

CONDOP



SPEDIZ. IN ABBONAMENTO
POSTALE GRUPPO SECONDO

143

LIRE 2,50
10 GIUGNO 1942-XX

In questo numero:

*Scrilli di Arnaldo
Beccaria, Nicola
Manzari, Renzo
Rossellini, Carlo
Lizzani, Antonio
Covi. Una lettera
di Alberto Savi-
nio. Una pagina
a colori fuori testo*



**Purgante
Lassativo**

Bisital

BERTELLI

EMULSIONE GRANULI CAPSULE



N. 6

FOTOCOLOR BERTHIN

Elli Parvo
NEL FILM "I DUE FOSCARI"



I DUE FOSCARI

REGIA DI

E. FULCHIGNONI

INTERPRETI:

ROSSANO BRAZZI

CARLO NINCHI

ELLI PARVO

REGINA BIANCHI

NINO CRISMAN

MEMO BENASSI

PRODUZIONE:

SCALERA - FILM

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDAIO 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 - 10 Giugno 1942 - XX

FASCICOLO 143
IN QUESTO NUMERO:

NIMICO (Editoriale)	
Un rapporto e vari punti	293
ARNALDO BECCARIA	
Il cinema nella scuola	294
GHIRELLI A., BARENDSON M.	
Il fantastico nel film	296
CARLO LAZZARI	
Equivoci sul movimento cinematografico	297
NICOLA MANZARI	
Le case senza « casa »	300
SIGNALAZIONI	
M. Piro e C. Gurdini	301
ILARIO (Puginone)	
Baraccone	302
IL TECNICO	
La camera carrello	304
ALBERTO SAVINIO	
Una lettera	305
R. B.	
Pulciabella e i briganti	306
ANTONIO GOVI	
Fotografia intimista	308
RENZO ROSELLINI	
Schermi sonori	309
G. P.	
La morte di J. Barrymore	309
VICE	
Film di questi giorni	310
CALZ.	
Cinelibro di E. Costa	314
NELLE RUBRICHE	
Cinema Gira	289
Programmi di maggio	290
Capo di Buona Speranza	313

La 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 1123277 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 DOPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Una inquadratura del film "Il freccino della settimana", prodotto dalla Neltone Film S.A., per la regia di Mario Boffico (foto Gioi).

CINEMA GIRA

ITALIA

PER DISPOSIZIONE...

... del Comando Generale della G.I.L., in previsione delle manifestazioni fiorentine, hanno avuto luogo il 10 giugno, gli incontri interfederali sul cinema, teatro, radio. Sono intervenuti i migliori fra i componenti le commissioni giovanili dei Comandi Federali della G.I.L. della Toscana, Marche, Umbria, Abruzzi, Lazio. I convegni per il cinema si sono svolti, a cura del Comando Federale della G.I.L. dell'Urbe, nel salone della Confindustria, sotto la presidenza del dott. Attilio Riccio, dell'Ufficio Soggetti della Direzione Generale per la Cinematografia.

URSULA REINERT...

... prima ballerina dell'Opera di Stato di Berlino e nota attrice cinematografica, ha dato uno spettacolo di danze nel teatro del Gruppo D'Annunzio di Milano.

I COMITATI NAZIONALI...

... degli esercenti teatri e cinema, riuniti presso la Federazione fascista degli industriali dello spettacolo, hanno deliberato, per venire incontro alle superiori direttive, di applicare le seguenti riduzioni sui prezzi dei biglietti di ingresso in vigore nel mese di maggio e con effetto per il periodo 8 giugno-15 settembre: cinematografi e cinema-teatri attualmente in attività: 20 per cento, teatri 10 per cento. Per i cine e cinema-teatri con attività limitata al periodo estivo: la riduzione sarà del 10 per cento sui prezzi in vigore nell'estate del 1941. Il ministro della Cultura Popolare, a cui queste deliberazioni sono state comunicate, ne ha preso atto con compiacimento. A partire dall'8 giugno e per il periodo estivo, l'ora di chiusura dei teatri e dei cinematografi è protratta alle 24.

IL DUCE...

... presente il Ministro della Cultura Popolare, ha ricevuto il camerata Luigi Freddi, che gli ha riferito sui bilanci di Cinecittà e dell'Enic. Le risultanze economiche documentano e confermano i miglioramenti industriali e finanziari dei due organismi, non soltanto rappresentati dall'aumento degli utili, ma soprattutto dall'incremento e dal perfezionamento dei mezzi tecnici e delle possibilità realizzative. Nell'eccezionale attuale periodo di guerra, i due Enti hanno pienamente corrisposto alle esigenze dell'industria cinematografica nazionale, intensificando all'interno le risultanze produttive sul terreno industriale e su quello commerciale, e cooperando all'estero alla affermazione del nostro film.

Cinecittà, con un complesso di oltre 1700 dipendenti, ha aumentato ed aggiornato la sua attrezzatura portandola ad un livello tecnico ed organico che vale a confermarle quella posizione di primato europeo che costituisce, ormai, la sua particolare caratteristica. L'Enic (da cui dipendono oltre 2100 persone), col potenziamento del suo circuito di sale, della sua organizzazione di noleggio e della sua attività produttiva, ora condivisa con la nuova Cines, ha dato all'attività cinematografica nazionale il massimo apporto finanziario, economico ed organizzativo. Ambedue gli organismi hanno poi particolarmente contribuito, con le loro specifiche attività, a creare all'estero sicure basi di espansione economica e culturale con l'assunzione di stabilimenti, con la creazione di reti di noleggio e con la gestione diretta di sale cinematografiche, e ciò specialmente in Ungheria, Croazia, Grecia, Romania, Bulgaria, Spagna, Francia. Particolari cure sono state dirette a

dimostrare esperienze, fenomeni, operazioni, effetti ecc. In occasione del 34° Congresso della Società italiana di dermatologia e sifilografia, il prof. Gherardo Domaghi, lo scopritore delle proprietà curative dei preparati sulfaminici, ha proiettato, dopo una interessante relazione, un documentario sui sulfaminici. Durante le riunioni del Congresso di Chirurgia di guerra sono stati presentati alcuni documentari sulle organizzazioni sanitarie delle Forze Armate italiane e tra gli altri un interessante film sui mezzi aerei di soccorso e trasporto feriti in dotazione alla R. Aeronautica.

SI È SPENTO...

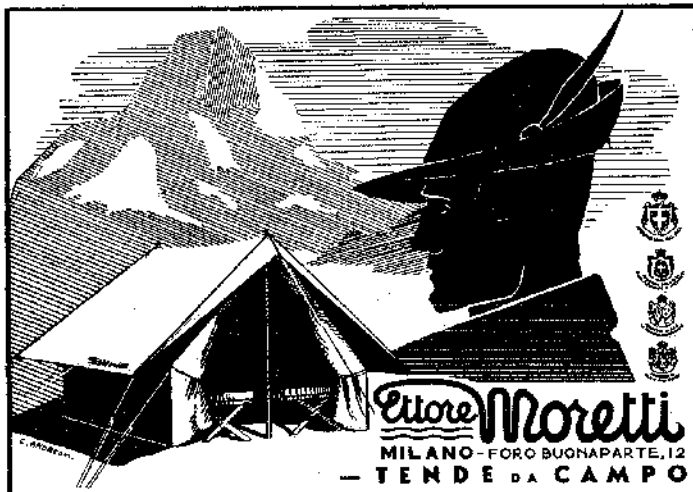
... dopo breve malattia l'attore drammatico Alfredo Campioni, nato a Milano circa 80 anni fa. Il Campioni ebbe in Roma, al principio del secolo, una larga popolarità per aver diretto una compagnia stabile di prosa, che recitava nei mesi dell'inverno nel teatro « Metastasio », ora demolito, ed in quelli estivi all'« Adriano ». Egli fu allora largo di incoraggiamenti ai giovani autori, alcuni dei quali conquistarono rinomanza sulle nostre scene. Nella sua compagnia recitarono, quali prime attrici, Mercedes Brignone, allora giovanissima, e Gemma Parina e fra gli attori: il Palmirini, il Picasso, il Baghetti, il Calò, il Pettinelli.

Il Campioni fu nel 1911 un precursore del moderno teatro giallo, giacché fece conoscere quel *Sherlock Holmes*, che per due anni consecutivi tenne le scene del « Metastasio » e dell'« Adriano ».

Ritiratosi dalle scene, Alfredo Campioni fu tra i primissimi direttori della nostra nascente cinematografia, ove portò un contributo di esperienza teatrale e di probità artistica. A lui si deve di aver tolto dalle scene dialettali Francesco Bertini e di averla guidata intendendone le possibilità artistiche nei primi passi sullo schermo.

IL 22 MAGGIO SCORSO...

... è deceduto in Roma — dove risiedeva da un paio di anni — il noto regista russo Alessandro Wolkoff. Nato a Mosca nel 1885, discendente da una generazione di artisti (nel secolo XVIII Teodoro Wolkoff fu il più grande attore tragico russo e fondatore di un teatro nazionale sotto il regno di Elisabetta Petrovna), Alessandro Wolkoff debuttò più tardi come baritone in quel teatro imperiale. Nel 1910 era a capo della nascente industria cinematografica come attore, soggettista e rappresentante di società straniere fra le quali le italiane « Gloria », « Ambrosio », « Torino Film » e « Roma Film ». In tutta la sua carriera realizzò oltre 50 film: notevoli furono, al tempo del muto, PADRE SERGIO, IL PRIGIONIERO DEL CAU-CASU, IL SEPOLTO VIVO, CASANOVA (prima edizione con Morjouskine), IL DIAVOLO BIANCO, MICHELE STROGOFF e KEAN: que-



sti ultimi tre, interpretati da Mosjou-skine, ebbero fama mondiale. Alessandro Wolhoff era uno dei migliori registi europei e possedeva un temperamento di artista autentico. Aveva iniziato il suo lavoro in Italia un anno fa con AMORE IMPERIALE.

UN ALTRO DOCUMENTARIO...

... di ambiente veneziano sta realizzando in questi giorni Francesco Pasinetti, terminato LA GONDOLA. Si tratta dei PIGEONI DI VENEZIA, in cui viene descritta la vita di una giornata dei famosi «colombi». Varie scene si sono svolte: in Piazza San Marco, ai Mercati del Ponte di Rialto, e in alcuni caratteristici campielli veneziani, nonché sui tetti, ove i colombi hanno i loro nidi. Il documentario è prodotto dall'Istituto Luce; operatore è Antonio Schiavinotto, tecnico del suono Mario Migliorini, assistente Glauco Pellegrini.

È PARTITA ALLA VOLTA...

... della Russia una «carovana» Incom diretta, al seguito di uno dei nostri treni ospedali, verso il fronte orientale per le riprese di un documentario che mostrerà al nostro pubblico la mirabile opera che la C.R.I. svolge a così grande distanza dalla Patria per soccorrere i nostri fratelli combattenti. Uno speciale vagone, del tipo più lungo fra quelli in dotazione alle Ferrovie dello Stato, è stato attrezzato per il trasporto dei tecnici e degli artisti fra i quali il regista Vittorio Caprioglio, l'operatore Augusto Trezzi, il secondo operatore Giacomo Malchiodi, il capo elettricista Ugo Brunelli, il capo macchinista Emanuele Brescini, l'organizzatore Gian Carlo Borghi.

CESARE ZAVATTINI...

... sta preparando un soggetto dal titolo IL MARITO POVERO, che la «Fono Roma» realizzerà entro l'anno per la regia di Massimo Uleri.

La vicenda di questo film, che si riallaccia alla produzione umoristica di Zavattini, tratta di una famiglia di arricchiti la quale considera il resto del genere umano alle sue dirette dipendenze. IL MARITO POVERO sarà interpretato da Maria Denis, Guglielmo Barnabò, Paolo Stoppa, Enzo Biliotti e molto probabilmente anche dall'attore francese Fernand Gravet.

MARIO PANNUNZIO...

... noto scrittore e critico cinematografico, si appresta a dirigere, per l'impresa produttrice di Vittorio Vassarotti, la versione di un dramma storico ambientato nel '600 romano.

GERMANIA

A JOHANNISTHAL...

... nei teatri di posa della «Tobis», si gira il film SINFONIA FANTASTICA che ha per protagonista Harry Baur. Si tratta, come ci dice il titolo, di un'opera musicale. Tuttavia, il regista Hans Bertram è partito da nuovi punti di vista: invece, cioè, di dare alla musica un valore di riempitivo, ha voluto che questo elemento fosse il motore dell'azione, l'onda portante che fa agire gli uomini ed eccita le passioni.

IL PERSONALE...

... tecnico ed artistico del gruppo di produzione Otto Lehmann della «Terra», è partito in questi giorni alla volta di Atene per girare gli esterni del film FRONTE THEATER (Teatro del fronte). Questo film è diretto dal regista Arthur Maria Rabenalt con la collaborazione degli attori Heli Finkenziel, René Deltgen, Lothar Firmans e delle celebri ballerine Hedi e Margot Hopfner. La sceneggiatura del film è stata scritta da Georg Hurdalek, su soggetto di H. F. Köllner e Werner Plücker.

PROGRAMMAZIONI DI MAGGIO

A ROMA

Giarabub	Moderno	17
Giarabub	Barberini	12
Era Diavolo	Supercinema	10
Il Rastardo	Supercinema	9
Via delle Cinque Lane	Supercinema	8
A che servono questi quattrini?	Barberini	8
La baleniera dell'Antartide	4 Fontane	7
12 donne	Corso	7
L'istinto	4 Fontane	7
Vento di follia	Corso	7
La pantera nera	4 Fontane	7
I 7 peccati	Corso	7
Avventurieri	4 Fontane	5
Paura d'amare	Corso	5
L'uomo venuto dal mare	Barberini	5
Brillano le stelle	Moderno	3
Piccoli spavaldi	Galleria	3
La donna misteriosa	4 Fontane	3
La ragazza che dorme	4 Fontane	3

A MILANO

Giarabub	Odeon	18
Albergo Nord	Astra	17
Era Diavolo	Eden-Filo	12
Documenti 2-3	Odeon	9
Arditi dell'Oceano	Astra	9
Prigione d'amore	Eden-Filo	7
La fortuna viene dal cielo	Eden-Filo	7
C'è un fantasma nel castello	Corso	7
Inquietudine	Ambasciatori	7
Madreselva	Eden-Filo	7
Finalmente soli	Ambasciatori	6
Ripudiata	Eden-Filo	6
Musica, maestro!	Ambasciatori	6
Ritorna una vita	Ambasciatori	5
Verso il sole	Corso	5
Commedianti	Astra	5
L'uomo venuto dal mare	Corso	4
Cuori in burrasca	Corso	4
Il venturiero del S. Gottardo	Corso	4
Baruffe d'amore	Ambasciatori	4
Il prigioniero di Girò	Corso	2

BULGARIA

SONO STATI PRESENTATI...

