'una «formula Scalera» per la cinematografia italiana, affermando insomma che il loro cinema è il cinema italiano per eccellenza. Questa «formula Scalera» ha due versioni: una si potrebbe dire in borghese-militare, e l'altra in costume; una parlata e l'altra cantata.

Alla prima formula appartengono UOMINI SUL FONDO, NAVE BIANCA e ALFA TAU in lavorazione (formula, dice l'avv. Ferrara, che ha ripreso anche Rossellini per UN PILOTA RITORNA).

«Noi vogliamo il verismo integrale, gli attori nostri non sono attori (ma qui osserviamo, si dovrebbe tornare alla necessità già detta altra volta, parlando della «folla» di René Clair, di educare gli attori anonimi, gli attori «non attori») bensì gente qualunque presa dalla vita, se fabbri occorrono per il film noi prendiamo dei veri fabbri, se marinai, prendiamo veri marinai, etc. E nessuno dei nostri attori è truccato» (altro errore, diciamo, perché il cinema essendo prima di tutto artificio, ha necessità degli artifici che gli si convengono meglio, e il trucco è fra i primi).

Alla nostra obiezione che formule come UOMINI SUL FONDO etc., con gli attori non attori, con l'abolizione del trucco etc., esistevano già da molti anni in Russia, l'interlocutore risponde che si lo sapeva, ma che era necessario rinnovare la formula, rinfrescarla, tornarci sopra insomma, e usarla ancora. (Noi avvertiamo che tali formule si esauriscono prestissimo, e cessato il risultato della trovata iniziale, nessuno penserebbe ad assegnare un valore d'arte a tali pezzi di bravura). «Noi vogliamo la vita reale». (Longanesi, i russi, lo stesso Clair queste cose l'avevano chieste, affermate, e finché possibile praticate affrancandole dalla teoria).

«E ALFA TAU che il comandante De Robertis sta montando ora, avrà accentuati tali caratteri di vita reale, e sarà oltremodo umano mentre sarà limitato il carattere bellico; così dall'esperienza del documentario il film passerà, attraverso una trama vera fitta di episodi (osserviamo: anche SEI ORE A TERRA e PERMESSO SI PAROLA D'ONORE avevano tale programma o base di sviluppo), il film potrà mostrare il valore della "formula Scalera" per un futuro cinema italiano».

L'avv. Ferrara però non ha finito; la «formula Scalera» ha due versioni abbiamo già detto; e l'interlocutore ci spiega ora la seconda.

«Questa seconda formula è un passaporto per introdurre sul mercato straniero il film italiano. Al fondo di questa formula è la musica italiana operistica. L'Italia entra così nel cinema europeo con film di indubbio valore. (Cinema o musica? non è chiaro). Il primo risultato di questa cifra è TOSCA, e il tentativo forse ha mostrato che l'idea era giusta. Sono venuti subito dopo RIGOLETTO, e CARMEN che entrerà in lavorazione fra giorni, e LA PANCIVILLA DEI WEST. Il copione, o il fatto, viene messo al servizio della musica italiana, e in tal modo noi otteniamo un film popolare che scende in profondità.

«E questo è il cinema italiano».



Leo Menardi (foto Ciolfi)

(Allora, inutile sforzarsi più a cercare, chiedere un cinema italiano: il luogo comune e la retorica operistica collaborando coi moti dannunziani dei ritardatari, hanno operato il miracolo). (Scusate: gli uffici della Scalera sono piccolissimi; senza grandi mobili né in vetro né in metallo, e i telefoni non sono bianchi).

3 - ALBERTO SAVINIO

o l'invenzione della Storia d'Italia

Se si dovesse presentare ai lettori di Cinema Alberto Savinio, saremmo sgomenti: ci salva la fama del nostro amico; egli sfugge alle formule delle definizioni: alla pari con Longanesi, Brancati, Flauto esercita un'azione costante sul costume intellettuale italiano; e come Maccari e Longanesi, la sua critica si svolge pacatamente, in sede olimpica. Egli, fosse stato convocato da Giove al raduno degli dei tenutosi in occasione del discorso di Pablo di Segovia, avrebbe detto, quale commento, che certe cose se l'aspettuava, anzi le sapeva, e senza dichiarare lui stesso d'essere enciclopedico, avrebbe atteso che qualcuno lo riaffermasse, per modestamente smentirlo; Sui biglietti da visita che Savinio aveva fino a tempo addietro, ricordiamo d'aver letto: « pittore scrittore musicista letterato filologo esperto in vizi umani »; qualcosa come Cirano. « Il cinema è un vizio umano diffuso moltissimo » diceva anni addietro: « perchè non cercare di tale vizio farne virtù? ».

Notizia poco nota: Savinio sta attualmente lavorando per illustrare Pinocchio (edizione Bonipiani).

Egli dice:

« Noi abbiamo già in un certo senso un cinema italiano, è quello attuale, non potrebbe essere diverso: ha l'intelligenza corrente e spicciola dell'italiano medio, ha il gesto e il gusto pacchianotto dell'italiano. L'intelligenza vera, positiva nel cinema nostro non è necessaria; se vi penetra, danneggia. Oggi o Guazzoni, il conto torna sempre, il progresso è nell'accentramento delle attività, non dentro. Coltivare patate o fare il cinema sono la stessa avventura: sempre qualcosa rovina la raccolta. Si sbagliano sempre i calcoli.

« Il cinema cinematografico è altra cosa: sorge da vere necessità ambientali, etiche; e noi non abbiamo bisogno d'un cinema intelligente e cinematografico; costringerebbe a pensare. Il cinema inventa, crea, non ricorre ai Promessi Sposi o a Malombra o De Marchi e Matilde Serao. Che vale "vederle" queste opere letterarie nate per la lettura? o si leggono o si ignorano: il resto, come si fa da noi, cade nell'illustrativo negativo. Noi, o meglio gli italiani che si occupano di cinema, si dovrebbe inventare un cinema senza necessità di legarsi a formule di narrazione; andare più là dei francesi surrealisti: varietà,



Alberto Savinio con il fratello G. De Chirico in un disegno di quest'ultimo

spettacoli nuovi: qualcosa di sghendalano, di turistico (senza che i produttori vadano a pensare alla Cit o all'Enit), divagazioni, cioè, come i saggi di Cecchi o le critiche di De Robertis, con un filo unitario, liberamente operando di fantasia, senza preoccuparsi della bella inquadratura che pare per i cineasti italiani unica soluzione del problema.

« Il cinema diventa nazionale quando rappresenta lo spirito della gente che lo esprime: il cinema russo non poteva essere tale che in Russia, l'America non poteva dare un cinema diverso da quello che dà: ha attinto dentro di sé, e involontariamente il mezzo cinematografico le giorni di propaganda. Così la Francia, ove il fenomeno cinematografico, più che dalle esperienze di dieci anni addietro o quindici, è sorto dallo sviluppo di certa letteratura quasi popolare ma importante, e da gente che scrivendo aveva qualcosa da dire. Da noi manca un equivalente letterario della nostra vita giornaliera; la nostra letteratura è ancora esclusivamente letteraria; agitata da problemi d'espressione e di forma.

« Da noi, con un ambiente cinematografico di secondo e terzo ordine, il cinema non potrà essere che l'attuale, qualcosa che corre verso la fogna, verso la palude; oppure avere il coraggio di rovesciare tutto, non credere agli stabilimenti, alle società e ai programmi, e dal fallimento tirare fuori quanto necessario per il nuovo cinema. Si dice troppe volte evviva: perchè non si ha il coraggio di affrontare la situazione? Se la vita

è conflitto, perchè lo schermo nostro deve ignorarlo? perchè se ne astiene?

« Poichè il cinema involontariamente agisce in favore della propaganda, io propongo d'inventare una propagandistica storia d'Italia cinematografica, a serie: dall'incendio di Troia e dall'arrivo in Italia di Enea, fino ai giorni nostri: ma con libertà di fantasia, e, ove necessario, mostrare che Marconi viene prima di Galileo, Muzio Scevola dopo i fratelli Bandiera e Luisa Sanfelice era parente di Lucrezia Borgia. In tale inventiva, da rinnovarsi momento per momento, e giocando abilmente e curiosamente nella distribuzione di parli e di epoche, l'Italia senza la seriosità che le viene imposta entrerebbe nel mondo che le è ostinatamente chiuso; e si avrebbe un cinema, ecco, turistico, di divagazioni, morale.

« E propongo che di tutti gli attuali registi, sceneggiatori, soggettisti e critici cinematografici, si crei a Roma un corpo specializzato di vigili del fuoco da usarsi durante le "prime" del cinema italiano ».