... in questi ultimi giorni con successo particolare, fra gli altri, LA CORONA DI FERRO ed IL RE SI DIVERTE. La stampa locale ha paragonato il primo a BEN HUR e GIOPATRA per la grandiosità delle costruzioni e le scene di massa, riconoscendo addirittura in Blasetti il Cecil B. De Mille della cinematografia italiana. LA CORONA DI FERRO, malgrado alcune imperfezioni, viene a dimostrare in Bulgaria che l'arte cinematografica italiana cammina a passi da gigante. Quantunque la stampa abbia accettato con maggior benevolenza LA CORONA DI FERRO, successo maggiore di pubblico ha ottenuto IL RE SI DIVERTE, programmato nella capitale per un mese e mezzo di seguito. Il pubblico ha in particolare modo apprezzato la maniera con la quale è stata resa cinematografica la trama derivata dal libretto dell'opera Rigoletto. Successo personale ha ottenuto Rossano Brazzi, specie nel mondo femminile. (C. S. Mutaloff).

FRANCIA

JEAN DE LIMUR...

... dirige negli stabilimenti Epinay L'HOMME QUI JOUE AVEC LE FEU, un film tratto da un soggetto di Pierre Gerbais e Pierre Bost, interpretato da Jacqueline Laurent, Ginette Lucere, Jean Davy, Georges Marchou, Marthe Mellot e Aime Clariond.

UN GRANDE COMPLESSO...

... di esterni di film della produzione francese si girano oggi sulla Costa Azzurra. Venice è certamente il luogo che maggiormente si presta alle scene all'aria aperta. Le strade tortuose ed il pittoresco dell'antica cittadina non potevano meglio prestarsi a Marcel Carné per certe scene del suo film LES VISITEURS DU SOIR, che ha iniziato da qualche giorno con l'attrice Marie Den.

CON L'APPOGGIO...

... del Segretariato di Stato per la Società e la Famiglia, Louis-René Brunet sta lavorando attorno ad un film di propaganda dal titolo UN AUTRE AMOUR. Il soggetto è opera di Louis Bonnet e Leo Sevestre e s'inizierà nel prossimo mese di luglio con Fernand Ledoux.

RIPRESO UN VECCHIO...

... progetto, Abel Gance prepara la realizzazione de IL CAPITAN FRACASSA per l'interpretazione di Fernand Gravet. Questo film era stato precedentemente annunciato dal produttore S. S. Metcalf.

SI HA DA MARSIGLIA...

... che ad Hollywood Edward Small si appresta ad iniziare un film intorno alla vita di Rodolfo Valentino. Non si conosce ancora il nome dell'attore che ricoprirà il ruolo principale. Tra gli altri interpreti figurano intanto Charles Laughton ed Eugene Pallette.

NEGLI STABILIMENTI NICAEA...

... a Cannes si gira il film HISTOIRE COMIQUE, derivato dall'opera di Anatole France, diretto da Marc Allegret, con Claude Dauphin, Micheline Presle, Louis Jourdan, Jules Berry.

MIREILLE BALIN...

... e Pierre Renoir prendono parte al film DERNIER ATOUT che Jacques Becker sta girando a Nizza. Il soggetto è di Maurice Auberge.

GLI INCASSI NEL...

... cinematografici parigini durante il mese di gennaio 1942 sono stati di 44 milioni 250.000 franchi di fronte a 26.288.000 franchi sul corrispondente mese del 1941. Il che dimostra un aumento del 68%.

IL SERVIZIO DEL CINEMA DI STATO...

... ed il C.O.I.C. hanno varato un piano per la nuova produzione 1942-43.

MINUTI CHE SOTTRAGGONO ANNI

I minuti che voi dedicate alla cura della vostra bellezza renderanno alla vostra epidermide la freschezza giovanile adottando unicamente i prodotti Floremina a base di erbe alpine.

Catalogo gratis a richiesta.

floremina

MILANO • PIAZZA DULOMO 22 • TELEFONO 87912

PRODOTTI DI CLASSE

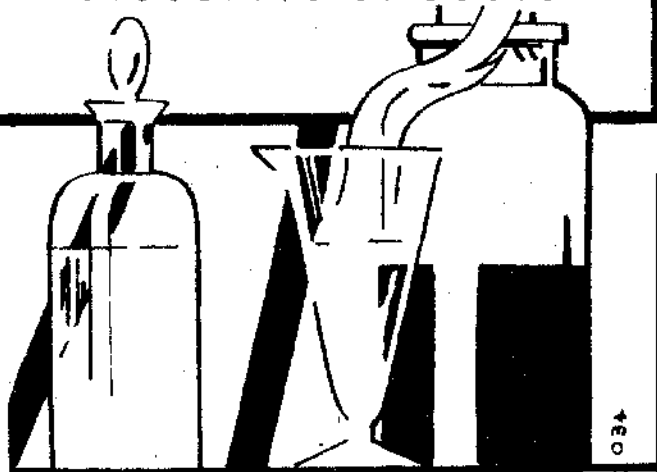
SCHWESTER NEMMA, W/EN 1 • OPERNRING 5 • GRABEN 12

NTW

PRODOTTI CHIMICI PER fotografia



IDROCHINONE
ATOL (SOLFATO DI MONOMETILPARAMIDOFENOL)
SOLFATO DI SODIO
CARBONATO DI SODIO
CARBONATO DI POTASSIO
IPOSOLFATO DI SODIO
METABISOLFATO DI POTASSIO
BISOLFATO DI SODIO



MONTECATINI

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

Due idee principali hanno dominato la stesura del piano: 1) sopprimere per il cinema la linea di demarcazione fra le due zone; 2) mantenere in attività la maggior parte delle imprese produttrici che in circostanze particolarmente difficili hanno proseguito la loro attività. Questo piano di produzione si svolge dal 1° maggio 1942 al 30 aprile 1943, alla quale data tutti i film facenti parte del programma 1942-43 devono essere terminati. Si prevede l'attività di 43 case di produzione le quali produrranno un totale di 72 film a luogo metraggio. Le soluzioni adottate permetteranno: di sopprimere alla deficienza delle pellicole, di produrre un numero di film necessari alla alimentazione, di tirare il numero di copie necessarie alle sale e all'ammortizzazione del capitale, d'ottenere la qualità che troppo spesso è mancata alla produzione del 1941.

È STATA ORGANIZZATA...

... a Parigi una importante riunione cinematografica alla quale hanno preso parte il comm. Fontana, incaricato della « Bassoli Film », il dott. G. V. Sampieri, delegato ufficiale per la Francia della cinematografia italiana, il dottor Dietrich, rappresentante della cinematografia germanica, Louis Galey, capo del servizio del cinema francese e commissario del Governo in seno al C. O. I. C., Raoul Ploquin, direttore del C.O.I.C., il signor Lauria, rappresentante del Consorzio italiano E.I.A., i signori Chalert e Roux della casa distributrice Francinex. Scambi di vedute assai cordiali hanno avuto luogo nel corso della riunione che avrà certamente proficue conseguenze per i tre grandi paesi produttori d'Europa.

SPAGNA

LA COMMISSIONE...

... per la concessione dei crediti destinati alla produzione dei film spagnoli in seconda riunione ha concesso ad alcune case e ai direttori i seguenti crediti: casa « Suevia films » per un film sportivo diretto da Florian Rey, pesetas 150.940,95; alla casa « Diana », produttrice del film LA BLANCA PALOMA, diretto da C. De La Torre, 281.988,30 pesetas; alla impresa « Atlantico », produttrice del film LA PRINCESA TAIKUN, per la regia di Fernando Roldà, credito di 210.810,75 pesetas; alla produzione « Lais », per il film HOY COMO AYER, diretto da Carlos Arévalo, pesetas 303.735; alla casa « España films », per il film LOS MISTERIOS DE TANGER, di José María Espinosa, 202.000 pesetas; alla « Cifesa », produttrice del film di Rafael Gyl, dal titolo VIAJE SIN DESTINO, pesetas 158.217,50; alla stessa casa, per il film di Luis Marquina, intitolato VIDAS CRUZADAS, un credito di 162.740,40.

SI HA DA MADRID...

... che Pola Negri, intervistata da un corrispondente di una rivista locale, è in viaggio per l'America dove girerà per la « Paramount » un film dal titolo FOR WHOM THE BELLS TOLL, diretto da Hemingway, la cui azione si svolge in Spagna durante la guerra civile. Interessante è il fatto che Pola Negri, che abbandonò gli S. U. nel 1928, riapparirà per la prima volta in un film americano. Alla fine del 1938 un periodico francese lanciava la notizia che la stella polacca era stata confinata in un campo di concentramento tedesco perché erano sorte alcune rivalità fra lei e Leni Riefenstahl, la geniale creatrice del film sulle Olimpiadi. Pola Negri smentì essa stessa la notizia col suo arrivo in Francia e intentando poco dopo un processo al periodico che aveva pubblicato la notizia. Il tribunale parigino diede ragione a Pola Negri e pochi giorni dopo la nota attrice si ritirava nella villa che ella possiede a Saint-Jean-Cap Ferrat.

Successo di nostri film

★ Si ha da Stoccolma che in uno dei più eleganti cinematografi sono stati proiettati alcuni documentari italiani.

La manifestazione ha incontrato tanto successo, che si dovranno proiettare una seconda volta i documentari per accontentare molte centinaia di svedesi i quali non hanno potuto trovare posto nella sala.

★ Si ha da Buenos Aires che un grande successo ha, da oltre otto settimane, il film L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR che si proietta al cinema « San Martín », uno dei principali della città, di fronte ad un pubblico sempre folto.

L'autorità militare ha fatto effettuare una proiezione speciale per gli allievi dell'Accademia Militare, proiezione alla quale è intervenuto il Ministro della Guerra Tonazzi.

★ Una colossale accoglienza di pubblico ha ottenuto la proiezione del film italiano COMUNI SUL RONCO in programmazione da parecchi giorni in uno dei più grandi cinematografi viennesi sotto il titolo UNO PER TUTTI. Il fatto che alla realizzazione del film abbia partecipato in modo così vivo ed attivo la R. Marina, tanto da farlo apparire un documento di vita marinara, ricco di drammatica attualità, ha suscitato il più vivo consenso.

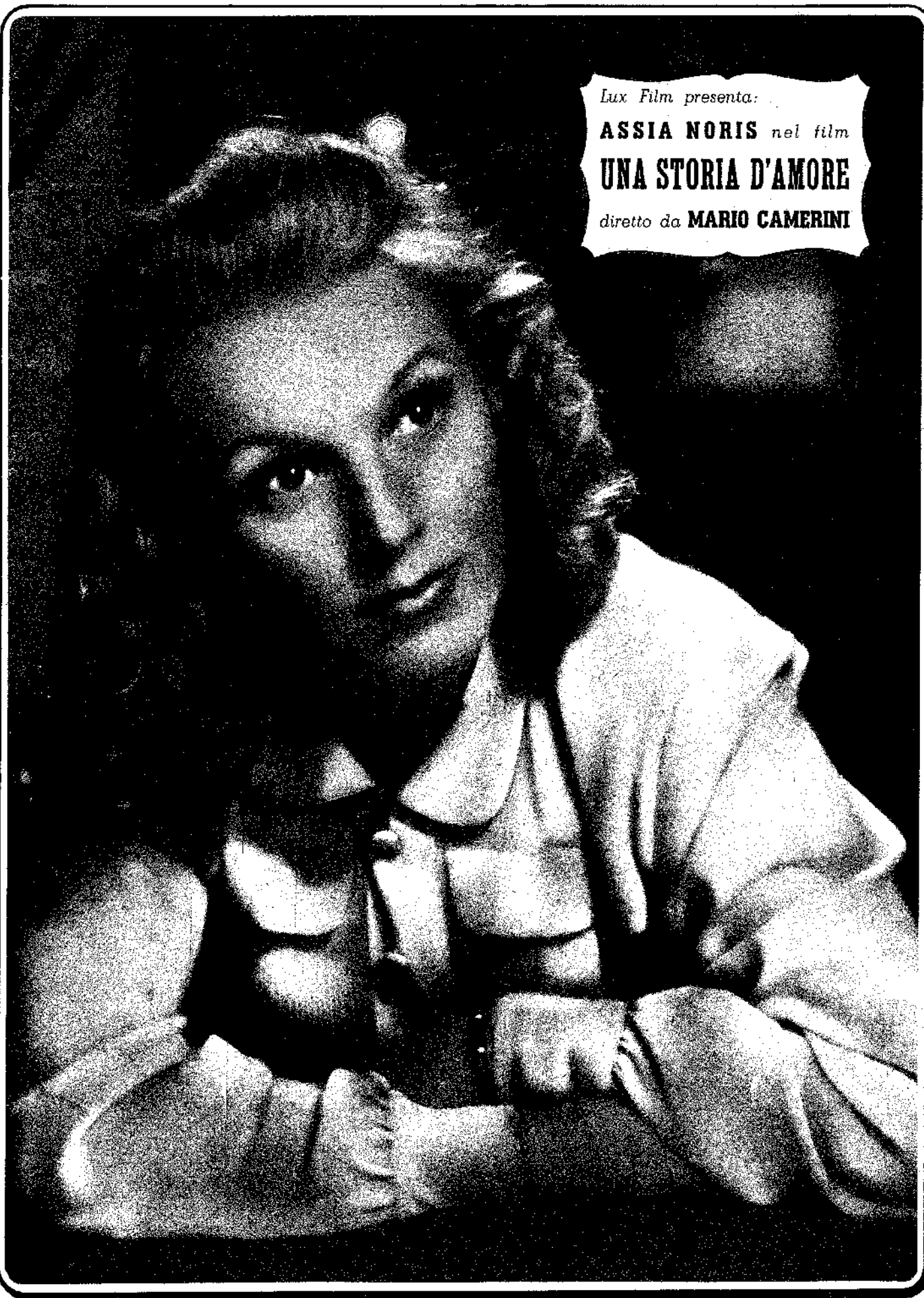
Il *Völkischer Beobachter* loda la naturalezza incisiva della recitazione così scarna e così efficace, la lodevole misura di quanto riguarda la parte strettamente militare, l'armonia veramente superiore con cui lo scontro dei sentimenti dei personaggi si realizza, la logica drammatica dello svolgimento dei fatti che pur vivendo nell'inevitabile verità della vicenda, trascendono a commossa superiore poesia sociale. Termina definendolo uno dei migliori successi filmistici degli ultimi anni.

Il *Neues Wiener Tagblatt* elogia anche esso l'asciutta maestria tecnica con cui si è data una compiuta espressione cinematografica ad una vicenda di verità e di vita e l'interpretazione calda e logica dei personaggi.

Critiche altamente elogiative hanno pubblicato il *Das Kleine Blatt*, il *Das Kleine Volksblatt*, il *Volkszeitung*, il *Wiener Neueste Nachrichten*, il *Kronen Zeitung* e con particolare rilievo corredandolo con numerose illustrazioni, il *Tonfilm*, il *Volksstimme* di Linz, il *Volkszeitung*, il *Weltblatt*.

★ Al cinema « Astor » di Berlino è stato rappresentato di recente in prima visione per la Germania il film Sovranità-icar l'ISPEZZO VARGAS. Il pubblico germanico ha accolto il film italiano con simpatia. L'ISPEZZO VARGAS viene distribuito in Germania dalla Società Fritz Knevels, che ne ha anche curato il doppiaggio in lingua tedesca. Buona impressione ha destato l'attrice Mariella Lotti che in questo film si rivela anche al pubblico germanico.