Nota: Caro Savinio, non è questo pressapoco che mi avete raccontato? Confesso che a forza di sentir dire cose solite, quando sento parlare di cinema in maniera non banale, appena mi metto a lavorare, sono portato a fantasticarci sopra, e da un « uno » e un « due » tiro sempre fuori un « dodici ». Vostro

R. G.



Ecco un esempio della vocazione artistica del figlio di A. Savinio



RAION-FIOCCO

I filati che oggi consentono ad ogni donna di apparire - per la convenienza del costo del tessuto - il sogno di tutte le donne: "un modello per ogni ora"!

ITALVISCOSA



**BANCA NAZIONALE
DEL LAVORO**

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.
FILIALE IN MADRID: Fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:
BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA - ZAGABRIA

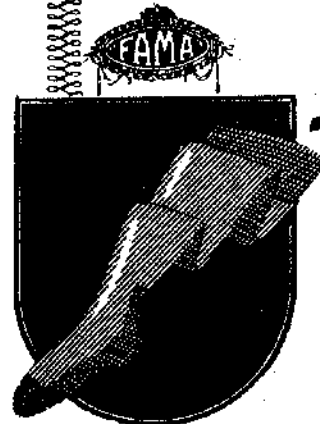
TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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



**SE LA DURATA
SI CALCOLASSE A PUNTI**

I due punti della tessera che vi danno diritto all'acquisto di un paio di calze, sono a seconda della vostra scelta troppi e pochi. Sono pochi quando voi acquistate le famose calze fama di purissima seta naturale, perchè la loro durata è pari alle loro bellezze ed alle loro perfezioni. Provatene un paio e ve ne convincerete.



calze
Fama
DISTINZIONE

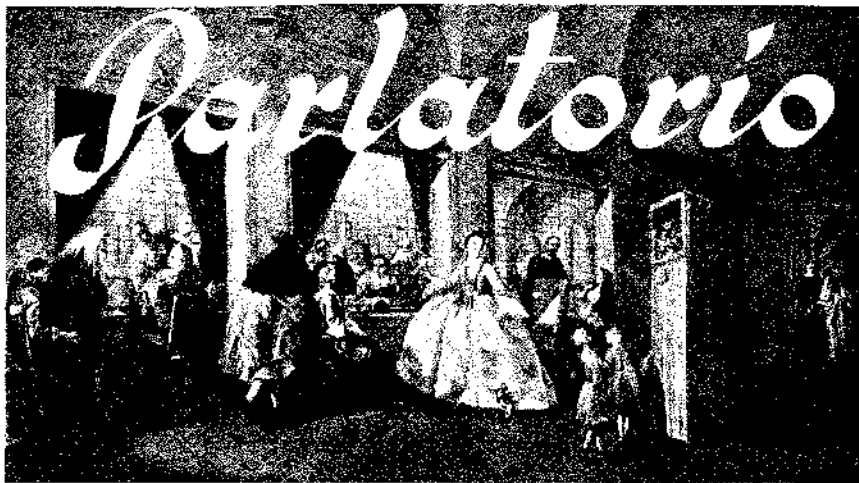
13. *Conversazione con Luigi Castello intorno al carattere e allo stile del film italiano.*

L'argomento è di moda. E quanti svolgono la loro attività nell'ambito del cinematografo, o stanno di fuori come spettatori competenti, si danno pensiero di stabilire quale debba essere lo stile del cinema italiano, quali debbano essere le caratteristiche di ambientazione e di forma dei film che si producono a Cinecittà o alla Scalera, alla Farnesina o alla Safa, a Torino o a Tirrenia. Ma non tutti coloro che operano in qualità di tecnici o di attori, partono da presupposti: ed è ben noto che spesso al concetto di « film italiano » si è sostituito quello di « film commerciale », i produttori intendendo di creare opere che rendano. È ovvio che se il presupposto deve esserci, è soltanto quello che stabilisce dover essere i film considerati opere d'arte. Nè a parer mio è possibile indicare a priori un indirizzo cui atenersi nella creazione di tali opere d'arte.

Ma ecco che Luigi Castello, il quale dimostra dalla sua lunga lettera, di aver inteso le caratteristiche formali di taluni registi, e di voler in qualche modo, sia pure col semplice consiglio, aiutare il formarsi di una cinematografia italiana valida e importante, vorrebbe che io gli dicessi se codesta cinematografia deve, in via di massima, seguire ufficialmente (diciamo così) e nominare suo prototipo il cinema di Blasetti o quello di Camerini; ovvero se si deve propendere a dare al nostro cinema un carattere un po' eroico, storico, dinamico, baldanzoso, quale è dato nei film di Blasetti, o quel dolce, caro carattere di intima familiarità, di sognante realtà, e di dura e amara talvolta realtà della vita, soffusa e permeata di veluta ironia e saggio ammaestramento a saper prendere come si deve la vita, che caratterizza i lavori di Mario Camerini (che con Soldati e De Sica forma tutta una scuola...). Ma c'è un terzo tipo: a fianco delle due accennate tendenze, c'è il cinema di De Robertis e di Rossellini.

Luigi Castello, premettendo che forse non farebbe male al cinema italiano un indirizzo deciso, logico e naturale, mi domanda se credo che il cinema italiano abbia già il suo tipo classico di realizzatore o se, come lo stesso Castello ritiene, questo uomo, e in seguito questi uomini della sua scuola, dovrebbe essere colui che dai tre generi accennati sappia creare il genere tanto aspettato, tanto giusto, tanto desiderato. Ecco, io direi piuttosto che non aspetto un genere, bensì uno, due, tre, tanti film. E non è che mi sembri un po' affrettato questo desiderio di definire ufficialmente il genere, il clima del nostro nascente cinema... Forse mi sembra inutile. È senz'altro esatto dire che tra registi italiani si possono delineare certe tendenze, definire certe personalità; ma appunto per questo mi sembra che non si debba cadere in classificazioni o formulari; è pericoloso parlar di generi; per questa via si finirebbe a parlare di contenuti; laddove tali contenuti non possono venire espressi se non in una determinata forma. Sarei più propenso a dichiarare una mia opinione intorno alla tecnica; se dovessi manifestare un parere e determinare una scelta fra un uso generico e approssimativo dell'inquadratura e dei movimenti di macchina, rispetto ad una rigorosità di applicazione dell'una e degli altri, non esiterei a scegliere questa seconda regola, che comunque è regola del tutto personale e non applicabile a priori, ma insita in chi realizza film.

Per cui a Luigi Castello non voglio nè saprei dare alcuna risposta, poiché mi pare che la miglior soluzione ai dilemmi che egli mi ha posto, sia quella di invitare chi fa del cinema, a fare veramente del cine-



Parlatorio

ma, ovvero dell'arte. Non mi resta altro, pertanto, che ringraziare il mio interlocutore per l'indirizzo che egli mi rivolge, di *servidi auguri di attività artistica d'eccezione.*

14. *Conversazione con Mario Orsoni, Ettore Zocaro, Bruno Simoncelli, sul rapporto tra il film e l'opera letteraria che ha dato origine allo scenario.*

Una difesa di È CADUTA UNA DONNA, che mi viene da più parti. Mario Orsoni lo definisce un buon lavoro, fuso, omogeneo; gli altri due accennano ai buoni pezzi di atmosfera. Tutti e tre, fra le righe, mi pare riconoscano più le intenzio-

ni che la realizzazione, alludono alla maggiore o minore influenza nordamericana di Alfredo Guarini; al quale io riuoproverò soltanto (e si veda soprattutto l'occorrenza 23, film che fa inorridire i grammatici del film per le inesatte angolazioni) semmai di non essersi valso della semplicità tecnica del cinema nordamericano. Comunque, si può dire che egli non ne è rimasto influenzato. Ma veniamo all'oggetto principale della nostra conversazione, che è quello di indicare, se possibile, come debba comportarsi il regista di fronte a un'opera letteraria, dalla quale vuol cavare un film.

Osserva Mario Orsoni: *quando un regista, sia pur dotato di gusto e di senso del cinema, non ha abbastanza personalità creativa per « superare » l'opera letteraria, oppure parte con falsi presupposti di un'eccessiva fedeltà all'opera ispiratrice, ne esce un film di compromesso.*

Insomma, il regista può trarre ispirazione da un romanzo come dalla propria fantasia o dai casi della vita, ma l'essenziale è che sappia fare un film. È interessante poi il caso di un autore letterario il quale nel pretendere il rispetto per la sua opera, non voglia che il film sia del suo libro la illustrazione, bensì che rimangano vivi i caratteri dei personaggi, più rispondenti anche a figure di film, di quanto non lo sarebbero se modificati i caratteri stessi. Trovandomi tempo fa a conversare di ciò con Riccardo Bacchelli, a proposito di un suo romanzo da cui aveva tratto lo scenario per un film, notavo come egli non esitasse a togliere episodi e ad aggiungerne o a farne aggiungere altri, o di alcuni come ne mettesse in evidenza le qualità cinematografiche, venendo a collaborare in tal modo alla regia stessa del film, con intuito cinematografico quale non tutti i romanzieri posseggono.

Le cosiddette esigenze del cinema sono intese da una sempre più vasta schiera di scrittori. A P. M. Pasinetti dicevo un giorno che un film dal suo racconto il SOLDATO SMATEK, mi piacerebbe molto. Mio fratello mi faceva osservare che in un film diversa avrebbe dovuto essere la disposizione di taluni episodi; altri se ne dovevano aggiungere, alcuni togliere. Comunque, notavamo insieme, che il racconto centrale dell'IRA DI DIO presenta, anzitutto, un'atmosfera, trasponibile in un film.

Molto spesso ci accade, nella lettura di un libro, di suscitare nella nostra mente immagini e suoni. Grave sarebbe se noi pensassimo di tradurre cinematograficamente il testo letterario. A proposito del film di Guarini, che ha tratto origine da un romanzo di Milly Dandolo, Mario Orsoni ricorda il motivo del giocattolo a soneria del bambino, che costituisce un elemento tipicamente cinematografico, applicato dal regista. E Simoncelli e Zocaro ricordano i primi piani, altro elemento cinematografico; cosicché la materia letteraria è diventata un pretesto. È tale può consistere anche in film che traggono origine da opere letterarie di maggiore importanza, come è il caso del romanzo di Corvantes che ha dato origine a DON CHIUSCOTTE di G. V. Pabst.

FRANCESCO PASINETTI

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

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

FILIALI:

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

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo v. Cicerone

Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100

Agenzia C - Via Ostiense n. 52

★ ★ VIA DELLE CINQUE LUNE

Italia - Produzione: Cinecittà - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Luigi Chiarini - Direttore di prod.: Libero Solari - Soggetto: Luigi Chiarini - Sceneggiatura: L. Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Piero Pierotti - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Gino C. Sensani - Operatore: Carlo Montuori - Interpreti: Lucilla Beghi, Andrea Checchi, Olga Solbelli, Michele Riccardini, Carlo Bressan, Gildo Bocci, Dina Cristiani.

VIA DELLE CINQUE LUNE è dichiaratamente ambientato nella Roma di G. G. Belli. Quale impulso ha spinto Luigi Chiarini, regista al suo primo film, nella scelta d'un tale sfondo? Se fosse stata una profonda e coerente esigenza del suo spirito, avremmo dovuto risentire; non solo nel dramma dei personaggi che vivono la vicenda del film, ma nell'aria stessa che li circonda, quel sapore di crudele e arguto sarcasmo, e di beffarda violenza, che inequivocabilmente distingue la poesia belliana. Diremo invece che del Belli, in questo film, c'è solo « Se pò frègà piazza Navona mia... »: ma non sarà con malizia che affermeremo questo, e poi vedremo perché. Mossa da stimoli elegantemente decorativi e formalistici, il Chiarini s'è rivolto, piuttosto che alla bollente fonte suaccennata, allo studio delle stampe dell'epoca, ritenendole più prossime, per la loro natura figurativa, a suggerire autorevolmente immagini per un film. È probabilmente per questo, soprattutto, che VIA DELLE CINQUE LUNE, invece di essere il documento fervido d'un costume sentimentale e morale, risulta, nella sua veste accurata e raffinata, il prodotto di un'elevata educazione pittorica, ma di questa ritenendo i termini strettamente « visivi », che si risolvono, ed ecco il difetto maggiore di quest'opera peraltro notevole, in un distacco algido seppur puntato dal clima drammatico della vicenda narrata. Si tratta, del resto, d'un errore tutt'altro che particolare, nel quale non è certo Chiarini il primo e il solo a esser caduto, ma comune agli intellettuali che fanno cinematografico, e riscontrabile in tutto il cinema d'avanguardia francese e tedesco. Molti grandi registi hanno iniziato il loro cammino cadendo nello stesso equivoco; ad esempio, Murnau e Renoir. Dunque, un errore davvero non infruttuoso! Ma anche in quei casi, come in non chiosotte, CAPRICCIO SPAGNOLO, KERMESSE EROICA, dove l'ispirazione pittorica, che è alla base dell'opera, s'accende, trascendendo le premesse, e si riverbera al contatto con la vita degli uomini, rimane a noi il privilegio di rivolgerci a fonti più estreme e più alte, alle quali soltanto, in definitiva, riconosciamo il valore assoluto di raggiunta poesia, al di fuori d'ogni scolastica ed estetica definizione: ad ALLELUJA per esempio. Se mai, come sempre accade in tutti i fatti dell'arte, sarà forse più facile riuscire a comporre secondo quelle leggi sopra criticate, a un temperamento che ad esse giunga per naturale disposizione, che non a chi sia spinto da ragioni talvolta dettate da una sincera fede intellettualistica, tal'altra, invece, dall'ipocrita intento di confondere le acque, il che

FILM DI QUESTI GIORNI

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

vuol dire gli spiriti più ingenui. Diciamo subito che la seconda ragione non va certo attribuita al Chiarini: piuttosto, gli si può imputare la prima.

Un errore di « tenuta » drammatica può inoltre rilevarsi a proposito della grande scala di Teta, alla quale — sulla traccia del racconto — s'eran volute affidare funzioni molto importanti, rappresentative di un'atmosfera umana; e che invece si risolve in pura decorazione.

Per un regista che incomincia, ad altri difetti è evidente che sono preferibili questi. Tanto più, quando essi non sono il prodotto di una incoscienza e di una confusione di termini, ma, come qui, appaiono retti da una deliberazione precisa e compatta, sostenuti con una fede e un coraggio che non sono di tutti i giorni. Tanto più, quando non impediscono, come qui, la nascita di un'opera effettivamente valida proprio per la sua insolita

eccellenza formale, per la coerenza esteriore che ne percorre da capo a fondo l'intelaiatura.

Tutto questo, riferendoci all'intonazione stilistica del film. Ma venendo poi a una disamina del racconto cinematografico, non si può non rilevare un intimo contrasto tra la materia alla quale il regista si è ispirato e il risultato che ha potuto raggiungere. In altre parole: è la scelta del contenuto che denuncia quei difetti, giusto perché unita tra forma e contenuto non s'è riusciti ad avere, in quanto a quella forma avrebbe dovuto corrispondere un'altra sostanza, più « leggera », più disinteressata, più libera. Se citassimo l'esempio del Forst migliore, non crediamo saremmo nel giusto, ma ci avvicineremo all'idea che ci siamo fatta — e può essere sbagliata, poiché s'alimenta su dati ancora troppo freschi — delle possibilità e delle conseguenze che il clima di Chia-

riani implicitamente fa prospettare con tutti i suoi termini di coltivata e aristocratica « freddezza ». Sternberg, ancora meglio?