★ Nel cinema viennese « Schweden Lichtspiele » è stato rappresentato per la prima volta in Germania il film italiano rosca che, come è noto, ha per interpreti Rossano Brazzi, Michel Simon, Imperio Argentina ed Adriano Rimoldi ed è diretto da Karl Koch. Il film ha avuto un lusinghiero successo di pubblico e di stampa. La riduzione tedesca era stata curata da Friedrich Koppe su dialoghi di Otz Tollen. Nello stesso tempo, l'Unione cinematografica italo-tedesca ha finito di sincronizzare ora il film italiano BEATRICE CENCI e si appresta a programmarlo nelle principali città del Reich.

A high-contrast, black and white portrait of actress Assia Noris. She is looking directly at the camera with a slight smile. Her hair is styled in a voluminous, wavy fashion typical of the mid-20th century. She is wearing a light-colored, possibly white, dress with a prominent, wide, ruffled collar. The background is dark and out of focus.

Lux Film presenta:

ASSIA NORIS *nel film*

UNA STORIA D'AMORE

diretto da **MARIO CAMERINI**

10 GIUGNO
1 9 4 2
XX

Cinema

143

UN RAPPORTO E VARI "PUNTI"

3 GIUGNO. A Cinecittà il Ministro Pavolini ha tenuto rapporto alle genti del cinematografo italiano: dirigenti, industriali, tecnici, artisti e giornalisti. Tutto il mondo di persone che opera nel cinema e per il cinema, tutta la vasta famiglia motrice della complessa macchina della nostra industria cinematografica era presente a celebrare questa giornata in cui, per tradizione, vengono annualmente illustrate con fatti e cifre le conquiste e i progressi del nostro cinematografo in ogni campo; e vengono altresì fissati i punti fondamentali per il programma di potenziamento e di perfezionamento della nostra cinematografia.

E la voce del Ministro, dopo aver ricordato il sacrificio di sangue della gente del cinema nell'attuale guerra, ha esaurientemente illustrato il cammino percorso, i problemi affrontati, i risultati fin qui raggiunti. Dall'esposizione precisa e documentata, l'uditorio ha avuto modo di misurare passo passo le provvidenze, le cure, il cordiale interessamento dello Stato per il cinema; ha visto man mano precisato in cifre, in fatti, in constatazioni, il sicuro progredire della nostra industria cinematografica verso un primato degno dell'intelligenza e della operosità italiana.

Gente in marcia tutta quella che assiepa il vasto salone del rapporto, gente tesa con tutte le forze a realizzare un programma di lavoro fra i più severi e promettenti che mai vi possano essere.

Ed è proprio in nome di questa severità e di questa promessa che è stato facile al Ministro passare, dopo il soddisfacente bilancio dell'anno trascorso, a parlare di più vive esigenze che impongono al cinema italiano maggiori e più impegnative responsabilità.

Non è stato, dunque, il rapporto un convegno di gente che esulta e si appoggia sulle conquiste realizzate; non è stato un facile compiacersi, guardandosi, alle spalle, l'operosa strada percorsa, ma un prendere fiato in una sosta fiduciosa, per riprendere il cammino con più matura coscienza del programma da raggiungere e delle difficoltà da superare.

Ecco perchè sorvoliamo, in queste note, l'elencazione delle conquiste attuate dal nostro cinema nel suo quotidiano lavoro, e fermiamo più volentieri la nostra attenzione ad alcuni punti del programma futuro, tracciato dal Ministro, punti che a noi sembrano fondamentali e degni della massima attenzione per la gente che voglia seriamente operare in questo campo.

E qui ci sia permesso un peccato d'orgoglio che ci fa identificare nelle più opportune provviden-

ze auspiccate dal Ministro Pavolini alcuni dei punti da noi sistematicamente indicati come essenziali per il nostro cinematografo.

Ciò viene a giustificare di fronte a noi stessi e di fronte agli altri questo nostro dinurno, sincero e amoroso lavoro, in cui crediamo e a cui dedichiamo gran parte delle nostre forze.

Dunque i « punti » fondamentali sono più d'uno. Più avanti ne faremo cenno e il lettore confesserà che su queste stesse colonne, in questa medesima pagina, ha visto agitati i problemi che ora, per superiore volontà, verranno risolti con gli inevitabili grandi benefici per la nostra cinematografia.

Chi infatti non ricorda il nostro editoriale a firma L. Intolato « Le 80.000 lire »? (vedi *Cinema* n. 127). L'prima ancora che le esigenze di guerra premessero così vivamente da far ritenere più che mai attuale e necessaria una disciplina dei premi d'ingaggio per il personale tecnico e artistico del cinematografo, noi avevamo lanciato il nostro grido di avviso, perchè si ponesse freno a questa pericolosa corsa verso i favolosi guadagni.

Ora una disciplina in tal senso è stata annunciata e a noi non resta che attendere la realizzazione con serenità e fiducia.

Un altro motivo che con tanta frequenza ricorre nel nostro giornale è quello dell'adeguamento delle esigenze qualitative alle necessità quantitative del nostro cinematografo. Non si dimenticherà un altro editoriale in cui, a mo' di conclusione, ricorreva press'a poco la seguente frase: « la quota 140 a voi sembra eccessiva e dannosa ».

A una serena valutazione delle autorità competenti, anche questo problema è sembrato uno di quelli più urgenti, sì che alla quantità numerica si è preferita — è ciò che ha detto Pavolini — una quantità intensiva che equivale a qualità e valore artistico. In altri termini, si è considerata sufficiente la quota raggiunta nello scorso anno (104 film) e ora si incita la nostra industria a serrare le forze per una produzione più solida e rigorosa, tenendo presente che un film ben realizzato può valere due mediocri e buttati giù con poca serietà.

A proposito del film storico, il Ministro ha espresso il desiderio che vengano con meno frequenza ammannite simili pietanze a un pubblico ormai scaltro e stufo, e ciò, oltre al resto, per motivi dipendenti dallo stato di guerra e per la difficoltà di approntare costumi e paludamenti. Noi forse, — ci sia concesso — saremmo stati più rigorosi. A noi il film storico non piace; non

piace, s'intende, quando venga realizzato con la faciloneria ricorrente in tutti i *polpettoni* storici della nostra cinematografia. Mettendo fuori queste nostre idee di più severa esigenza, siamo convinti d'interpretare l'intimo valore delle parole del Ministro Pavolini.

Una medesima severità mi è sembrata essere alla base della selezione che il Ministro andrà facendo d'ora innanzi tra i registi, gli attori e tutto il personale in genere del nostro cinematografo, sceneggiatori compresi. È una specie di diploma di indegnità che andrà ad arricchire la raccolta di tanta gente non fatta per il cinema, e nel cinema operante a dispetto d'ogni umana legge d'onestà e di dignità. Molto bene! Abbiamo sempre avversato i faciloni, gli improvvisatori, i dilettanti che abbondano a onta di tutto in ogni campo. Vorremmo solo suggerire che una simile rigorosa selezione venga fatta anche prima che ciascuno abbia modo di far danni, per ritrovarsi poi con la patente di indegnità. Perché lasciare che in casa entri il primo venuto a portare lo scompiglio, a rompere mobili, a inbruttare muri e tappeti per metterlo alla porta solo dopo che egli abbia arrecato tanto danno? Auspichiamo pertanto un metodo rigorosissimo di selezione per l'immissione di nuovi elementi nel campo del cinematografo. Queste accennate, dunque, son tutte cose sulle quali noi avevamo detto la nostra parola; ma non è trascorso molto tempo dall'aver noi tirato in ballo il *ferro caldo* del formato ridotto, che il Ministro Pavolini ne fa uno degli argomenti del suo rapporto.

Il formato ridotto ha finalmente richiamato su di sé l'attenzione! Quanto prima l'Italia sarà attrezzata di sale di proiezione di film a formato ridotto.

La nostra gioia potrebbe essere al massimo, saremmo li per gridare di esultanza, ma manca qualche cosa alla completezza di questo nostro gioire. Il problema del formato ridotto non è tutto nelle sale, alla cui alimentazione dovrebbero provvedere i film di passo normale, all'uopo ridotti in 16 mm. No, il « formato ridotto » è un problema di uomini operanti in un senso creativo tecnico ed artistico; il formato ridotto è quella disciplina faticosa, quell'abito laborioso cui si sono assoggettati giovani e anziani in smania di fare sul serio e di rubare al cinema i suoi segreti più vivi e più fascinosi. Il Ministro Pavolini, cui esprimiamo tutta la nostra soddisfazione per la opportunità e la puntualità del suo bel programma, ci permetta far notare che il « formato ridotto » aspetta, aspetta ancora paziente e fiducioso.

NIMÉCO

IL CINEMA NELLA SCUOLA

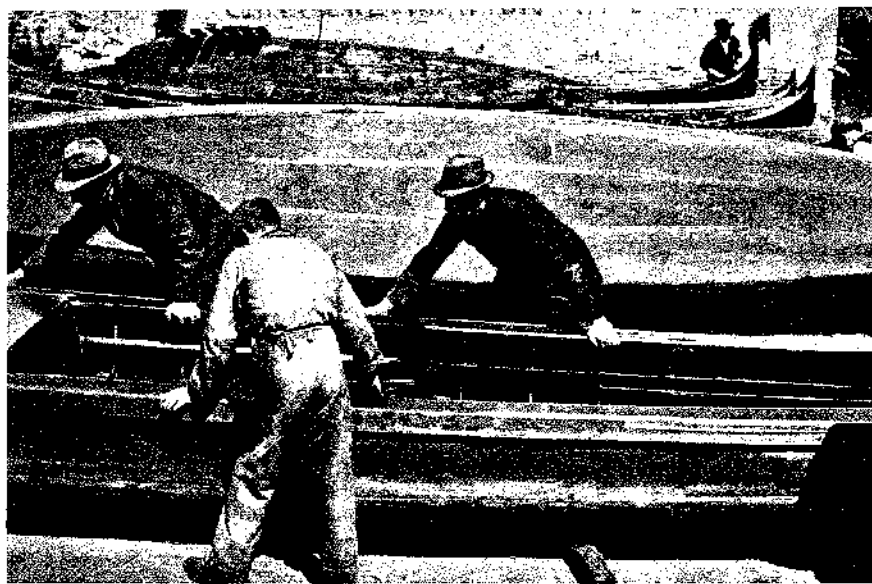
UN settore della cinematografia ancor poco noto in Italia, è quello della cinematografia scolastica. A differenza di altri paesi, infatti, fra i quali primo innanzi a tutti la Germania, in Italia tale ramo della cinematografia è stato innestato soltanto da poco tempo, poco più di un anno, sul grande tronco. Ma per esser l'Italia, come ognuno sa, non meno che dei fiori il paese dei frutti, ecco che il ramo già dà in abbondanza e di quelli e di questi, e promette un rigoglio cui ben potremmo appropriare il famoso endecasillabo del giardino di Armida: « E mentre spunta l'un, l'altro matura ». È facile intuir subito le innumerevoli possibilità che offre in questo campo la cinematografia, anche se non con altrettanta immediatezza tutti ne possano intendere l'effettuale portata e gli sviluppi. Campo vasto, oseremmo dire, quanto quello dello scibile, se è vero, come è vero, che ogni cognizione, se pure non ogni sentimento, corrisponde o può esser riferibile a un'immagine. E basterebbe pensare, a riprova di quanto diciamo, che sin le più astratte asserzioni del calcolo infinitesimale, laddove sembrano attingere le

tica, ed è dunque così aperto alla fantasia, tali canoni fondamentali vengano a trovare di che confermarsi con la più stretta esigenza.

In questo campo, la funzione del cinema come documentario in senso lato, è sì principalissima, in quanto offre la possibilità di mostrare cose e fenomeni di là dalle tiranniche, quasi sempre insormontabili restrizioni di tempo e di spazio, che alla scuola si impongono; ma ben altra funzione della cinematografia scolastica noi vediamo delinearsi all'orizzonte, e auspichiamo: una didattica che trovi nel cinematografo il suo imprescindibile, insostituibile linguaggio, i suoi motivi originali. Una didattica, insomma, esclusivamente in funzione cinematografica. È qui che potrà farsi valere come non mai, l'iniziativa, l'inventiva, e, in una parola, la personalità del docente. Qui ch'egli potrà veramente fare della sua lezione una tangibile opera d'arte non soltanto didattica. I mezzi meccanici e tecnici del cinema son lì che gli si offrono come le mute corde di uno strumento che sembrano non d'altro in attesa che di inedite vibrazioni.

I valori del tempo e dello spazio, trovano nel cinema un metro quanto mai elastico e inusitato; altrettanto vero quanto fantastico. E la vicenda delle immagini, rotti i diaframmi del consueto e dell'ovvio, può avvalersi di incontri e paragoni fra i più avventurosi. Lo spazio e il tempo assumono in questo linguaggio una duttilità, una docilità, una plasticità, insomma, per cui possono dar luogo alle più impensate interferenze, sovrapposizioni, e compenetrazioni, creando suggestioni affatto nuove.

Altra funzione importantissima del cinema, e della quale non possono non essere ancora imprevedibili i risultati, è quella del cinema come mezzo, come strumento d'indagine, di ricerca scientifica. La tecnica recentissima è arrivata ad ottenere una frequenza d'immagini di qualche milione al secondo, a frazionare cioè in milionesimi l'unità di tem-



'La gondola' documentario di F. Pasinetti

zone più rarefatte della speculazione, trovano anch'esse una « realizzazione » in quella che è appunto la loro « rappresentazione grafica ».

È il cinematografo, si sa, è un linguaggio per immagini, un linguaggio che si rivolge, che ha per tramite il più nobile, il più completo dei nostri sensi. Tutto, dunque, che in un modo o nell'altro sia rapportabile a un'immagine, è, almeno teoricamente, suscettibile d'essere incorporato in questo linguaggio.

Ma l'immagine in sé, sta al cinematografo proprio come la parola sta al linguaggio parlato. Il che vuol dire che anche per il cinematografo, come per ogni forma di linguaggio, il problema è quello di articolare le diverse immagini in un linguaggio; è, in altri termini, un problema di sintassi. Il cinematografo assurgerà alla dignità di un linguaggio vero e proprio — dimostrando così la sua originalità, la sua necessità come forma d'arte — solo quando avrà attinto una sua sintassi, un suo ritmo, quanto meno riscontrabile in altri linguaggi. Esempi in questo senso, anche se non troppi, in quelli che sono ormai considerati i « classici » del cinema, non ne mancano.

Ora, non è da stupire se proprio nel campo della cinematografia scolastica, che per tanta parte s'identifica con quello della didat-



Si gira 'Ritorno al Vittoriale' per la regia di Cerchio

po (stavamo per dire... il faustiano « attimo fuggente »). Un'entità, una misura che ci dà forse anche maggiore lo sgomento stupore degli anniluce, una misura che del pari ci affaccia alla soglia dell'infinito, dove la ragione in sé si rattrae e vacilla smarrita. Orbene, abbiamo avuto recentemente occasione di assistere alla proiezione di due film della Cineteca Scolastica tedesca: l'uno su esperimenti di balistica, l'altro su fenomeni di meteorologia, in cui il cinema si dimostra appunto strumento d'indagine insostituibile quanto può esserlo il microscopio o l'apparecchio dei raggi Röntgen. E quindi da augurarsi che anche in Italia si venga formando presso le Università e gli Istituti di alta cultura in genere, una coscienza cinematografica che a tutt'oggi ancor manca del tutto o quasi.