Mentre, insomma, il racconto di Matilde Serao si impone come opera di schietta natura voristica, dove alla minuzia dell'osservazione psicologica il calore di una continua emozione si unisce, il film che Chiarini ne ha tratto, spostandone, con il nobile intento che sappiamo, l'ambientazione da Napoli a Roma, non ha saputo — nè, ci si intenda, poteva — reggere con quello il passo verso la ricerca di una verità umile e acuta. Difatti, la verità che a Chiarini premeva di ricercare era, e l'abbiamo veduto, un'altra (a questo, sinceramente, la sua personalità lo indirizzava): ma due verità insieme, ovviamente, non possono coesistere. Ad accreditare quanto audiamo esponendo, viene il contrasto tra il paesaggio nel quale i personaggi si muovono — abilmente ed efficacemente costruito, secondo i termini d'una fedele e preziosa ispirazione — e gli umili stessi, i quali, non uscendo letteralmente dal dramma originale, se ne distaccano, in effetti, in quanto non sanno nè possono aderire al suo spirito. Influenzati, si vuol dire, dagli oggetti che li attorniano, essi suonano in chiave tendenzialmente romantica lo spartito verista che avevano da interpretare. Perciò ci par lecito ripetere al Chiarini che bene farà egli, in seguito, a cercare narrazioni più coerenti con quella che ci sembra la sua vena più sicura: un amore al particolare e agli effetti curiosi e spiritosi del « fondo », che non dovrà più rimanere isolato dalla materia trattata, ma in essa identificarsi — com'è giusto e necessario avvenga. Sulla recitazione degli attori, in parte inlucisce la non compiuta fusione che s'è indicata. Olga Solbelli ci è sembrata la più intensa interprete del film, quantunque non sempre sia riuscita a sottolineare, con tutta l'ambiguità e il torbido che ci volevano, il dramma di Teta, la quarantenne cui si risvegliano i sensi aspramente. Essa è al centro della sequenza psicologicamente meglio riuscita, quella del ritorno dal funerale: a riprova del fatto che il bene, in arte, non è mai senza conseguenze, alla felice accentuazione umana corrispondono qui tutti gli altri elementi del fotogramma, così che la sequenza stessa riesce senz'altro a essere la migliore di tutto il film. Vi si riscontra, per l'appunto, una conclusa fusione tra forma e sostanza. I momenti più acuti della personalità di Checchi non ci sembrano risolti: e il personaggio riesce indeterminato, malgrado l'intelligente recitazione del Checchi, sapientemente sostenuta dal regista. Ma la sua viziosa e morbida debolezza, quel non sapere mai scegliere tra le remore più oscure della sua natura e il puro richiamo dell'amore di Ines, non appaiono portati alle conseguenze necessarie. Ines infine, che al suo dolore non sa reagire, finisce per soffocarlo e disperderlo, e quindi non ubbidisce a quella che certi brani del film indicano essere la sua vera natura di popolana romana energica e violenta. Così che infine la sua morte, piuttosto che il logico scioglimento



Per evitare sprechi di carta rivoliamo ai nostri lettori la preghiera di acquistare la rivista sempre presso la medesima edicola, onde facilitare i calcoli di resa. Per lo stesso motivo invitiamo tutti ad abbonarsi a 'Cinema', essendo questa l'unica maniera per poter leggere sempre la rivista. Anche durante i mesi estivi

ABBONATEVI A CINEMA

del suo dramma e della sua disperazione, si determina come il duro risultato d'una volontà rigida dell'autore. E' certo per questo che la recitazione della Beghi non riesce a sollevarsi dall'anonimo. Scialba è l'illuminazione di Montuori, e certo la ricca e pregnante ambientazione sarebbe ancor più risaltata se l'operatore fosse stato capace di un uso più acuto del chiaroscuro. Buona la musica del Longo, ma non sempre essenziale ed efficace ai fini della vicenda.

★★ GIARABUB

Italia - Produzione: Scalera-Era film - Distribuzione: Scalera - Regia: Goffredo Alessandrini - Direttore di prod.: Eugenio Fontana - Soggetto: Asero Gravelli - Sceneggiatura: Alberto Consiglio, Asero Gravelli, Gheardo Gherardi, Oreste Biancoli, Orio Vergani, Gian Gaspare Napolitano - Arredamento: Paolo Reni - Musica: Renzo Rossellini - Operatore: Giuseppe Caracciolo - Fonica: Piero Cavazzani - Montaggio: Erardo Da Roma - Interpreti: Carlo Ninchi, Mario Ferrari, Doris Duranti, Ermanno Spalla, Carlo Romano, Annibale Betrone, Rino Steiner, Nico Pepe, Guido Nofari, Corrado De Cenzo.

Come tutti i film di guerra, GIARABUB si suddivide in due parti: l'una, costituita dal puro documentario delle battaglie, l'altra, dalla storia e dai drammi dei per-

Durante la riunione della Commissione per i film politici e di guerra (di cui è notizia a pag. 262 del « Cinema ») è stata data comunicazione circa lo stadio di preparazione dei seguenti film: L'UOMO DELLA CROCE della Continentalcine, NOI VIVI della Scalera-Era, FIAMME AD ORIENTE della Grandi Film Storici, RUBATTINO dell'I.N.A.C.

Sono stati poi approvati i seguenti soggetti: NAVIGANTI di Vittorio Calvino per la Nazionalecine, convogli di Italo Sullioti e Renato Salvatori, ALLARME A CAMPINA di Orio Vergani, una produzione italo-rumena della Cristallo Film, L'ATTENDENTE di Oreste Biancoli per la Scalera Film.

sonaggi che a queste hanno preso parte.

La prima, nel film di Alessandrini, possiamo senz'altro ritenerla riuscita: chiare appaiono le fasi delle battaglie, la macchina vi entra con lucida coscienza; fervido e progressivo il ritmo cinematografico di esse; efficace la disposizione e la composizione narrativa sul terreno e sul fotogramma. In certi pezzi, s'è raggiunta la potente e disadorna verità che tanti documentari « casuali » ci hanno schiettamente raccontata altre volte; e non conosciamo, in questo campo, un elogio più sicuro.

Ma la seconda ci appare fiacca nelle premesse e nelle conclusioni propagandistiche (vorremmo dire che molte occasioni si sono perdute, per un racconto davvero toccante e persuasivo), falsa e retorica nella modulazione dei caratteri, incapace di sciogliersi in una determinazione finale che non appaia deliberata e insincera ma valida e autentica. Si ritrovano qui tutti i motivi di una convenzione abusata, che non basta gli autori abbiano cercato di trattare e superare

con tonalità tendenzialmente sommesse: alla lunga, mostrano la corda. E perciò non si risolvono in accenti, fortunati e convincenti di propaganda; rimangono o inaccettabili o aridi. Infine, è vero che dietro gli errori è anche possibile scoprire talune intenzioni studiose, per una ricerca di particolari emotivi o espressivi notevoli, ma si sa quanto spesso, nella realizzazione, le intenzioni scadano poi a errori. I difetti del film coinvolgono gli attori, chiamati a reggere ruoli non tutti vitali e non tutti autentici. Carlo Ninchi è un attore del quale abbiamo molta stima, ma non è sua colpa se troppo sovente le sue interpretazioni dello schermo finiscono per deluderlo. Qui egli ha disegnato un personaggio indeterminato e grigio. Dovremo seguirlo, da una parte, a rimpiangere l'indimenticabile Malvolio d'una « Dodicesima notte » del teatro; e, dall'altra, ad attendere invano la concretizzazione delle grandi possibilità cinematografiche della sua maschera possente? Doris Duranti è inaccettabile e scialba in questo suo ruolo poco felice, un altro dei luoghi comuni del film: la prostituta che finisce per diventare infermiera alla vista dell'uomo che ama, ferito. Cose non troppo diverse dovremmo dire per gli altri attori professionisti, impacciati nei panni militari. Molto meglio i veri soldati con quelle loro facce fanciullesche e malinconiche.

Del lavoro dei tecnici non si può dire che bene.

★★ RITORNO AL VITTORIALE

Documentario dell'Istituto Nazionale Luce - Soggetto e sceneggiatura: Giampiero Pucci - Fotografie: Antonio Scharinotto - Regia: Fernando Cerchio - Montaggio: Cino Talamo.

Gli autori di questo documentario si sono stranamente compiaciuti in questo loro « ritorno » con la macchina da presa, o sosta che sia, nei luoghi dannunziani: tanto, si sono compiaciuti, che la loro macchina è stata suggestionata (noi siamo tra quelli che alle macchine amano attribuire intelletto e forza autonomi e quasi umani) dalle cose che incontrava e ne ha seguito, inconsiderata, il cammino e la natura, di esse ingenuamente ammirando la barrumiana e decadente ricchezza. Strano ritorno, strana sosta. Sembra d'entrare in un museo lontano e arbitrario, del quale non sappiamo più riconoscere i caratteri e i modi. Suoni di cui non conosciamo più l'eco; colori cancellati dalla nostra storia e dalla nostra educazione; frasi e discorsi inaccettabili e scomposti. E la macchina da presa s'è goduta financo nei suoi movimenti, panoramiche e carrelli, a ricercare molli disegni nello spazio, di dannunziani e remoto sapore.

Un curioso film, si sarebbe potuto fare, varcando quella soglia spropositata col bagaglio di un'ironia cosciente e fantasiosa, che sulle lizzarrie avesse ricamato con bizzarrie più sinceramente, di quelle, e audacemente sulfuree. Tra i « pastiches » dannunziani e noi ci sono tante cose di mezzo: c'è Picasso e c'è il surrealismo; e c'è un tempo più nostro, più scarno e più grave, che meritava una testimonianza polemica qua dentro.

VICE

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTA

MATER DOLOROSA - Produzione e distribuzione « EIA »; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Gerolamo Rovetta; riduzione: Guido Cantini, Alberto Casella; regia: Giacomo Gentilomo; direttore di prod.: Gino Bossi; operatore: Ugo Lombardi; scenografia: Piero Filippone e Giovanni Sarazani; costumi: Nino Novarese; interpreti: Mariella Lotti, Claudio Gora, Anneliese Uhlig, Vera Bergman, Annibale Betrone, Luigi Cimara, Nerio Bernardi.

UNA STORIA D'AMORE - Produzione e distribuzione: « Lux »; soggetto: Mario Camerini, Gaspare Cataldo, G. Morelli, Mario Pannunzio e Gino Visentini; regia: Mario Camerini; direttore di prod.: Giampaolo Bigazzi; operatore: Arturo Galles e Mario Chiodini; scenografia: Gastone Medin; arredamento: Gino Brosio; interpreti: Assia Norris, Carlo Campanini, Piero Lulli.

LA MAESTRINA - Prosegue la lavorazione.

LUISA SANFELICE - Prosegue la lavorazione in esterni a Napoli.

AVANTI C'È POSTO - Prosegue la lavorazione.

BENGASI - Prosegue la lavorazione.

LE VIE DEL CUORE - Prosegue la lavorazione.

TITANUS

I SENZA DIO - Produzione: « Titanus »; distribuzione: Odit; regia: Genaro Righelli; direttore di prod.: Mario Segui; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Luisa Ferrida, Valentina Cortese, Elvira Betrone, Osvaldo Valenti, Alberto Capozzi.

NOTTE DI FIAMMA - Sospesa la lavorazione.

LA BATTAGLIA (I 4 di Bir el Gobi) - Produzione « Fonorama »; distribuzione: E.N.I.C.; soggetto: Felice Carosi, Giuseppe Orioli, Roberto Savarese; direttore di prod.: Vittorio Giori; regia: Giuseppe Orioli; scenografia e arredamento: Ivo Battelli e Fausto Tizi; interpreti: Fedele Gentile, Osvaldo Genazzani, Mario Arrese, Leo Melchiorri, Adriana Benetti, Jong Salinas, Maria Jacobini, Olga Solbelli.

C. S. C.

INFERNO GIALLO - Produzione e distribuzione: « Colosseum »; soggetto: Edoardo Anton; sceneggiatura: E. Anton e Geza Radwany; dialoghi: Ugo Betti; regia: Geza Radwany; direttore di prod.: Nino Angioletti; operatore: Alberto Fusis; scenografia: Enrico Verdozzi e Antonio Tagliolini; interpreti: Fosco Giachetti, Maria De Tasmody, Otello Toso, Pal Javor, Pietro Scharoff.

In esterni

REDEZIONE - Prosegue la lavorazione.

ACQUE DI PRIMAVERA - Produzione: « Cines-Juventus »; distribuzione: Enic; soggetto: Sergio Pugliese e Nunzio Malasomma; regia: Nunzio Malasomma; interpreti: Gino Cervi, Mariella Lotti, Vanna Vanni, Paolo Stoppa, Annibale Betrone.

MALOMBRA - Produzione e distribuzione: « Lux »; soggetto: derivato dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro; riduzione: M. Bonfantini, E. M. Margadonna, T.

Richelmy e M. Soldati; direttore di prod.: Dino De Laurentiis; regia: Mario Soldati; operatore: Massimo Terzano; scenografia: Gastone Medin; arredamento: Gino Brosio; figurini: Maria De Matteis; interpreti: Isa Miranda, Irasema Dillian, Andrea Checchi, Gualtiero Tumiati, Nino Crisman, Enzo Biliotti, Giacinto Molteni, Ada Dondini, Nando Tamberlani.

BUON GIORNO MADRID - Al montaggio.

1 TRICENTO DELLA SETTIMANA - Produzione: « Nectunia », in collaborazione con l'Ist. Naz. Luce; regia: Mario Buffico; soggetto: M. Buffico, Cesare Vico Ludovici, Mario Corsi; interpreti: sono alpini, reduci dalla guerra sul fronte greco-albanese.

S. A. F. A.

MILIARDI CHE FOLLIA - Prosegue la lavorazione.

GIORNO DI NOZZE - Al montaggio.

SCALERA

I DUE FOSCARI - Prosegue la lavorazione.

DON GIOVANNI - Prosegue la lavorazione.

CARMEN - Produzione: « Scalera Film »; soggetto: da una novella di Prosper Mérimée; riduzione: Christian-Jacque, Jacques Viois; musica: Georges Bizet; regia: Christian-Jacque; operatore: Ubaldo Arata; scenografia: Robert Gys; interpreti: Viviane Romance, Jean Marais, Juline Bertheau, Lucien Cordel, Bernard Blier, Jean Brochard, Marguerite Moreno, Georges Tournier, Adriano Rimoldi, André Berville, Mario Gallina, Elli Parvo (di prossimo inizio). Gli esterni saranno girati a Ronda, nei pressi di Siviglia.

F. E. R. T.

L'ANGELO DEL CREPUSCOLO - Prosegue la lavorazione.

LA PRINCIPessa DEL SOGNO - Al montaggio.

IL CAMPIONE - Prosegue la lavorazione.

CERCASI BIONDA BELLA PRESENZA - Al montaggio.

QUARTA PAGINA - Produzione: « Inac-Cervinia »; distribuzione: Rex film; soggetto: Piero e Federico Tellini; sceneggiatura: Ugo Betti, Edoardo Anton, Piero Tellini, Nicola e Spiro Manzari, Cesare Zavattini, Gianni Puccini, Giuseppe Marotta; direttore di prod.: Giulio Fabris; regia: Nicola Manzari; operatore: Renato Del Frate; scenografia: Piero Rosi; interpreti: Paola Barbara, Adriana Benetti, Memo Benassi, Annibale Betrone, Gino Cervi, Valentina Cortese, Armando Falconi, Giovanni Grasso, Ruggero Ruggeri, Guglielmo Sinaz, Sergio Tofano, Lina Bacci, Vera Worth, Elena Altieri, Giacomo Moschini.

C'È SEMPRE UN MA - Al montaggio.

CALAFURIA - Produzione: « Nazionalecine »; distribuzione: Nazionalecine-Mauro; soggetto: Delfino Cinelli; regia: Flavio Calzavara; operatore: Gabor Pogany; scenografia: Italo Cremona; interpreti: Doris Duranti, Gustavo Diessi, Rubi Dalma, Olga Solbelli, Lamberto Picasso.



Alla sera: stendere uno strato sottile di Crema Detergente Kaloderma in modo che l'epidermide ne rimanga imbevuta. Quindi togliere con cura questo strato e passare un batuffolo di ovatta cosparso di Acqua per viso Kaloderma e infine applicare un velo di Crema Kaloderma attiva.

Al mattino: tonificare nuovamente il volto ed il collo con Acqua per Viso Kaloderma e stendere uniformemente un sottilissimo strato di Crema Bianca Kaloderma.

UNA NUOVA VIA PER
UNA MAGGIOR BELLEZZA

Cosmesi
KALODERMA

KALODERMA S. I. A. MILANO

Istituto Nazionale delle Assicurazioni

Datori di lavoro avete fatto il vostro versamento al 'Fondo per l'indennità agli impiegati'?