Riepilogando, dunque, la cinematografia scolastica potrà svolgere la sua attività secondo diversi, se pure in fondo convergenti, vettori:

1) Realizzazione del « documentario », nel senso lato che s'è detto, in cui il cinema avrà più che altro una funzione che vorremmo chiamare « televisiva », abolendo condizioni di tempo e di spazio praticamente avverse all'ambito della scuola; dando consequenzialità e condensando un discorso che, fatto sul vivo, non potrebbe non risultare interrotto e frammentario; raccogliendo nel giro di un quarto d'ora, mezz'ora di lezione, un capitolo che, illustrato per paragrafi, scapiterebbe di quel senso unitario, di quella suggestione panoramica che gli sono invece, così, conferiti. Tanto per fare qualche esempio, seguire nel volger di pochi minuti il processo di segmentazione dell'uovo della rana; o il travagliato incrisalidarsi del baco da seta; lo sviluppo di una radice che sempre più s'accresce penetrando nella terra a ricercarvi la propria linfa vitale; lo schiudersi miracoloso di un fiore; sono immagini, suggestioni affatto nuove che si offrono non all'occhio soltanto del giovane discente. Come pure, in tutt'altro campo, nella presentazione d'insieme, o di questo o di quel particolare di un'opera d'arte, grazie ai procedimenti di carrellata, d'angolazione, di inqua-



L'architettura Barocca a Roma', regia di Costa su soggetto di V. Mariani. Cortometraggio della Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica

taneità, di sintesi o di analisi (direi quasi in una sorta di « rifrangenza » del dato visivo); alle possibilità addirittura magiche che ci vengono dall'impiego dell'acceleratore o del rallentatore.

3) Realizzazione di film educativi, nell'accezione più larga della parola, intesi cioè a sviluppare e ad affinare il senso etico o quello estetico degli alunni; e cioè film, come oggi si direbbe, di propa-

È DA AUGURARSI CHE IN ITALIA SI VENGA FORMANDO PRESSO LE UNIVERSITÀ E GLI ISTITUTI DI ALTA CULTURA IN GENERE UNA COSCIENZA CINEMATOGRAFICA CHE A TUTT'OGGI ANCOR MANCA DEL TUTTO O QUASI

dratura ecc. di cui il cinema s'avvale, la macchina di ripresa può costituire, nonchè il più maneggevole ed agile strumento, l'occhio più attento e mobile ed esatto. Significati, valori che sarebbero forse sfuggiti anche al più avvertito riguardatore, possono così trovare nella viva presentazione cinematografica, la loro più evidente messa a fuoco.

2) Realizzazione di lezioni informate a una didattica in assoluta funzione cinematografica, e dunque al tutto nuova e tale da avere una portata addirittura rivoluzionaria negli attuali metodi di insegnamento. E soprattutto in questo ramo, che noi attendiamo dalla cinematografia scolastica in senso stretto, la sua più alta e peculiare parola; è qui che il cinema è chiamato a esercitare la sua più impreveduta funzione come nuovo strumento al servizio della scuola. Basti appena pensare alle possibilità che esso ci offre, di simul-

ganda, o film in cui la bellezza del quadro sia prevalentemente fine a se stessa.

4) Creare e approfondire una coscienza cinematografica volta a servirsi del cinema come mezzo di documentazione, di ricerca strettamente scientifica. Queste, per sommi capi, le direzioni cui dovrà indirizzarsi la cinematografia scolastica, direzioni, sì, diverse, ma pur cospiranti, perchè è chiaro che gli scopi conseguiti nell'una o nell'altra saranno acquisizioni che non potranno non concorrere e amalgamarsi in un medesimo film. Così, è semplicemente ovvio che la miglior riuscita della « ripresa » dal lato estetico, dovrà sempre costituire principalissima preoccupazione. E così pure che il film, insegnando, quanto è più possibile diletto, e ammaestri. Canoni scolastici troppo fondamentali e risaputi perchè occorra insistervi sù.



'La rana' della Cineteca Autonoma per la cinematografia scolastica. Soggetto di A. Beccaria regia di R. Omegna

Comunque, non ci assalga il menomo dubbio o timore pregiudiziale che il cinema possa allontanare il giovane discente dall'osservazione diretta — se più lenta, anche e perciò appunto la più proficua. Al contrario, ov'egli sia veramente vocato, gli inoculerà i germi e la febbre della più nobile curiosità: quella di documentarsi sul vivo, di riprodurre per proprio conto l'esperienza acquisita attraverso la distanza inevitabile che si frappona fra lui e lo schermo; mentre la proiezione gli avrà a priori riassunto e chiarito l'argomento su cui verte.

Parafrasando quanto ebbe a scrivere un poeta a noi caro, potremmo dunque, a guisa d'emblematica leggenda della nascente cinematografia scolastica italiana, concludere: « Lasciamo l'iniziativa alle immagini ».

ARNALDO BECCARIA

QUANDO, incidentalmente, Bontempelli esamina nella sua Avventura novecentistica, i rapporti tra film e romanzo, la

QUADERNETTO DI APPUNTI

Il fantastico nel film

rebbe quasi esatto, se non fosse troppo comodo. Allora, occorre impostare il problema in un altro senso. Nel 1922, e ancora

sua conclusione non è meno sconsolata di quella che lo stesso illustre accademico assume in relazione al teatro. «Mentre il ritrovato tecnico — scrive Bontempelli — si prestava almeno a una cosa, alla realizzazione delle più fantasmagoriche fantasie, proprio questo è il campo che il cinematografo ha meno battuto, e proprio questo è il risultato che esso ottiene: impigrire, isterilire, uccidere del tutto l'immaginazione». Le parole sono del '22, quindi la citazione vuole avere esclusivamente valore di pretesto. Quel pessimismo, naturalmente, non si può dividerlo, o qui non si discuterebbe. Ci suggeriscono piuttosto, quelle parole, qualcosa di più di quanto voleva dire Bontempelli. Ci pongono, in definitiva, il problema del fantastico nel film: problema che va assai oltre la polemica disperazione — ovviamente limitata ad una contingenza — per chiarire i suoi termini in assoluto.

Superficialmente, pare indiscutibile che la parola scritta questo ha di superiore alla parola filmata: che al lettore indica vie luminose o tenebrose di immaginazione, suggerisce mondi sottintesi, apre occasioni infinite di creazione fantastica. Il lettore non subisce, ma vive: in questo senso, anzi, quando aderisce all'opera d'arte, egli medesimo la scrive. Dietro ogni parola, quando egli attentamente ne delihi ogni più pregnante significato, sono cieli e abissi. Nel ritmo del periodo, nella prestigiosa combinazione delle parole, si immerge il lettore e instancabilmente lavora di fantasia.

Al cinema, invece, lo spettatore è come guidato per mano: gli si chiede di guardare, nient'altro. Gli si promette, anzi, che si distrarrà. Gli si sbandiera che il cinema, questa sì che è l'arte che anche gli analfabeti possono intendere, il libro dei poveri. Al di là delle quali intemperanze, pare certo che la suggestione delle immagini ha ritmo troppo rapido perchè sembri possibile reagire psicologicamente, cioè esplicitare con l'artista un'attività intellettuale di collaborazione.

Ma la verità è che, neppure in questo campo, riconosciamo una deficienza del cinema. Posto il film sul piano delle altre forme dell'arte, automaticamente viene a svanire la possibilità di una sua inferiorità. Potremmo così liquidare l'argomentazione bontempelliana, precisando cioè che se il romanzo e

il film non danno le stesse sensazioni, non è da stupirsi, come egli nello sviluppo di quel suo articolo fa, dal momento che si tratta di due diverse espressioni. Il che sa-



Svaggi di Doris Duranti e Rubi Dalma, durante una sosta del film 'Calafuria' (foto Gnome)

nel 1942, la massa «soggetta» alla nuova arte — parliamo del pubblico — è assolutamente immatura ad intenderne compiutamente la bellezza; e quindi a viverne ansiosamente cieli e abissi. Lo sarebbe anche, se, per un assurdo prodigio, la nuova arte avesse già esaurito il suo ciclo di perfezione — dopo soli quarantasette anni di vita. Ma naturalmente, il cinema — è tutt'altro che maturo.

Secondo Pathé, lo sarà quando il colore e il rilievo avranno trovato un'affermazione decisa. Secondo noi, lo sarà quando si sarà arricchito di una meditata esperienza storica.

Conosciamo i profeti del muro del pianto, quelli che ad ogni anno sibillano che il mondo va a ritroso — e così il cinema (di cui piangevano l'avvento del parlato). Noi fermamente crediamo che si possa parlare solo di una marcia in avanti.

Nel cinema, la creazione fantastica è possibile, sia che si consideri l'attività del poeta, sia che si ponga mente alla partecipazione dello spettatore. Il lettore di immagini, anzi, è probabilmente in una condizione più comoda per sognare, che non il lettore di parole. La mediatezza delle sensazioni che ci dà la letteratura, non sempre è abbrivio alla fantasia, talora è dura più che bella fatica. Il film libera il soggetto passivo della opera d'arte dai vincoli di una interpretazione che per essere cerebrale e lessicale, perde sovente di universalità e di liricità. Pura fantasia è guardare lo spettacolo del tramonto, il fruscio di una palma, un volto silenziosamente disperato. Pura fantasia è sentirsi pulsare nel sangue la cifra melodica delle sequenze, nel contrappunto chiaroscurato delle inquadrature.

Dal punto di vista del poeta del film, è addirittura ovvio che il cinema consente astrazioni immaginative eccezionali. Indichiamo, per banale esemplificazione, il montaggio estetico, l'analogia e l'asincronismo come tre singolari strumenti alla fantasia più metafisica e poetica.

Sganciamento assoluto dal verismo, per un realismo magico («reale» perchè umano, e «magico» perchè artistico) che lo stesso Bontempelli ci invidierebbe.

A. GHIRELLI - M. BARENDSON

EQUIVOCI

SUL MOVIMENTO CINEMATOGRAFICO

UN elemento di giudizio può esser fornito, nell'esame di un'opera cinematografica, dalla capacità che hanno tutti gli interpreti, nel film preso in considerazione — tutti, dal primo attore all'ultima comparsa — di respirare altra aria oltre quella circoscritta ed offerta allo spettatore dall'apertura angolare dell'obiettivo.

Da inquadratura in inquadratura, infatti, lo spettatore ha di fronte soltanto un determinato settore di quell'ambiente che, dagli elementi fornitigli dalle inquadrature precedenti, può immaginare nella sua reale integrità.

Ora perchè questi « pezzi » non finiscano per essere dei monconi, non sono sufficienti, evidentemente, degli attacchi di montaggio corretti, che li colleghino e li fondano in unità di racconto visivo, ma è necessario che ogni elemento dell'inquadratura risulti talmente vivo e talmente esigente di quel completamento che potrà raggiungere soltanto attraverso nuovi attacchi con successive inquadrature, da far sì che appunto il passaggio da un quadro all'altro sia intimamente voluto e non meccanicamente realizzato.

Ogni inquadratura deve avere, insomma, in sé quegli elementi che la sciolgano nel flusso delle sequenze di inquadrature (e queste a loro volta nella linea più generale di tutta l'opera).

E per questa « fusibilità » dell'inquadratura, ripetiamo, non è sufficiente, ad esempio, il mezzo dell'« attacco sul movimento », mezzo ancora meccanico, sia pur intelligente. E non sempre facile a realizzarsi. Tutti sanno infatti che per passare da una inquadratura ad un'altra della stessa persona o gruppo di persone riprese, per ingrandire cioè o per rimpicciolire il campo, si coglie il momento in cui l'attore o gli attori si muovono (a volte questo movimento è anche un movimento sonoro, cioè una battuta ecc.) in modo che lo spettatore, fissata l'attenzione sulla parte in movimento, quasi distratto, non senta il vuoto che gli è sotto, tra una inquadratura e l'altra, e proceda senza accorgersi dei salti nello spazio, che il film gli fa compiere.

Se insomma sarà soltanto il montaggio corretto a sopportare il peso della « trazione », diciamo così, del racconto, questo non potrà non nascondere la meccanicità su cui, con l'ausilio del solo montaggio, e sia pure



Dina Sassoli, o la vera Lucia 1941

di una sottintesa buona sceneggiatura, sarà stato costretto a basarsi.

Le inquadrature potranno non sembrare statiche, ma se la composizione di ognuna di esse rimarrà pittrica, l'illuminazione (diciamo, qui, in generale, può darsi il caso di particolari esigenze) sarà idealmente astratta dalla necessità del testo generale, il sonoro prescinderà dal più grande ambiente ideale per piegarsi alle necessità immediate dell'inquadratura singola, e l'attore o gli attori non avranno la capacità di far sentire anch'essi oltre i limiti dell'inquadratura la realtà di tutto l'ambiente in un settore dal quale l'obiettivo li ha colti, allora la linea del racconto visivo che apparentemente, per merito di un mezzo che ora può appunto riconoscersi come semplicemente meccanico, poteva sembrare priva di fratture, si scinderà, ad un esame più attento, in tanti pezzi quante saranno le

inquadrature o le sequenze fra di esse non legate da quell'intima necessaria, diremmo spirituale connessione che può essere data loro da una comprensione più generale dell'opera cinematografica come opera d'arte, e risulterà, dunque, come ricavata da una superficiale connessione di brani privi di vita. La costruzione, insomma, cui darà luogo, non avrà più calore e più significato d'un giocattolo meccanico.

È necessario che si intenda insomma dove si basi la reale dinamicità del cinema, perchè non si perpetuino equivoci che vadano ad incidere sulla stessa artisticità di questo nuovo mezzo d'espressione.

Perchè, infatti, se si dovesse intendere per dinamicità del cinema, il semplice fatto dell'esteriore movimento spaziale e temporale che può ottenersi con il montaggio, e la conseguente possibilità, quindi, che ha il cinema, di spaziare liberamente, pur tenen-

do salva la logica, in luoghi fra di loro enormemente distanti, o in periodi di tempo di estesissima durata, avrebbero ragione coloro che negano al cinema ogni possibilità di autonomia estetica.

Piuttosto che ricorrere ad impossibili qualificazioni di particolari «essenze», è più opportuno affermare che la dinamicità del cinema, e quindi dell'opera d'arte cinematografica, è la stessa dinamicità che anima ogni altra opera d'arte, sia letteraria che musicale ecc. ecc. È la dinamicità che scaturisce dalla esigenza della comprensione del particolare nella totalità dell'opera; in un libro, ad esempio, ogni parola verrà legata ad un'altra e quindi muoverà l'interesse del lettore non in funzione dei legami grammaticali e sintattici attraverso cui essa è appunto unita agli altri elementi del periodo, ma in ragione di quella più profonda unità dell'opera che risuonando nel particolare, rende questo via via esigente dell'ideale totalità e lo giustifica appunto come termine primo d'analisi in vista dell'ideale sintesi.

L'esigenza di questa interiore dinamicità necessaria al film per essere opera d'arte, è atta a chiarificare l'opera del regista che può, al di là dei legami ancora meccanici di una buona sceneggiatura, di un buon montaggio, di una buona scenografia, risve-

gliare ed illuminare un termine d'unione più profondo, tenendo presente l'unità di misura «inquadratura» ed attuando liberamente entro i limiti di essa un superiore clima di libertà, quale è appunto capace di creare l'artista attraverso il mezzo meccanico che ha a disposizione, e ciò attraverso il «limite». Il regista che non sentirà questo limite come un impaccio, sarà vero regista, cioè artista.