Si rammenta che il 15 aprile è scaduta la dilazione di pagamento per i versamenti al

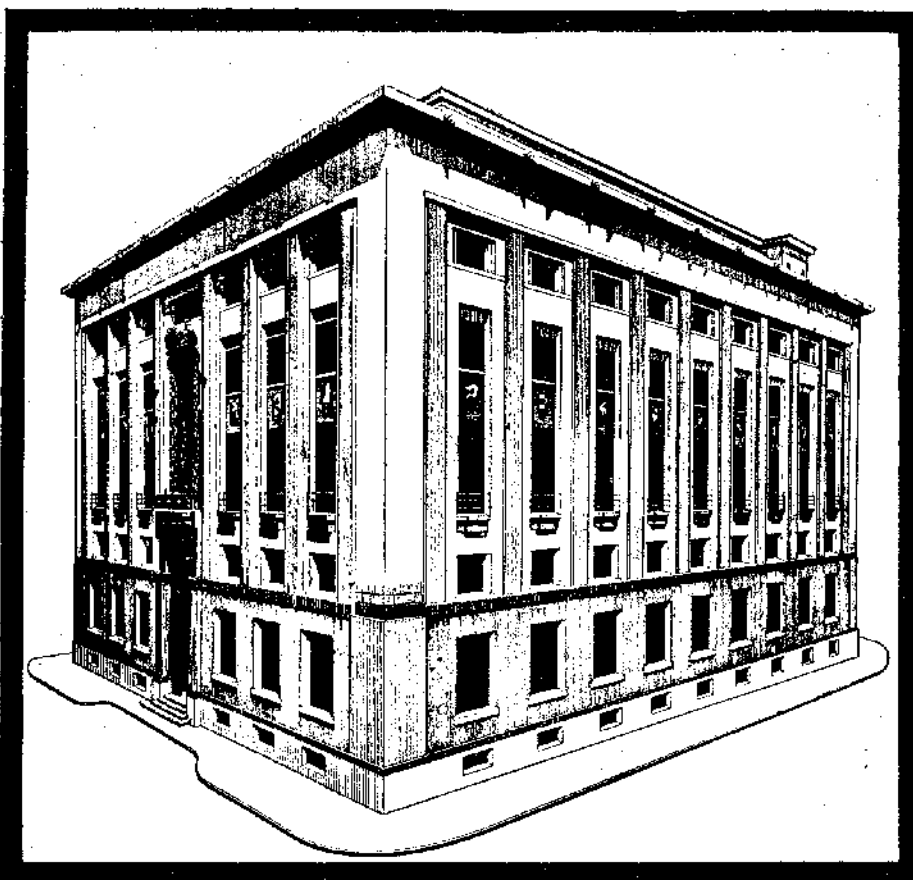
FONDO PER L'INDENNITA' IMPIEGATI

Si ricorda agli interessati che sui versamenti effettuati in ritardo è dovuto l'interesse di mora del 7% a partire dal 15 aprile e che l'art. 16 del R. D. L. 8 gennaio 1942, n. 5, commina al datore di lavoro, che non provveda al pagamento dei versamenti nella misura e nei termini prescritti, la pena dell'ammenda fino a un massimo di lire diecimila.

L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, gestore del fondo, fa presente che i versamenti debbono essere effettuati tramite Banca, dopo che il datore di lavoro abbia ottenuto dall'Agenzia Generale, competente per territorio, il numero di iscrizione al fondo da segnalare alla Banca.

Quei datori di lavoro che avessero in corso trattative per assicurazioni collettive debbono ugualmente compiere i versamenti al fondo, salvo a chiedere poi il rimborso dell'importo pagato.

Si ricorda che sui versamenti compiuti al fondo viene riconosciuto, a favore dei datori di lavoro un interesse annuo netto del quattro per cento ed ai prestatori d'opera viene garantita un'integrazione assicurativa durante i primi dieci anni di servizio. Per ogni chiarimento i datori di lavoro possono rivolgersi alle Agenzie Generali dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, gestore del fondo.



BANCO DI SICILIA

IL PIÙ ANTICO ORGANISMO
BANCARIO DELL'ISOLA ED
UNO DEI PIÙ ANTICHI
D E L M O N D O

OLTRE MEZZO MILIARDO DI
FONDI PATRIMONIALI

130 SEDI E AGENZIE

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

1 La fotografia a luce lampo, da quando sono entrati nell'uso abituale gli obiettivi a grande luminosità e le lampade survoitate, è stata quasi completamente abbandonata dai dilettanti. Rimasta dominio dei fotografi di attualità, essa viene incoipata di illuminare il soggetto con troppa durezza, di poca manovrabilità delle sorgenti di luce e di portare ad un risultato piatto e privo di ogni effetto. Il ritratto alla



luce lampo è stato infine sempre assai difficoltoso per i fenomeni sia d'abbagliamento che di sorpresa che l'improvviso bagliore produce nel soggetto. Il signor Luciano Grassa di Trieste, sembra voler entrare in polemica con tutto questo, presentandoci una posa al magusio che non presenta assolutamente alcuno dei difetti sopra citati. La foto, benchè non abbia alcun interesse riguardo alla composizione, mantenendo quasi il carattere di una documentazione, è assai importante tecnicamente: si noti l'illuminazione morbida del viso, l'espressione naturale del soggetto e la plasticità dei muri e degli stessi oggetti che sono sui tavoli. La forte luce e l'attinuità del tempo ha inoltre permesso l'uso di un piccolo diaframma (f:8) allargando i limiti della profondità di fuoco quasi al primo piano al fondo. Il signor Luciano Grassa ama evidentemente le vecchie cose: ha montato perfino la sua fotografia su di un cartoncino verde oliva.

2 Nel ritratto ed in particolare modo nella fotografia di bambini, bisogna tenere sempre presenti alcune elementari leggi di fisica ottica che si ricalcano con la prospettiva risultante. È noto infatti che usando un obiettivo a grande angolo ed anche uno di quegli obiettivi cosiddetti normali, occorrerebbe spesso, per coprire col solo primo piano tutto il formato, avvicinarsi tanto al soggetto da avere sulla copia una prospettiva falsata ed incorrere in una mancanza di somiglianza. Si ricorre quindi ad obiettivi di notevole focale, a piccolo angolo di apertura, in modo da poter



operare a maggiore distanza o, non disponendo di una macchina ad ottica intercambiabile, al sistema di utilizzare solo una parte del negativo, prevedendo naturalmente all'atto della presa questa mutilazione. Il signor Rocco EMOXNO di Riccione ha utilizzato, ad esempio, solo la parte centrale del fotogramma, pur rischiando di perdere nitidezza e di lottare con la grana. La fotografia, pur senza arrivare ad una riproduzione ottima, mostra come tutte le proporzioni sono mantenute esatte. Assai buona la luce ed indovinata l'esposizione che ha portato ad una perfetta trasparenza delle ombre.

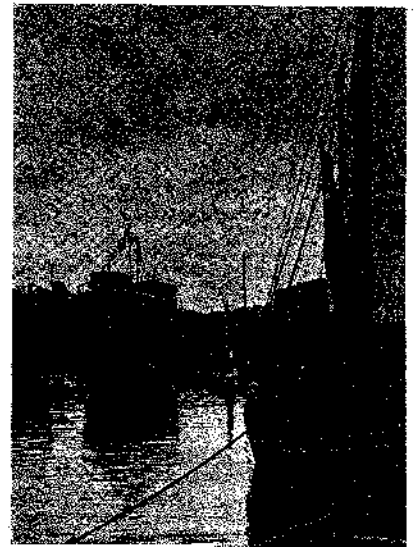


3 Una serie di fotografie eseguite in casa, alla luce naturale, ci sono spedite da D'Ambrosio Romano di Roma. Le foto sono tutte assai indovinate tecnicamente e particolarmente naturali e sincere, malgrado la lunga posa di sei secondi, ci appare questa del focolare. Un taglio più accurato, escludendo alcune parti inutili, come quel mobile a sinistra, senza però sacrificare, come è stato fatto, alcune altre (il gradino del focolare, ad esempio) avrebbe giovato alla completezza del quadro.

4 Il sergente SANDRO MARCHETTI di Imareo ci invia questa caratteristica istantanea eseguita a Bengasi. Si noti l'illuminazione morbida favorita dagli abbaglianti riflessi delle cunilde vie africane e l'espressione spontanea di tutti i protagonisti più o meno consoci del fotografo. Nella zona destra, in alto, in corrispondenza del cielo e dei lontani, la sovrappo-

sizione fa perdere dei particolari. L'uso di un leggero filtro giallo (non è consigliabile, in genere, in Africa l'uso di filtri densi) avrebbe equilibrato i toni e portato ad una giusta resa del cielo.

5 L'ambiente del piccolo porto, alla sera, è ben rappresentato da PIETRO DEL MAGNO di Lucca. L'inquadratura è studiata ed i motivi della composizione spostano l'attenzione dal primo piano della barca allo scalo sul fondo, con la nave pronta per essere varata. La foto però è priva di particolari nelle parti più scure. C'è, ad esempio, presso la nave imbandierata, un gruppo di gente evidentemente in attesa del varo, che rimane completamente nascosta, ad una prima indagine, dal tono scuro della copia. Né è a dire che questo fatto contribuisca a rendere la atmosfera dell'ora tarda, perchè



si può ottenere bene tale effetto anche senza perdita di particolari. L'errore è dovuto ad una scarsa esposizione od al tipo di carta adoperato. Un filtro avrebbe migliorato la resa

fare con pellicole a gradazione piuttosto dura. Bisogna convenire che, in questo caso, con il diaframma f:8 ed 1/50 di secondo, alle ore 18 del mese di marzo, in netto controluce, e con pellicola, si è no, di 150/10 di Din, non si può parlare di esposizione corretta. Il negativo, risultato necessariamente assai trasparente, non ha potuto dare all'ingrandimento i particolari dei lineamenti e dell'abbigliamento dei protagonisti. È un vero peccato perchè il soggetto è interessante e la disposizione del gruppo ordinata e naturale. Assai intonato il fondo, con l'andamento convergente delle sue linee, l'ombra degli alberi sulla strada, e soprattutto quelle case basse e caratteristiche che completano nell'ombra il riferimento ambientale già datoci dall'abbigliamento dei tre vecchi.