Ed ecco che per giudicare se il regista, in un determinato film senta il limite come impaccio, o se invece, proprio in virtù di esso non senta stimolate le sue capacità creative, ci si può riferire, fra gli altri elementi (il cui esame in questa sede porterebbe eventualmente alla lunga), all'elemento recitazione, al quale appunto iniziando l'articolo facevamo cenno.

Il regista incapace, il mestierante, a meno che non si trovi in condizione di poter contare su di un materiale umano sorprendentemente «sfacciato» di fronte all'obiettivo (quale poteva essere, ad esempio, l'attore americano), si troverà con le mani legate quando dovrà restringersi in campi poco ampi e tanto più chiuderà l'attore in limiti circoscritti, tanto più si sentirà soffocato, e ci darà dei volti inespressivi, fermi, e delle inquadrature quindi del tutto avulse dall'opera. Cosciente di questa sua incapa-

cità, preferirà allora tenersi sulle distanze maggiori e finirà per affidarsi al «mestiere» teatrale degli attori. Nel suo film potranno accadere gli avvenimenti più sensazionali, gli interpreti potranno avere come palcoscenico l'intero globo terrestre e la durata della storia estendersi dalle origini del sistema solare al giorno del giudizio universale: nel suo film mancherà il reale «movimento» cinematografico, che, ripetiamo, è la dinamicità stessa dell'arte.

L'artista, più che sentirsi impacciato dai limiti impostigli dall'inquadratura, se ne servirà per cercare nel particolare, la suggestione di una non vista ma altrettanto reale e plastica vitalità. Si avvicinerà liberamente ai volti degli attori e saprà costantemente far rispecchiare nei loro tratti la profondità degli ambienti in cui egli li ha voluti vivi e le relazioni umane in funzione delle quali egli li ha visti mossi.

Il suo film potrà svolgersi in una stanza, il dramma compiersi nel giro di un contatto umano da stabilirsi tra due soli personaggi: nel gesto, nello sguardo, nell'intonazione della battuta ecc.; l'«altro» e l'«ambiente» saranno sempre presenti, suggeriti da una parte, intuiti dall'altra, ed il suo film sarà più dinamico, più «mosso» di dieci film salgariani, per ricorrere ad una misura accessibile a tutti.

CARLO LIZZANTI



Una scena di «Luigia Sanfelice» con Laura Solari, per la regia di L. Menardi (foto Ciolfi)

TRE REGISTI

e il loro ambiente

E. Fulchignoni



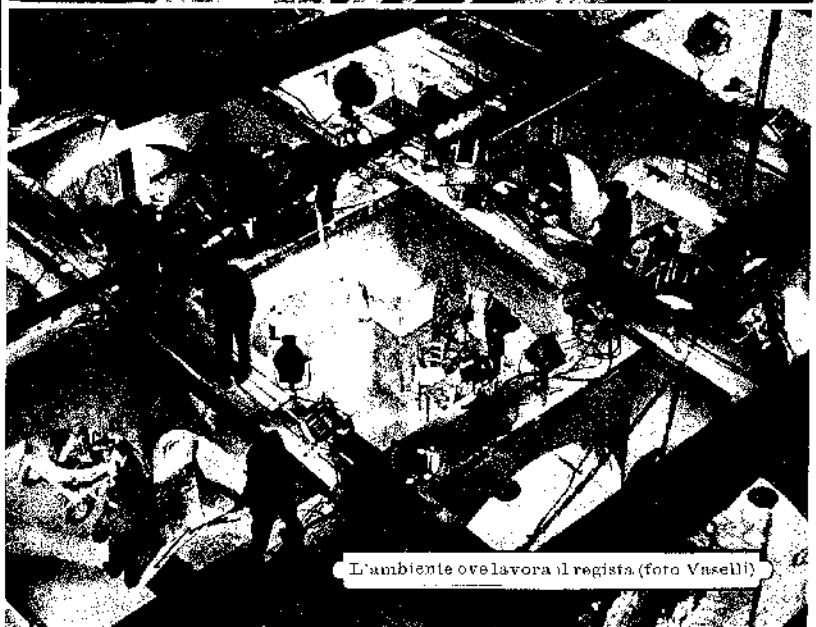
R. Matarazzo



J. Comin



L'ambiente ovelavora il regista (foto Vasselli)





Oretta Fiume e tre giovani compagne nel film "Quarta pagina"

LE CASE

In un cassetto della nostra redazione, in un angolo ormai da tempo inesplorato, abbiamo ritrovato queste note di Nicola Manzari. Guardare le cose a distanza di tempo è divertente e istruttivo. Forse non avremmo pensato di aprire ai nostri lettori la bella storia di Pippo Menè, anima candida e provinciale, se l'autore, che riversa sul cinema ogni colpa della pazzia del suo personaggio, non si fosse trovato oggi, sereno e lucido di mente, a muoversi nelle spire e negli ingranaggi del cinematografo.

N. d. R.

SENZA "CASA"

VOGLIO raccontarvi l'avventura d'un mio amico, che si è rovinato per il cinema. « Che c'è di strano? — obietterete subito voi — anche tanti produttori di nostra conoscenza sono finiti male ». Già, ma il mio amico non era un produttore. E nemmeno un regista. Nè un attore. Ma semplicemente un soggettista. Ora dovete ammettere che non capita ogni giorno d'imbatersi in un soggettista rovinato dalla celluloida. Almeno al modo che intendo io. Perché il mio amico, e qui sta il bello (per modo di dire), non è finito sul lastrico per la mania di scrivere soggetti che nessuno voleva realizzare. No. Il mio amico era ricco. E lo è tuttora. Nè, dello scrivere soggetti, faceva la sua ragione di vita. Egli ha scritto un solo soggetto che nessuno ha rifiutato. Anzi... Ma è necessario che vi racconti tutta la storia. Sta a voi trarne una morale, se c'è... Io vi espongo i fatti.

Questo mio amico, certo Pippo Menè era un'anima candida e viveva in provincia. I suoi rapporti col cinema per molti anni furono quelli d'un qualsiasi spettatore. Finché quel diavolello che alberga in ognuno di noi e ci spinge a tutti i mali passi, non l'indusse una sera a raccontare ai compagni di scopone nel circolo (il paese un'avventura occorsagli in gioventù. (Fra l'altro questo

mio amico ha passato i cinquanta ed ha moglie e figli). Piacque il racconto e ci fu chi — male lo colga! — consigliò Pippo a fermar sulla carta quella sua storia ad uso dei cinematografari romani, sempre a caccia — come narrano le gazzette — di bei soggetti. Il mio amico ebbe il torto di seguire quello sconsigliato nel suo folle suggerimento e si costruì la forza con le proprie mani. Infatti, tradotta in bella l'avventura e spedita ad una casa cinematografica, Pippo non pensò più alla cosa sinché a ricordargliela non giunse la consueta risposta della casa che trovava il soggetto *interessante*.

Ora dovete sapere che Pippo Menè era un uomo preciso, molto attaccato al valore delle parole. « Interessante » significa « che interessa ». Ciò che interessa si utilizza. Dunque... E Pippo, preso il treno, venne a Roma. Qui cominciarono i guai. Infatti, appena Pippo si recò alla sede della Società per discutere dell'affare, trovò tutti fuorché il produttore che gli aveva inviata la lettera. Uscieri, dattilografe, segretarie, ognuno era al suo posto, ma del produttore nessuna traccia. C'erano molte persone che avevano l'appuntamento fissato in precedenza e si facevan forte di questo fatto per non muoversi dalle poltrone che popolavano l'anticamera. Finalmente, dopo alcune ore di at-

tesa, una telefonata chiarì che per quella sera il commendatore non sarebbe più venuto in ufficio. Con vari commenti i postulanti abbandonarono le poltrone. La stessa scena si ripeté l'indomani. Solo i commenti furono più vivaci.

Un usciere, dietro tanta mancia, avvertì Pippo che per parlare col commendatore era meglio andare in un certo ristorante dalla rinomata cucina. Pippo vi si recò e poté finalmente vedere il suo uomo alle prese con una formidabile bistecca nonché con alcuni noti attori che discutevano animatamente. Pippo si fece animo e si avvicinò. Il commendatore, per la verità, fu molto cordiale e insistette perché Pippo mangiasse con lui. Alle frutta Pippo s'azzardò a parlargli di quel che gli premeva e il produttore stette tutti orecchi. Ma per quanti sforzi facesse, a Pippo non riuscì di far intendere una sola parola per il gran vociare che in quella piccola trattoria imponeva l'uso del megafono. Per fortuna il commendatore invitò Pippo ad andar fuori all'aperto, proprio come nella « Cavalleria ». All'aperto le cose non andarono meglio, ché gli amici del commendatore tirarono fuori il proposito di far quattro salti in un noto albergo. Il commendatore in questa circostanza si rivelò di carattere debole ché oppose solo una fiacca resistenza.

za al desiderio di quei tali. Pippo fu invitato a far parte della comitiva. Alle tre di notte, quando gli spiriti erano notevolmente annebbiati, riuscì a Pippo di guadagnarsi la attenzione del commendatore.

Così, appena Pippo gli ebbe rinfrescate le idee sul noto soggetto, fece un salto dalla gioia, abbracciò forte forte il nostro eroe e cominciò a strillare come un'aquila di aver trovato finalmente il film che faceva per lui. Quando alle quattro del mattino, dopo abbondanti libazioni per festeggiare il nuovo film, i due si lasciarono, erano già amicissimi. Il commendatore dava dei gran colpetti amichevoli sulla pancetta del mio amico e questi a sua volta dava del tu al commendatore. Promisero di rivedersi a mezzogiorno per fissare i dettagli dell'affare.

Ma alle dodici il commendatore non comparve in ufficio. E per tutto il giorno non si fece vivo. Finché Pippo, ammonito dalla esperienza della sera precedente, non si decise a recarsi in quella tale trattoria. Qui, però, il commendatore non s'era visto. Incompiuto dettò a Pippo gli indirizzi di altre tre o quattro trattorie che il produttore era solito frequentare. Nell'ultima Pippo, qualche ora dopo, scovò il suo uomo. Ma strano: costui trattò Pippo come se non lo avesse mai visto prima d'allora. Non ricordava più niente né del film né dell'impegno preso né dell'entusiasmo già dimostrato. Su-



Jane Salinas in "La danza del fuoco"

perando l'imbarazzo d'una situazione tanto penosa quanto inaspettata, Pippo finalmente riuscì a condurre un po' d'ordine nelle idee del commendatore. Alle tre del mattino erano di nuovo amicissimi e del film

si poteva dire imminente la realizzazione. Questa storia andò avanti per ventitré giorni in cui il mio amico, abituato alla cucina paesana, si trovò lo stomaco passando da una trattoria ad un'altra. In tutto questo tempo il commendatore non fece mai capolino in ufficio dove quei tali, a cui ora si erano aggiunti altri, continuavano ad attenderlo con santa pazienza. Pippo ebbe modo di conoscere tutte le più rinomate trattorie di Roma, i caffè principali, i vari alberghi ed anche i famosi Castelli in cui a turno il commendatore gli dava convegno alle ore più impensate. Il mio amico condusse questa vita sinché le forze lo sorressero, ma una brutta sera Pippo dall'anima candida, alla fine d'un pranzo in una rustica trattoria col pergolato, sotto gli sguardi indignati del commendatore e degli amici, invece di portare alle labbra la tazzina del caffè, se la rovesciò con molta serietà nel taschino del panciotto...

* * *

Ieri sono andato a trovare Pippo Menè a Santa Maria della Pietà. Era seduto per terra in un viale dinanzi ad una scatola di cartone su cui aveva scritto « Sede sociale » e non faceva che rinchiuservi dentro alcuni omini ritagliati nella carta con questa dicitura in fronte: Produttore.

Ho chiamato Pippo più volte, ma non mi ha riconosciuto... **NICOLA MANZARI**



Maria Piro

SEGNALAZIONI

aggiungere eventualmente alla lista dei nostri allori.

Può essere questo un contributo modesto ma sicuro, un'opera lenta che non manca di dare, com'è stato possibile fin qui constatare, i suoi chiari risultati.

Questa volta segnaliamo Maria Piro di Fiume e Cosetta Gardini di Ravenna, due promettentissimi elementi che dimostrano già chiaro il loro destino di future dive.

Maria Piro, nata nel 1924 da padre napoletano e da madre croata, palesa le sue innate qualità in una sincera e intelligente passione per il cinematografo. Ha vinto per due volte il concorso nazionale per la scelta della più graziosa fanciulla d'Italia. Suonatrice impareggiabile di fisarmonica, è, oltre al resto, straordinariamente fotogenica e espressiva. Si dice felice di concludere gli accordi con Macario onde partecipare al suo prossimo film. È conscia della responsabilità che si assume nel prendere parte ad un film, ma si dice volenterosa di far bene e di ottenere una simpatica affermazione. Gode una vasta notorietà in tutti i Paesi dell'Europa alleata e a centinaia le giungono le lettere di am-



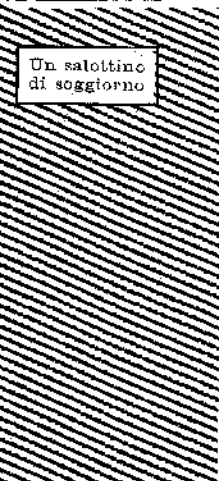
Cosetta Gardini

mirazione e simpatia. Cosetta Gardini è una studentessa, ha 17 anni e una straordinaria passione per il cinema. Ha un temperamento sentimentale. Tutte qualità necessarie, anzi indispensabili, a chi voglia fare il cinematografo. *******

SECONDO le sue tradizioni, Cinema vuol contribuire al fervido operare e alla sicura rinascita del nostro cinematografo, oltre che promovendo discussioni e illuminando i lettori sui suoi molteplici problemi, anche indicando volta a volta i più dotati nomi da



L'atrio della bella casa di C. Söderbaum



Un salottino di soggiorno



In giardino col figlio



Teneresse materne di C. Söderbaum



SEALBRA una scena di un film d'avventura, con gli indiani che avevano il nome di *Lupo grigio*, *Cervo veloce*, *Aquila bianca* e simili; invece è l'ingegnoso scherzo di un fabbricante di vetri d'arte quello che si può vedere nella foto qui accanto. Un assalto di indiani a una corriera? Il semplice gioco del cinematografo ripetuto da questo maestro del vetro in una materia resa docile dal fuoco. A creare una suggestione di vuol poco — sembra avvertire l'ordinatore della movimentata scena. Eppure quanta gente del cinema tenta invano l'impresa!

Si diceva fino a qualche tempo fa che gli americani fossero maestri nel creare simili cinematografiche suggestioni. Forse era vero, ma è anche vero che alla gente maliziosa non sfuggivano le ricette di un simile gioco. Ecco una ricetta: allegri soldati + donnine senza testa + battaglie sostenute (nel cinema, naturalmente) come se si andasse a nozze + bacio finale, ed ecco creata una suggestione. Ci punge vaghezza di sapere come i cinematografari se la caveranno dopo Pearl Harbour.

Più curioso di noi, o perlomeno quanto noi, sarà il nostro lettore marinaio Camillo Rossetti che dalla sua prigionia, sopportata con grande fierezza, non cessa d'inviarci i suoi saluti e il suo costante ricordo.