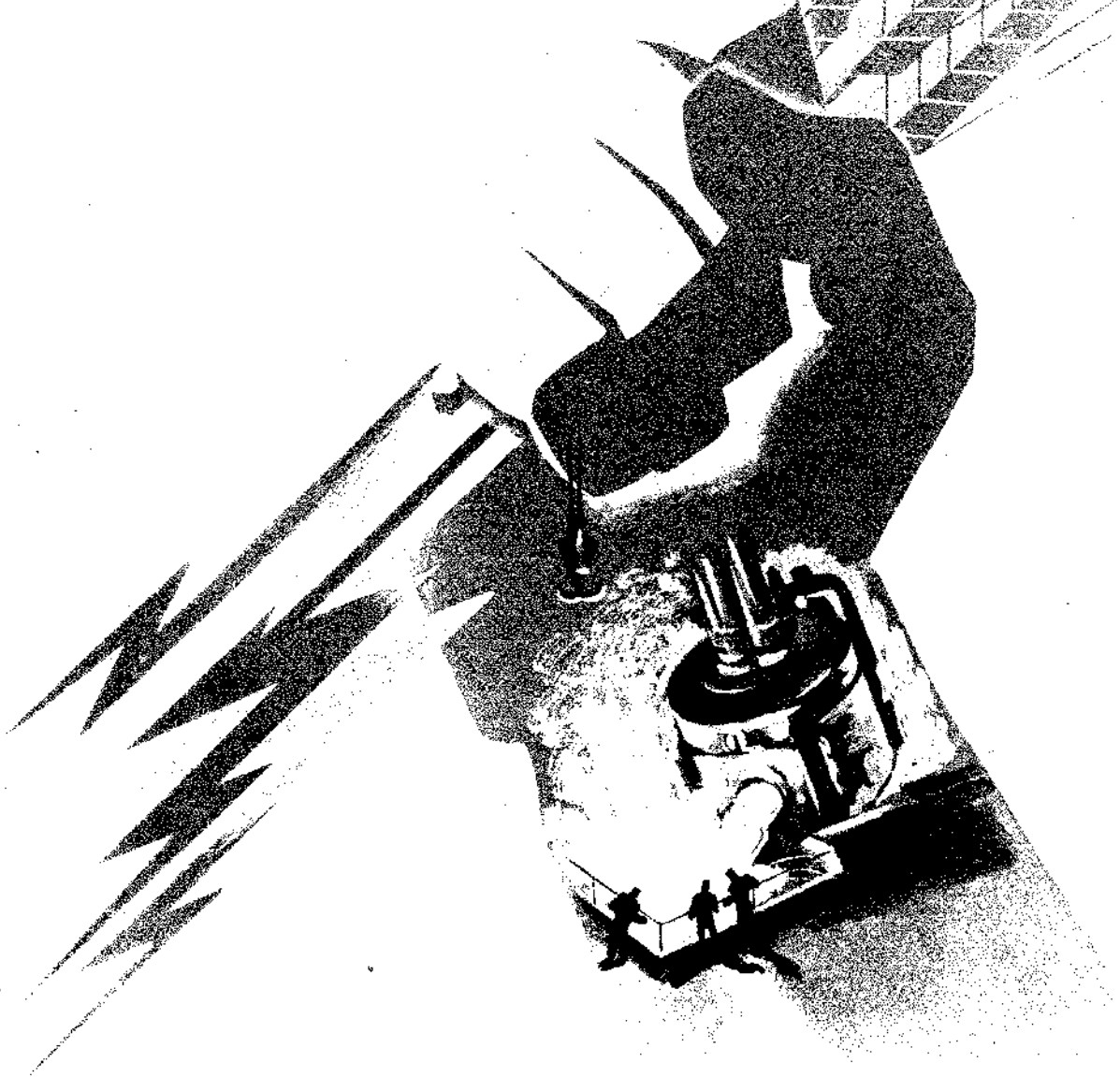


dell'acqua, qui troppo dura.

6 Un difetto analogo presenta la Passeggiata colta da MARIA LUISA TURCO di Aschire (Sardegna). Non ci stancheremo mai di raccomandare una esposizione abbondante ed un corto sviluppo, specie quando si abbia a che

"Cinema" si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatto una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandateci, se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegarvi o che non sapete evitare, mandateci: Scriveremo e discuteremo le fotografie più belle o più istruttive. La fotografia si pubblica col nome dell'autore, oppure anche senza nome o con pseudonimo, a seconda del desiderio del mittente. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie: più ne giungano, maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A tergo di ogni fotografia, scrivete il vostro nome e indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa e segnalate i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valeri, Roma; "La fontana di Villa d'Este a Tivoli"; meglio, ora il pieno luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar f:3.5, focale 5 centimetri; diaframma 9; esposizione 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultracromatica 24 Sch.; formato del negativo: 24 per 36 millimetri. La fotografia stampata possibilmente su carta lucida, vanno spedite alla redazione di "Cinema" (Pagine Fotografiche, Roma, Piazza delle Filippi, 3)

Vincere!

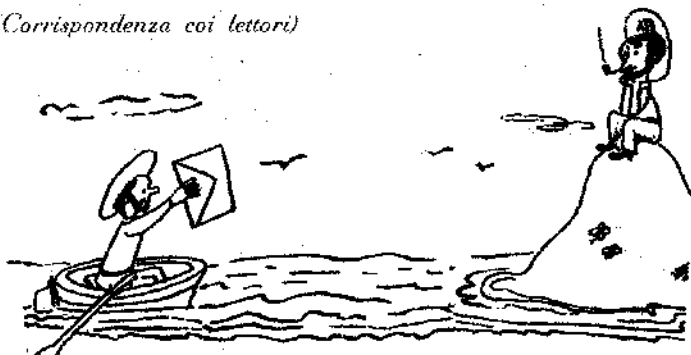


TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



A. N. (Bolzano). - Tranne i libri di Chiarini, Barbaro, Pallavera, quelli che hai letto non sono importanti, qualcuno è anzi piuttosto confusionario. Per avere gli altri volumi rivolgiti alle Edizioni Italiane via Veneto 34 B Roma. Da ciò che mi dici, mi sembra che tu abbia buona volontà. Però ti occorrerebbe seguire un corso presso il C.S.C.

NORMANNO MERCANTINI (Porto Potenza Picena). - Taluni film vengono girati muti e poi sonorizzati. A due di questi film ha partecipato Luisa Ferrida, la quale, non essendo poi libera per il periodo della sonorizzazione, è stata doppiata. Ecco il tuo indirizzo: viale Regina Margherita 121, Porto Potenza Picena (Macerata).

MARIO ORSONI (Venezia). - Le tue osservazioni su Vittorio De Sica regista sono piuttosto acute. Buona la recensione del bastardo.

GIUSEPPINA CAIROLI - Ecco il tuo indirizzo: Via per Pavia, Gropello Cairoli (Pavia). Vuoi da qualche lettore il fascicolo supplemento di *Cinema-Illustrazione* con la vita di Gary Cooper. Per *Cinema* rivolgiti alla Amministrazione.

JORDAN LUXICH (Gradisca d'Isonzo). - Invia i tuoi soggetti ad Alida Valli, indirizzando presso *Cinema* che inoltrerà. E poi mandali a qualche casa cinematografica: Scalera Film, Circonvallazione Appia 11, Emic, via Po 32, Lux Film, via Po 36. Ici, via del Tritone 87; tutte a Roma. Finora nessuno è riuscito a vendere i propri soggetti non essendo conosciuto. Ma tutte le norme hanno eccezioni.

FERDINANDO MAJOCCH (Bolzano). - L'esperimento di Tolano mi pare, tutto sommato, interessante e degno di nota. È un tipo di film che non mi dispiace affatto.

L. C. GIUDICE (Roma). - Vive congratulazioni, e auguri.

MICHELE TURANO (Reggio Cal.). - Libri non ne esistono. Su *Cinema* sono apparsi articoli sull'argomento.