Ecco l'ultima sua lettera pervenutaci: «Quanta sia stata la mia gioia nel ricevere la vostra affettuosa lettera e quale sia il valore di una lettera per un prigioniero è indescrivibile. Ha calmato e tranquillizzato la mia ansia di attesa colmando di gioia il mio cuore. L'affetto che nutro dal primo giorno che è sorta la vostra Rivista è sempre costante. In questi quattro reticolati ho avuto la possibilità di farmi una foto, col nome eroico ed immortale di *Bartolomeo Colleoni*, che per ben 4 anni ho portato con grande orgoglio e che vi unisco per i miei amici di *Cinema* affinché mi conoscano e prendano il mio esempio di vecchio amico, arrandovi collaborando per progredire ancor più la nostra culturale industria cinematografica.

Certo che non mi lasciate mai privo di vostre gradite notizie, contraccambiando i con-

diati saluti affettuosi. Con stima, al marinaio Camillo Rossetti. P.O.W. Bay ».

Gli amici di *Cinema* sono molti — l'abbiamo già detto — e di varie qualità e di varie opinioni. Valerio Borghese è un gazzo tristino di 16 anni e mezzo, tormentato dal demone dello scrivere, ci ha inviato un pezzo con preghiera di pub-



cazione. Passiamo al giudizio dei nostri lettori parte di quello che egli chiama « il suo articolo »:

Prima di parlarvi dei difetti del cinema italiano voglio dirti o lettore che l'Italia ha fatto in questo campo passi da gigante. E ti dirò anche una cosa che certamente ti meraviglierà, cioè che noi questo progresso lo dobbiamo all'America. Spieghiamoci: meglio non intende dire che noi abbiamo preso delle lezioni dall'America, ma semplicemente questo. Da quando l'America si è messa contro di noi (povera America), e non ci giungono più film da quel paese o ci giungono pochi, i « cinematografari » sono ora costretti ad andar a vedere i nostri film; dapprima si provano scarsi e a ragione — ma poi si ricordano. Finalmente si può dire l'Italia ha anche i suoi film.

Finora però non ho parlato dei difetti della nostra produzione, purtroppo gravi, e che spero saranno presto eliminati. Sono: 1) cattiva scelta del soggetto; 2) cattiva scelta degli artisti; 3) cattiva scelta degli scenari; 4) cattiva scelta del montaggio; 5) cattiva scelta



la fotografia; 9) cattiva scelta della musica.

Scelta del soggetto. Invece in Italia di soggetti non si sono avuti che dei pessimi "soggetti", tipo quelli che si leggono in *ambella*, *Novella*, *Ilia*, ecc.: romanzi di alta letteratura dicono le signorine e signore di salotto tipo il *Primo amore*, *Aggittiva*, *Sissignora* e romanzi del tipo: Muna, Dandele e compagnia bella, che hanno forse la pretesa di essere dei psicologi e che in realtà non ne sanno un non so dell'umanità e dell'uomo. Due o tre o sei uomini che amano la stessa donna, questa poi fiage di amare il primo per ingelosire il secondo; uomini che vanno a far fortuna in America; donne che finiscono in un convento; ecco i soggetti: commedie ridotte per lo schermo; fatti storici che non rassonnano per nulla agli originali; film musical tipo quelli interpretati da Gagli nel suo modo goffo e ridicolo.

Scelta degli artisti: e questo un punto importante che qui in Italia non si è studiato a fondo. L'attore deve, oltre che fisicamente, anche spiritualmente rappresentare il personaggio del soggetto. Ma forse qui non c'è da dire molto male.

Scenari: Ohimè! a volte c'è da inorridire. O lo scenario non è curato per nulla o si cura (qui in Italia) e specie in Germania) all'esagerato.

Montaggio: altro punto importante che in Italia è curato scarsamente. Come nei film: KEAN, CENA DELLE BEVE (quest'ultimo è un film terribile addirittura) e pensare che la regia è di Blasetti.

Fotografia: per solito,

mesce male: o è troppo marcato il colore o è troppo lucida o troppo nebbiosa. Nel film voglio vivere così si ha una discreta fotografia.

Musica: purtroppo poco scelta, oppure talvolta la musica vale più della parola.

Che ne pensate i nostri amici lettori? Nella pretesa di portare la sua pietra al sempre esigente edificio del nostro cinematografato, il giovanotto scopre un nuovo "nuovo di Colombo". Ma con l'istituzione dell'ufficio *Ideatore Film e Titoli* di Marchese Angelo da Catania (via Libertà, 10) il cinema italiano può considerarsi ormai risolto uno dei suoi più importanti e gravi problemi. Ascoltiamo i nostri lettori la voce di Marchese Angelo.

IDEATORE FILM E TITOLI
MARCHESI ANGELO
VIALE DE' LITTORNI - CATANIA

*Il film "Il figlio in giardino" di F. E. Blasetti
è un capolavoro di fine ideazione
e di fine regia.
Il personaggio di "Il figlio in giardino" è
un tipo di "Il figlio in giardino" e
il film è un capolavoro di fine ideazione
e di fine regia.
Il film "Il figlio in giardino" di F. E. Blasetti
è un capolavoro di fine ideazione
e di fine regia.*

MARCHESI ANGELO

MILIO CARMELO

scappiamo poi tutti che l'ufficio *Ideatore Film e Titoli*, è composto anche, come si vede da Grillo Carmelo che appone ai piedi della sua firma un vistoso «Segretario P.»,

Ora, avremmo voluto divagare un po' di più, leggendo una gustosa smentita scritta per voi da *Firenze*, ma lo spazio non ce lo permette e rimandiamo a una prossima volta.

Perciò, sapete chi è il protagonista di questa smentita? Il caro amico *Ilia*, che ora, tra le sue tante idee fisse, s'è messo in testa di risolvere, insieme con Checchi, un altro problema di utilità pubblica, il mazzinamento del servizio tranviario. Volete nostri lettori, specialmente romani, aprire il cuore alle speranze? Oh *Ilia*, bizz non cedete!

ILARIO

Veranda in giardino



Un angolo dello studio

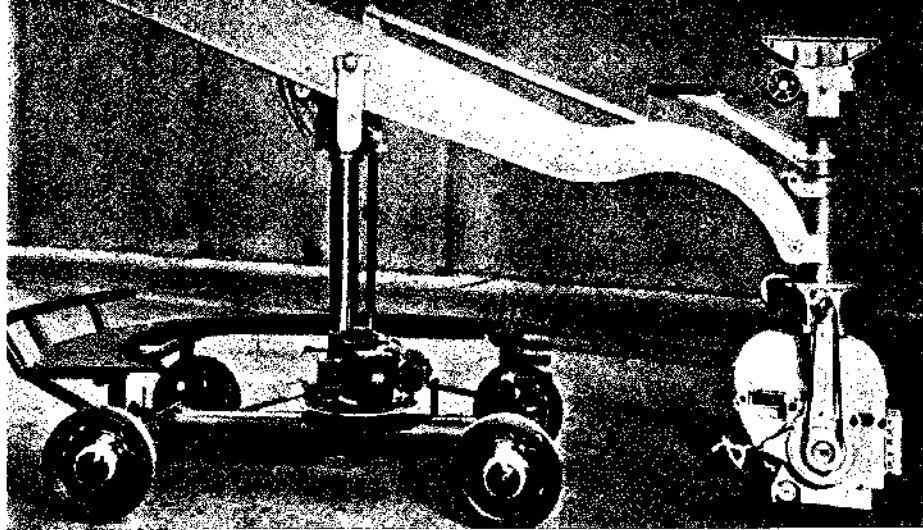


Divagazioni della diva

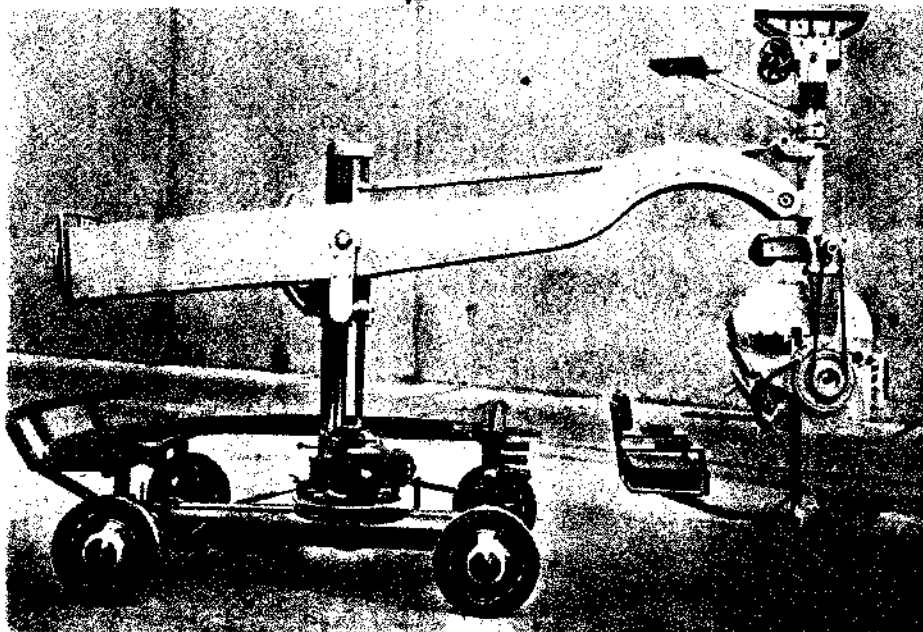


Il figlio in giardino

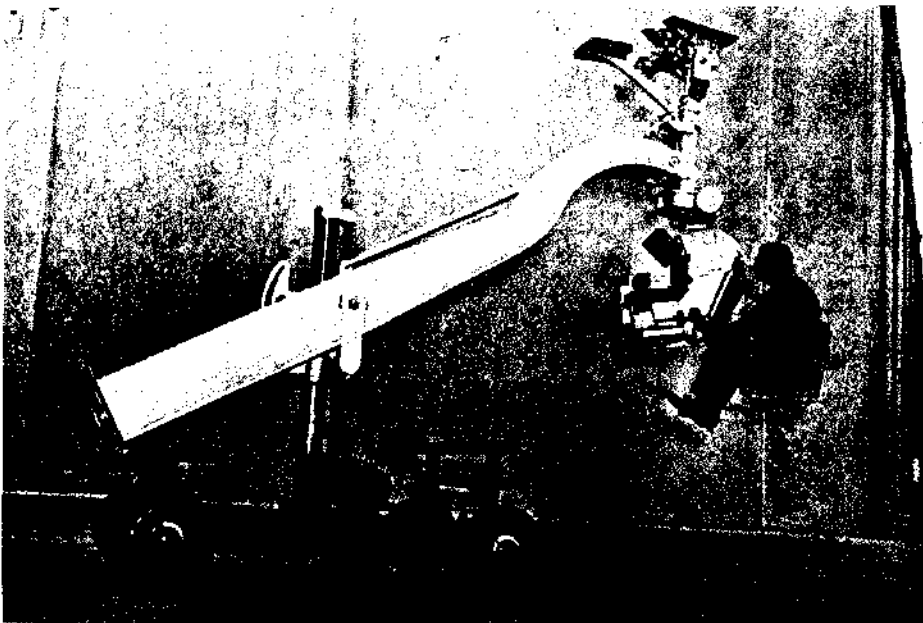




Il nuovo modello dell'asse permette che la camera sospesa possa essere abbassata fino a toccare il pavimento



Ad un'altezza normale, l'asse può essere adoperato in sostituzione del comune trepiede lasciando completamente libero lo spazio intorno alla camera. Notate, nella parte superiore dell'asse, l'apparato approntato per una seconda camera.



La camera superiore, alla sua altezza massima, si trova a circa 5 metri dal suolo. In questa fotografia, tuttavia, l'asse non è stato sollevato fino al suo limite massimo. Notate, sull'estremità sinistra dell'asse, il volante che permette il movimento dei contropesi per il raggiungimento dell'equilibrio.

La camera carrello

La guerra non impedisce agli studiosi di lottare di guardare ciò che si agita nei cantieri del campo avversario. Ci sembra anzi questa una necessità per valutare il lavoro altrui, e per adeguare i propri sforzi onde vincere ogni battaglia in ogni campo.

Anche il nostro cinema è in guerra per la sua autonomia artistica e tecnica, e per raggiungere un chiaro primato.

Proprio per questa guerra ch'è in atto anche nel campo cinematografico, non si stupisca il lettore se daremo ogni tanto ragguagli su nuove conquiste tecniche che eventualmente avventissero anche Oltreregione.

CON il divulgarsi della tecnica moderna della « camera mobile » si è sentito sempre più il bisogno di creare una « camera » che servisse non soltanto per le riprese in posizione statica, ma anche per quelle effettuate in movimento. Difficoltà di carattere tecnico hanno considerevolmente ostacolato e ritardato la realizzazione di un tale progetto; comunque, il problema, evolvendosi, ha trovato la sua risoluzione pratica principalmente con la costruzione di camere-carrello in piccola mole, oppure con quelle colossali a gru capaci di innalzare la camera e l'operatore a 6-9 metri dal suolo. Si è, talvolta, costruito anche qualche apparato a gru di media grandezza ma, generalmente, per varie ragioni di carattere tecnico, l'uso del medesimo non si è molto diffuso. Comunque, è stato da tutti riconosciuto che la realizzazione di un apparato che riunisse in sé tutti i moderni requisiti tecnici della camera e del carrello, esclusi quei pochi che richiedono l'uso di una gru grandissima, sarebbe stata della massima utilità.

Un nuovo modello, di media grandezza, che sembra corrispondere a tutti i requisiti richiesti, è già in opera in alcuni teatri di posa dell'estero. Esso, sotto molti aspetti, differisce dagli altri tipi usuali. È formato da una gru a forma di asse, al quale è sospesa la « camera » e quest'ultima può essere abbassata talmente da venire a contatto col pavimento, oppure innalzata ad un'altezza massima di circa 5 metri. L'intero asse può essere sollevato o abbassato fino a terra per mezzo di un congegno elicoidale mosso da un motore.

L'asse della gru ruota liberamente e può effettuare un intero giro orizzontale di 160° mentre la « camera », per proprio conto, può compiere un giro intero di 160° orizzontale ed un altro pure di 160° verticale. Questo modello ha il vantaggio di essere molto leggero e di potersi manovrare con molta maggiore facilità di altri apparati consimili. Per la sua costruzione sono stati applicati principi nuovi e sono stati usati metalli leggerissimi di tempra purissima.

Lo « chassis » è di una struttura tubolare insolitamente semplice: infatti, l'intero te-

laio consiste di un singolo tubo di acciaio durissimo a cui sono saldati, ad angolo retto, due tubi più piccoli che fungono da perni. Per la sua costruzione non sono state impiegate molle, poichè da molto tempo è stato appurato che qualsiasi qualità di molla causa una indesiderabile instabilità, specialmente quando la « camera » si trova al termine di un lunghissimo asse.

Tutte e quattro le ruote del carrello sono fornite di solidi copertoni di gomma e sono montate su di un asse mobile. Le ruote posteriori, tuttavia, attualmente sono fisse ma vi è il progetto di renderle mobili caso mai in avvenire se ne sentisse la necessità. Quelle anteriori invece sono mobili e vengono manovrate da un volante del tipo di quelli degli automobili. Una quinta ruota si trova poi dietro al telaio tubolare e può essere abbassata per sollevare la parte posteriore dalle ruote del carrello quando l'apparato deve essere girato per tutta la sua lunghezza o rimosso lateralmente. Tutte e quattro le ruote sono provviste di cuscinetti a sfera. Al di sopra di questo telaio tubolare si trova un congegno, pure tubolare, e su di esso è applicato un elevatore elicoidale azionato da motore. L'elevatore dell'asse della gru scorre su e giù lungo l'intera asta per mezzo di una vite che segue il movimento parallelo all'asta. La vite, o elica, viene azionata da un motore elettrico a corrente alternata ed un freno automatico ne limita l'ascesa e la discesa. Questo elevatore non serve tanto per variare l'altezza della « camera », durante una ripresa, quanto per farle acquistare una posizione più precisa, dopo di che l'asse della gru alza od abbassa la « camera ». Il movimento, tuttavia, per quanto scorrevole, non è privo di rumore. L'asse della gru è già di per sé un modello nuovo, mai prima usato. Invece dell'abituale asta e della normale struttura questo asse è costruito in modo tale da accoppiare ad un'inconsueta saldezza e stabilità una estrema leggerezza di peso.

Esso è costruito con quattro lastre di acciaio fortemente temprato saldate insieme in modo da formare un lungo braccio internamente vuoto. Tale struttura è rafforzata, ad intervalli di circa 15 cm., da settori trasversali dello stesso metallo saldati sul posto. Il risultato è un asse di straordinaria leggerezza e, nello stesso tempo, di notevole resistenza. Dal punto di vista tecnico, esso è molto simile alla fusoliera dei nostri aeroplani da corsa.

Una parte del braccio formato dall'asse è curvata in avanti e ciò per conseguire una maggiore agilità. Alla sua estremità è sospesa, mediante un meccanismo a vite, la camera, la quale, come è stato già detto, gode di una rotazione di 160°.

Il movimento panoramico si svolge con una celerità inconsueta: bastano soltanto 14 giri della ruota di controllo perchè la « camera » possa compiere un intero giro di 360°. Un unico sedile metallico, bene imbottito, è a disposizione dell'operatore. Questo sedile può essere tolto rapidamente qualora non se ne abbia bisogno. Si ha inoltre l'intenzione di costruire una seconda « camera » al di sopra del braccio della gru.

Una sorgente di costante irritazione, ed in qualche caso anche di pericolo, è rappresentata, nelle gru normali, dal sistema di controbilanciare il peso della « camera » e della vite per mezzo di pesi mobili collocati in una scatola all'opposta estremità dell'asse. Nel modello da noi descritto l'equilibrio si ristabilisce nell'interno stesso dell'asse, girando un grande volante che si trova all'estremità del medesimo. Per mezzo di questo volante, i pesi vengono avvicinati o allontanati dal fulcro ed in tal modo si riesce ad equilibrare l'asse con tanta precisione da potersi letteralmente sollevare od abbassare con un dito. Un meccanismo a vite, situato in un quadrante, permette di fermare l'asse in qualsiasi momento, ed un apparecchio simile provvede a fermare la rotazione orizzontale. Un pontile di forma circolare e composto di quattro sezioni smontabili serve alla persona preposta a manovrare l'asse. Sulla parte terminale anteriore si trovano due congegni tubolari a forma di telescopio, ciascuno dei quali, o entrambi, possono essere allungati in caso di speciali riprese.

Il vantaggio che offre una camera-carrello di questo tipo, nei confronti di altri modelli

più comunemente usati, consiste specialmente nel possedere una straordinaria leggerezza (un po' meno della metà degli apparecchi normali), ciò che permette una maggiore agilità senza che ne scapitino, tuttavia, la forza e la stabilità. Questo modello è destinato perciò a trovare un impiego universale, dato che la sua stabilità e fermezza sono tali da poter essere impiegato anche come sostegno della « camera » in luogo del convenzionale trepiede o di attrezzi simili. L'asse in posizione elevata e la « camera » sospesa concedono, a chi deve lavorare, uno spazio maggiore intorno alla camera di quello che non possa concedere un trepiede o qualsiasi altro suo surrogato. Nello stesso tempo l'asse della gru e l'elevatore azionato dal motore rendono più agevole e facile la messa in posizione della camera. Il preciso equilibrio dei contropesi facilita inoltre il lavoro in quelle scene in cui la camera deve seguire rapidamente un attore da una posizione bassa a quella normale oppure alta, e viceversa.

Il modello descritto, il cui uso è facilissimo, rappresenta un passo avanti nell'evoluzione delle piattaforme mobili per le « camere ».

IL TECNICO

UNA LETTERA DI ALBERTO SAVINIO

Roma, 29 maggio 1942-xx.

Caro Renato Giani,

finisco di leggere nel fascicolo di Cinema del 25 corrente, il riferimento della nostra conversazione sul cinematografo. Alla fine di esso vi rivolgete a me e mi domandate se quello che avete scritto « non è pressappoco quello che io vi ho raccontato ». Vi rispondo, mio caro Giani, che avete ragione di dubitare. Molte delle cose che voi attribuite a me, io non le ho dette, oppure le ho dette « in altro modo ». Stimò necessario dunque dare al nostro colloquio una maggiore precisione.

1) Non mi riconosco la qualità di esperto in vizi umani e non mi ricordo di avere mai detto anni addietro che « il cinema è un vizio umano diffuso moltissimo » e ora: « perchè non cercare di tale vizio farne virtù ». 2) Non ho usato l'aggettivo « pacchianotto », e dirò anzi che non uso mai questa forma di diminutivo. 3) Non ho citato il nome « Guazzoni ». 4) Non ho usato il raffronto tra il cinematografo e la patate. 5) Non ho detto che il « cinema cinematografico sorge da vere necessità... etiche » né che noi non abbiamo bisogno d'un cinema intelligente, perchè « ci costringerebbe a pensare ». 6) Non ho detto che « noi si dovrebbe andare più in là dei surrealisti francesi ». Ho un profondo disprezzo per il surrealismo e i surrealisti, e soprattutto per coloro che vogliono imitare i surrealisti e che da noi purtroppo non sono pochi. 7) A proposito di cinematografo « discorsivo » e non come trasposizione di opere letterarie o teatrali, ho usato l'esempio dei libri « turistici » di Stendhal, ma non quello dei saggi di Cecchi e della critica di De Robertis, che non mi pare rientrino nell'argomento. 8) Non ho detto che il cinematografo attuale corre verso la fogna, verso la palude. Ho detto che il cinematografo è una forma di distrazione per le folle, ed è naturale dunque a giustificato che si mantenga su una linea di mediocrità e non aspiri alle supreme vette dell'intelligenza. 9) Ho detto che la migliore opera di cinematografia che si potrebbe fare in Italia, sarebbe una Storia dell'Italia divisa in capitoli ossia in film, ma non ho inteso darle quel carattere « surrealista » quale risulta dal presentare Marconi come predecessore di Galilei, e Muzio Scevola come postero dei fratelli Bandiera. Ho detto che a differenza di alcuni film storici già fatti da noi, la Storia cinematografica dell'Italia come l'intendo io dovrebbe essere fatta con tanto grano di sale, da non permettersi di spostare anche alcune date, se questo potesse giovare alla espressione della verità « intima » delle cose e dei fatti, la quale spesso è diversa dalla verità apparente e consacrata nei libri di storia. 10) Infine, non mi sono mai sognato di proporre la creazione di un corpo di vigili del fuoco, reclutato fra i registi, gli sceneggiatori, ecc.

Vi chiedo scusa, caro Giani, di questo « richiamo alla precisione » e vi saluto cordialmente, vostro

ALBERTO SAVINIO

I nostri lettori conoscono di certo Alberto Savinio e i suoi meriti, la sua intelligenza, la sua serietà. A noi che abbiamo avuto modo di apprezzarlo anche da vicino, sembrava che nessun pregiudizio potesse arrogargli il discorso così com'era stato riferito dal nostro Giani (vedi Cinema n. 142), tanto più che la nota conclusiva dell'intervista metteva sull'avviso il lettore d'una molto arbitraria interpretazione delle idee esposte da Savinio. Anzi ci sembrava che fosse quello un modo come un altro, e non meno buono degli altri, di dir cose intelligenti, in un tono tra scanzonato e frizzante. Insomma, l'intervista a Savinio ci era piaciuta. Ma forse l'intuito ci aveva fatto distinguere l'autentico dal falso, cioè tutto l'oro buono in lega con gli altri metalli, agevolati in questo dalla conoscenza e dalla stima per l'intervistato. Siamo dunque ugualmente lieti di poter pubblicare questa messa a punto per quei lettori che non avessero saputo vagliare e discernere come noi, quell'uno o quel due detti da Savinio e quel dodici riportato invece dal nostro Giani, il quale ha il merito di essere un autentico giovane e quindi un entusiasta (N. d. R.).



PULCINELLA e i BRIGANTI



I DISEGNI che illustrano questa pagina saranno certamente una gradita sorpresa per molti dei nostri lettori. Essi costituiscono una primizia assoluta: sono le prime scene di un cartone animato italiano attualmente in corso di realizzazione.

Una giovanissima e coraggiosa organizzazione, la Macco Film, si propone di affrontare e risolvere, con i mezzi adeguati, il problema della produzione dei disegni animati. A questo scopo la società ha chiamato Luigi Giobbe, il pittore già tanto noto nel mondo piccino, affidandogli la realizzazione di un

gioco tipicamente italiano da mettere a confronto con i più noti stranieri. Il Pulcinella scelto per questo cortometraggio è quello della tradizione, stilizzato nella linea per servire alle esigenze del disegno animato: si tratta infatti di un personaggio disegnato nelle sue linee essenziali, e cioè negli elementi indispensabili: camiciotto, maschera e coppolone. Per il resto, questo Pulcinella sembra vuoto, sostenuto soltanto da una vitalità tutta spirituale.

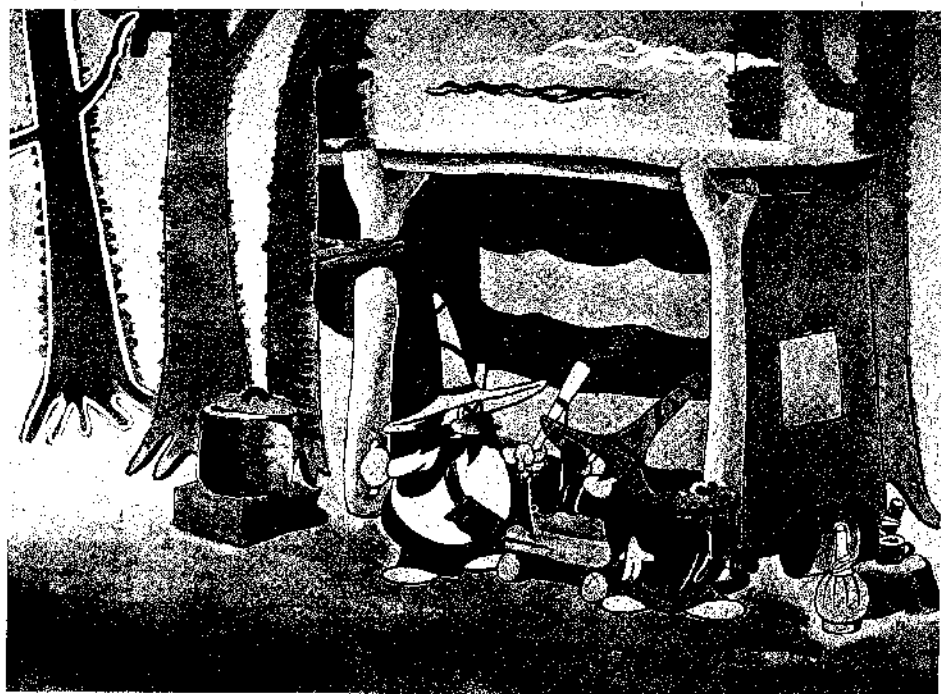
In un cortometraggio non si poteva naturalmente collocare Pulcinella nel suo mondo

abituale, è stata perciò ideata una storia per un Pulcinella bambino, ringiovanito di molti secoli, protagonista di una breve fiaba arricchita di quegli elementi fantastici e avventurosi che fanno sgranare gli occhi ai bambini di tutto il mondo.

Su questo personaggio si impadronirà tutta la prima serie di cortometraggi di produzione della Macco Film; Pulcinella sarà infatti protagonista anche del secondo cortometraggio e di altri in cui appariranno altre maschere italiane. In omaggio all'immortale personaggio della commedia dell'arte, la nuova società ha scelto il suo nome. «Macco» e «Macco» era infatti il protagonista delle «favole atellane» jarse in grande voga nell'antica Roma: Macco vi figurava come un servo sciocco, ghiotto e buffone, ma non privo d'ingegno, deforme di corpo ma dritto di spirito. In Macco molti critici hanno voluto vedere l'antenato di Pulcinella, e in realtà a Pulcinella assomiglia sia nelle caratteristiche fisiche che nel giuoco scenico, e con Pulcinella ha in comune la patria poiché Atella non era che l'odierna Aversa, quella che Pulcinella stesso dichiarò esser la sua città natia.

Il ritorno in film di una maschera tanto popolare sarà certamente salutato da una grande curiosità: Pulcinella è un personaggio eterno che ha saputo più volte dimostrare la sua vitalità: potrà dimostrarla ancora una volta a favore di una iniziativa che intende soprattutto affermare la supremazia italiana nel campo dell'arte. Il che, come si suol dire, è nei nostri voti.

R. B.



primo cortometraggio a colori che si intitolerà «Pulcinella e i briganti».

Ciò che ci sembra più importante dell'iniziativa è che il nuovo organismo non si dedicherà ad altra attività cinematografica che non sia quella dei disegni animati. Al primo cortometraggio, che sarà presto ultimato, ne seguirà immediatamente un secondo, già ideato: nel prossimo anno poi detta Casa produrrà un lungo metraggio e contemporaneamente alcuni altri cortometraggi. A questo scopo Giobbe ha riunito intorno a sé un gruppo di provetti disegnatori e provvederà man mano a formarne dei nuovi, in modo da poter sempre più intensificare il ritmo della produzione.

Pulcinella sarà dunque il protagonista di questo primo cortometraggio. La scelta ci sembra quanto mai felice. Reagendo allo stile introdotto dagli americani, il realizzatore si è preoccupato di creare un personag-



CINEMA ITALIANO

IN ALBANIA

TIRANA, maggio.

IL film italiano in Albania ci dà un esempio anticipato delle condizioni e delle possibilità che si offriranno alla nostra produzione cinematografica in tutti quei paesi che entreranno, a guerra finita, nel cerchio della nostra diretta influenza economica e politica.

In Albania il cinema è senza dubbio la calamita che attira quasi tutto l'interesse dei giovani e della classe media. Il popolo non è stato ancora magnetizzato e preferisce passare i pomeriggi domenicali facendo gruppi che si mettono in fondo, davanti ad un bicchierino di « raki », cantando nenie interminabili e belle canzoni scurture.