ROSETTA NEGRONI (Milano). - In Rebecca agiscono Joan Fontaine e Laurence Olivier. Per gli attori italiani indirizza presso *Cinema* che inoltrerà.

SANDRO DEL GIUDICE (Pola). - Ti interessa quanto scrive la corrispondente di questa rubrica Laura Clara Giudice; ecco il tuo indirizzo: Scuola All. Uff. Comp. Bersaglieri 1° Comp. Pola. Per gli articoli indirizza personalmente alla Redazione.

E. DELLA SIEGA (Pastia Umbra). - IL TESORO, IL CASO DEL PROF. MATHIAS, LA VIA SENZA GIOIA (con Asta Nielsen, Werner Krauss, Greta Garbo), I MISTERI DI UN'ANIMA, CRISI (con Brigitte Helm, Gustav Diessl) in Germania; DU HAVRE EN BAS (con Jean Gabin) in Francia; A MODERN HERO (con Richard Barthelmess) in U.S.A.; MADEMOISELLE DOCTEUR (con Dita Parlo) in Francia. Dei film di Pejos: THE LAST MOMENT in U.S.A.,

gli altri in Francia. Dei film di Murnau: tutti in Germania fino i film precedenti *aurora*, da questo film in poi tutti in U.S.A. Per i fotogrammi, dipende dalla cortesia delle case di produzione. Ma forse chi ti potrebbe accontentare sono i montatori o le ragazze del montaggio che di solito sono gentilissime.

CRISTELLA E MARESCA (Roma). - Indirizzate presso *Cinema* che inoltrerà le vostre lettere di richiesta.

L. E. RASCHI (Milano). - Esiste Albert de Courville; Le Couvillie è un errore. Grande si chiama Nick. Saville si chiama Victor. Esiste un E. H. Griffith. L'altro Griffith, il grande Griffith, si chiama David Wark. Leonard è americano. Gad è danese, Saville inglese, gli altri tedeschi. Alcuni pezzi della *CONQUISTA DELL'ARIA* sono stati realizzati precedentemente, in Gran Bretagna; e sono quelli in cui appaiono attori stranieri. Di *PIGALLIONE* non ho più notizie.

D. R. CAMPASSO 133 (Sanpierdarena Genova). - Dici: « nelle presentazioni degli attori di ROMA COLPA »: pare che il giovane interprete si chiama Beverly Roberts. Sbagliatissimo: Beverly Roberts è quella graziosa signorina che agisce a fianco di Walter Abel. Uno sbaglio simile era anche, se ben mi ricordo, nel film LA MENIERA MISTERIOSA ove il nome di Jack la Rue appariva spostato. È questo in due film distribuiti dall'E.I.A.R. ». Hai ragione; occorrerebbe una maggiore attenzione. Ho notato spesso anche errori di nomi. Vuoi sapere i dati del film IL CALO OZIA ceca con Victor Mac Laglen; è un vecchio film. Qualche lettore, forse, ricorderà. Non ho notizie di STRANGE CARO.

CARLO BARSOTTI (Lucca). - Su Uicky siamo d'accordo, nel senso che a me sembra più tecnico che artista; egli conosce molto bene i mezzi di cui dispone il cinema; tuttavia non mi sembra tanto enfatico e violento; certo meno enfatico di un Abel Gance. Non so se ricordi, di Uicky, sponaccio sconco; un film molto equilibrato. Dici: « Nel n. 138, De Santis accusa gli attori di accettare anche parti mediocri, e alla scusa che non sempre si può scegliere ciò che più piace, risponde che la volontà lo può sempre. Piano! È vero che l'uomo purché veramente voglia, può giungere a tutto; ma attraverso sconfitte, lotte, accomodamenti momentanei; e poi, bisogna calcolare che un attore vive del suo lavoro: può permettersi il lusso di rifiutare una parte o chi è ricco già, o chi ha un'altra fonte di guadagno... ». Ma tu sai quanto guadagnano gli attori da te citati? Ma non sai che un'attrice esordiente giunge a guadagnare in brevissimo tempo ben di più che un professore d'università? Soltanto che è ben lungi dall'aver la intelligenza del professore universitario se accetta parti che potrebbe benissimo rifiutare. Tu citi attori americani che possono permettersi il lusso



Antonio Panu, un diligente lettore della rubrica 'Capo di Buona Speranza'

Per rinsaldare i vincoli di simpatia, e agevolare la conoscenza tra i nostri lettori, pubblicheremo da ora innanzi in questa pagina fotografie degli affezionati di questa rubrica. Sarà data naturalmente la preferenza ai più assidui.

di rifiutare parti. Ebbene, quando un attore italiano giunge al milione l'anno o anche al mezzo milione, ritengo che possa permettersi lo stesso lusso. Ma un giorno io ho assistito al discorso di un'attrice la quale avendo guadagnato in qualche mese duecentomila lire, non ricordava nemmeno più come le aveva spese. È ovvio che un'attrice di tal fatta può accettare tutte le parti, anche le più cretine. Circa la coerenza di un attore o di un'attrice, che tu ritieni giustamente doverosi mantenere, mi sembra che non si debba fermarsi su un tipo. Accenni a Irene Dunne: ma questa è, mi sembra, una delle attrici più versatili; pensa alla Dunne di BACK STREET e alla Dunne dell'ORRIBILE VERITÀ; due personaggi molto diversi l'uno dall'altro, creati magistralmente dall'attrice.

STUDENTE DI MILANO - Ho passato la tua cartolina in Redazione che ha provveduto alla correzione.

ROSA PALLIDA - Per pubblicare la fotografia, occorre il nome.

SILVANO F. (Terzi). - Purtroppo la tua lettera mi è giunta in ritardo. Ho letto il « pezzo » e mi sembra accurato, preciso, degno di ogni elogio. Auguri.

APOSTOL MILEV - Ecco il tuo indirizzo: via Eleonora 32, Burgar (Bulgaria). Vuoi corrispondere con i lettori di *Cinema*. Io spero che questo numero giunga nella tua città, cosicché potrai conoscere che i lettori italiani ti ricambiano di altrettanta simpatia. Il tuo professore può essere contento di te; mi sembra che tu scriva benissimo l'italiano; gli errori sono pochissimi; inezie, davvero. Vuoi corrispondere con i lettori italiani, in particolare ti interessa Mario Orsoni le cui idee collinano con le tue.

LAURA CLARA GIUDICE (Roma). - Vuoi che comunichi ai lettori i quali corrispondono con te, che non puoi scriver loro sovente, dato che sono molti, e che non disponi di tanto tempo. Ecco fatto. Vive congratulazioni, e auguri.

IL NOSTROMO

BANCA POPOLARE DI NOVARA

AL 31 DICEMBRE 1941

CAPITALE	L. 103.086.950,00
RISERVE	» 128.328.509,62
DEPOSITI FIDUCIARI E CONTI CORRENTI	» 3.696.742.362,88
CAMBIALI E BUONI DEL TESORO	» 2.145.958.288,95

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Simplo de "Novissima" - Roma - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206

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

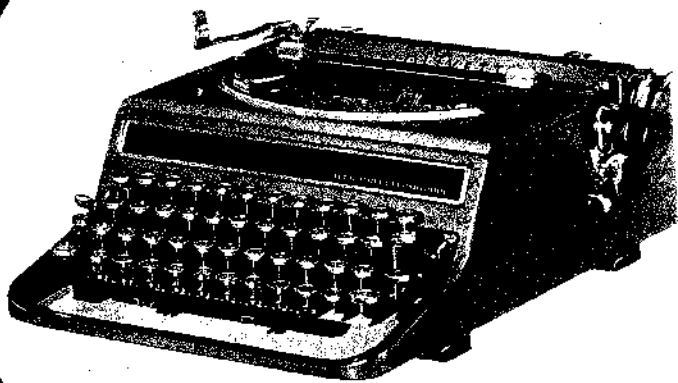
Bieticoltori!



**La parola d'ordine
per la campagna
1942 è questa:**

**La meta a cui dovete tendere con ogni sforzo è questa:
50 QUINTALI DI SACCAROSIO PER ETTARO • IL PAESE ATTENDE DA VOI
IL SUO FABBISOGNO DI ZUCCHERO E DI ALCOLE CARBURANTE**

la macchina per la vostra corrispondenza personale



olivetti studio 42



Ascoltare la propria voce, è pur sempre una piacevole emozione...!



Registrazione fedelissima e riproduzione immediata a mezzo del Radio-fono-Incisore Safar, con dischi Safar. -