Altro pubblico intanto fa ressa ai botteghini dei cinematografhi. In tutto il paese le sale sono ventiquattro, più dieci circa in via di costruzione. Dalle platee si leva il brusio della massa dei soldati in libera uscita: sempre tanti, che si è dovuto limitare il loro accorrere, per lasciar posto anche alle famiglie dei borghesi. Insieme ai soldati si agita una folla vispa e turbolenta di ragazzini. In galleria qualche ufficiale, signore, borghesi.

Così come in Italia, piacciono i film d'avventura, quelli comici sentimentali, quelli storici e di propaganda. C'è sempre, da parte del pubblico medio, una partecipazione viva, aperta, totale, senza che assuma atteggiamenti di critica e di sopportazione.

Seguiamo a considerare tutto ciò in funzione della propaganda. Il cinema appare non solo un mezzo potentissimo per la diffusione della lingua italiana che, d'altra parte, è dovunque parlata e capita: ma soprattutto per lievitare nell'animo del popolo amico un interesse ed una attenzione verso il nostro mondo, i nostri costumi, la nostra storia e i nostri paesaggi, che si affianchino a quelli determinati dai rapporti politici ed economici.

Eccoci dunque al punto capitale. Qui è necessario giunga una produzione selezionata, rappresentativa del nostro vero mondo intimo o sociale o folcloristico. Non film di sola propaganda, per amor di Dio. Intendiamo una produzione quanto mai varia, da cui siano però scartati tutti quei film, molti, che mal ci presentano l'ambiente e la vita italiana o che addirittura, di questa, falsificano lo spirito e i modi.

Altre forme di spettacolo attirano ugualmente il pubblico albanese, ma in modo meno sicuro. Il teatro lirico, che si presenta saltuariamente o con il Carro di Tespi o con altri ottimi complessi italiani, è frequentato dal ceto migliore. Il Teatro « Savoia », a Tirana, è una elegante e modernissima sala. Piacciono quegli stessi autori che sono preferiti dal grosso pubblico italiano: Verdi, Puccini. Ma la lirica non ha ancora, in questo paese, un passato ed una tradizione tali da poter contare su un pubblico di fedelissimi e di appassionati, anziché su un pubblico un po' formalista ed ufficiale.

Ottima accoglienza riscuotono anche le compagnie di prosa, a tener conto del successo più recente, quello della compagnia Donadio. Molto gradite, da parte dello stesso pubblico della lirica e della prosa, le compagnie d'arte varia. Ma le difficoltà del momento e dei trasporti non permettono ancora un regolare avvicenda-



Un suggestivo angolo dell'Albania (foto Millozza)

mento di tali truppe nei teatri delle città albanesi. Considerando invece l'Albania come ambiente e paesaggio che possa ispirare gli operatori cinematografici, è innegabile che questo paese, antipoda del Levante, offra una grande ricchezza di motivi pittorici e folcloristici. Tuttavia non potrebbe far bene chi non fosse espertissimo conoscitore di questo mondo. Non sarebbe forse un buon consiglio, vogliamo dire, quello di spingere il troppo disinvolto mondo del cinema a frugare con l'obiettivo nei costumi e nella vita degli schiavati per ricavarne un qualche grosso dramma o una qualche superficiale commedia. Non dimentichiamo che siamo nei Balcani. Qui esistono sensibilità, suscettibilità e situazioni che è molto difficile trattare e non urtare. Tre religioni: musulmana, ortodossa, cattolica; più un buon numero di sette, una storia complessa e tormentata, un tradizionale arcuico codice morale e civile — il « Kanun, la Legge della Montagna » — originale quanto mai, ma anche molto difficile, una naturale serietà commista a gelosia nel carattere degli uomini, l'eccezionale

viseriatezza delle donne: tutto ciò costituisce un complesso di fattori che, in un film, potrebbe facilmente rappresentare altrettanti passi falsi. Insegnò il caso del CAVALIERE DI KRUIA che è nato in Albania, ma che in Albania non è tornato per aver poco intelligentemente rappresentato un momento importantissimo della storia recente.

Rinnoviamo invece l'invito agli operatori dei documentari e dei cortimetraggi. L'Albania è piena di scene ed angoli interessantissimi e ancora non rivelati. Si facciano accompagnare da qualche sicuro conoscitore del paese e si mettano per la montagna, dal Cossovo al Corciano, dallo Scutarino al Dibrano, per i villaggi dove si cantano ancora le gesta di Scanderberg.

In molte regioni essi troverebbero intatto il mondo medioevale di questo grande condottiero. Siamo certi che proprio in questo modo essi potrebbero riprendere le scene più originali e meno anacronistiche del film storico che si dice stia preparando proprio adesso, in Italia, su Giorgio Castriota.

MARCO MOROSINI

FOTOGRAFIA INTIMISTA

DUE strade s'aprono oggi all'arte fotografica, una più moderna, l'altra classica ancora ma sempre affascinante: la documentaria e la psicologica.

La documentaria ci è entrata nel sangue, non sappiamo più staccarci da questa tipica forma espressiva che coglie a volo e fissa le più disparate situazioni e i più dinamici avvenimenti e ce li presenta con la celere obiettività di una cronaca.

La nostra civiltà «ottica», come ama definirli B. Balaz, ha in tal genere di fotografia la sua migliore alleata.

Ma ci piace fermarci all'altro tipo di fotografia che sa — se volete — di olografico o di evocativo, d'antico in una parola, per la sua strana potenza di rappresentarci il reale in una idealizzazione suggestiva e inconfondibile.

La fotografia intimista ha questo prestigio, tra il magico e il surrealistico, ti presenta una via un interno modesto di casa un volto di bimbo e tu ci leggi dentro qualcosa che ti lascia dapprima sospeso e ammirato, finisci poi col trovarti dentro — come d'incanto — un'anima viva e giovane che ti si apre e parla, l'anima delle cose cioè la loro vita. lì, palpitante in quelle forme.

La fotografia rimanda allora di balzo alla vita, richiama attorno ai suoi soggetti e li ripopola di un mondo di ricordi e di sogni, li lascia in un'atmosfera trepida di poesia, incavandoli in uno sfondo evanescente e incolore.

Avverti che non è più il soggetto in sé che vale, che ti emoziona, non è quel che fa o rappresenta che ti interessa, ma qualcosa di più, è tutta la vita del soggetto che ti prende nel suo incantevole fluire.

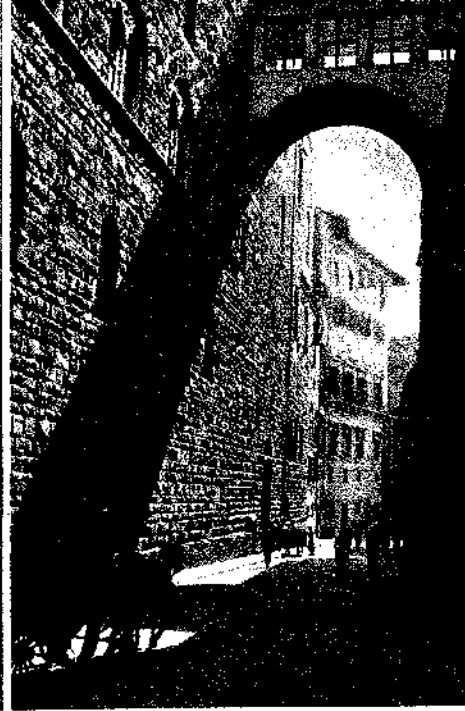
Allora un atto, un'espressione non è sue a se stessa, ma come la prima lettera di un alfabeto prima sconosciuto, la chiave di un'interpretazione, il tema di una sinfonia. A te non resta che ricostruire l'insieme che ti balza su spontaneo e fresco, conosci colui che ti sta di fronte, ne potresti raccontare il passato e il presente, prevedere il futuro, hai colto insomma il senso completo della rappresentazione.

Non diremo moderno tal genere di fotografia? Lontana com'è dalla freddezza spesso superficiale della fotografia documentaria, avviata a cogliere l'essenza più intima e perciò più preziosa delle cose, avida di cogliere l'uomo in tutto il suo ambiente, così come sempre vive, circondato dalle cose amiche e nemiche, tal genere di fotografia intimista o psicologica costituisce la via regale dell'arte fotografica.

Per troppo tempo s'è giuocato sul malinteso che un bel paesaggio, diligentemente colto, che un bel volto ben illuminato, fossero l'ultima parola dell'arte fotografica. Era necessario andare più in là e richiedere da tale rappresentazione un significato, un'intuizione evocativa e fantastica, sentivamo bisogno di un «clima lirico».

L'arte nasce dunque così, da questa indagine acuta e intelligente delle cose, che è penetrante senza essere indiscreta, precisa senz'essere petegola. Così la fotografia può dire la sua parola semplice e profonda.

Testo e foto di ANTONIO COVI



SCHERMI SONORI

Foscolo e Niccolini tirati in causa per poter tacere / 'Via delle Cinque Lune' / 'Giurabub' / Arte, arbitrio e commercio

QUANDO i benemeriti Orlandini e Meyer, raccoglitori pazienti d'ogni sparpagliata briciola foscoliana, vollero conoscere i particolari di un avventuroso e fortunoso episodio della vita del poeta, si recarono dal trageda fiorentino G. B. Niccolini, a Foscolo legato in gioventù d'amicizia, per interrogarlo. L'autore d'Arnaldo da Brescia, corrusco in viso, pateticamente e romanticamente schernendosi, lor rispose: «Cuopriamo col velo dell'oblio alcunchè possa offuscare la rimembranza di quel grande». Questo aneddoto io non rammento. Dico me ne scampi, per tentare paralleli nella chiamata in causa che sto per fare: decoro e pudore mi proteggano. L'ho raccontato solo per amor di quel «cuopriamo» — solenne, sdegnoso, risonante e brontolone — che m'è sempre piaciuto assai. Ripetendo il niccoliniano «cuopriamo» ho spesso potuto scansare le cose che più avrebbero recato languore e malinconia all'animo mio: così ottimista e semplice al bello come subitaneamente sconsigliato dinanzi al brutto in arte. È una ricetta semplice e primitiva che consiglio agli amici: non soffermarsi mai sulle cose incresciose che s'incontrano per via, specie per la via professionale, e coprire: coprire appunto col velo dell'oblio. Ciò che voglio coprire ai lettori di Cinema è presto detto: il dilettantismo, le raffazzonature, l'insipienza ed il cattivo gusto delle colonne sonore, ascoltate durante l'ultimo mese di proiezioni filmistiche, nelle sale romane. E qui l'aneddoto di poc'anzi calza bene, spostando un solo termine di paragone: che se allora il silenzio discriminava l'onorabilità d'un grand'uomo, stavolta il silenzio vieta l'onore della citazione a chi si merita l'anonimato in arte ed in vita. Citare è dunque già lodare un poco: ed io cito allora — più che per una lode da poco, per il vero — il nome del maestro Achille Longo, autore del commento musicale del film VIA DELLE CINQUE LUNE. Achille Longo è un musicista di buona razza, come ci attesta la sua discendenza: è un compositore titolato da più cattedre e da qualche fiorita pagina di letteratura strumentale, degnamente figlio di questo secolo. Al cinematografo egli ha portato, come non poteva essere altrimenti, i segni della sua distinzione, del suo ordine mentale e della sua coscienza artistica. Anche se la materia offerlagli dal film non è stata né abbondante né peregrina, il musicista di buona lega ha saputo subito piazzare due o tre stoccate sonore che hanno fatto centro. E mi è piaciuto anzi rilevare il chiaro e trasparente gioco timbrico usato dall'autore, che testimonia un notevole fiuto cinematografico, scaltro spirito di osservazione. La recluta dunque — che il Longo era al suo primo film — s'è fatta onore.

Da più parti mi si è domandato perché mai io abbia consentito che nel commento musicale di GIURABUB venisse inserita quella popolareggiante canzone La Sagra di Giurabub, che col film altra parentela non ha all'infuori del titolo. Vi assicuro che in quell'occasione non sono stato debole: ma chi la può coi produttori, i noleggiatori, i distributori, gli esercenti, i capiscioni che credono di saper maneggiare il cinematografo? Ho fatto presente che l'intrusione — e per di più all'ultimo momento — di un elemento musicale estraneo alla materia tematica usata nel film, distruggeva l'unico pretesto psicologico che il commento espressamente scritto poteva offrire: perché la musica del film è anzitutto tematica e acquista valore solo nei ricorsi tematici. Inutile eccezione: i pregiudizi commerciali hanno potuto sulla serena obiettività artistica. Nè ha disturbato il rigore della logica il fatto che il protagonista del film fosse un «maggiore», e che la canzone invece non facesse che invocare — per ragioni melniche — la figura di un fantomatico «colonnello».

Cari amici buoni, pazienti e fiduciosi, e censori giustificatamente severi verso di noi: le cose vanno ancora così. Sapete come è stato premiato il motivo d'amore della NAVE BIANCA, che la tenera semplicità del pubblico si era permessa di prediligere? Con una trascrizione a ritmo di fox-trot! Una melodia tutta italiana mascherata, di questi tempi, all'americana. Devo aggiungere, per amore di verità, che il fatto non è neppure imputabile al produttore del film, il quale, indirettamente, è anch'esso vittima di una bizzarra organizzazione: nessuna casa produttrice di dischi fonografici si prende infatti la briga di lanciare un motivo musicale tratto da un film, se non è, a malgrado di ogni sua fisionomia e consistenza, rigorosamente vulgato in ballabile esotizzante. Incredibile, ma vero: provare per credere!

Nei giorni scorsi la radio tedesca ha diffuso, per gli ascoltatori italiani, un concerto sinfonico di musiche tratte dal film: e precisamente alcuni brani di Haentschel (da ANNELLIE), di Gräthe (da LA GRANDE ILLUSIONE), di Borgmann (da IL GRANDE RE). Bellissima musica, non soltanto riprodotta nell'esatta veste originale — siamo nello stretto genere sinfonico — ma eseguita per di più da una celebre orchestra berlinese. Speriamo che l'esempio si concretizzi nella palpabile pratica e non resti invece volatilizzato nell'aere. RENZO ROSSELLINI

La morte di John Barrymore

Si ha da Lisbona che il noto attore cinematografico John Barrymore, da parecchi giorni in gravissime condizioni in seguito ad un attacco di nefrite, è morto in un ospedale di Hollywood. Aveva 60 anni.

John Barrymore è per antico retaggio il nome di John Blythe nato a Filadelfia il 15 febbraio 1882 da una famiglia di attori, tradizionale ed idolatrata in America, oriunda d'Inghilterra: la famosa « famiglia reale di Broadway » che ha origini antiche e gloriose nel tempo, ed una schiera genealogica fitta di nomi sempre chiarissimi nei palcoscenici. I loro genitori, Maurice Barrymore e Georgia Drew, erano gli idoli del teatro americano dell'epoca. Anche nell'aver scelto quale nome di battaglia quel cognome Barrymore assai illustre, e spensierati anzi tempo nelle dorate liste di Albione, sua molta della loro consapevole fierezza. Essi non sono stati degli attori: ma « gli attori » per eccellenza, ovvero depositari di un sistema e di una vita che si sono espressi attraverso una casta, la quale, appunto per aver inteso come un sacerdosio e un dovere il proprio mestiere e il divulgarlo, possiede una sua nobiltà riconosciuta, anche se non proprio blasonata. John in gioventù, fu il radetto viziato della famiglia, talvolta addirittura la pecora nera. Credeva di poterla rompere col teatro e coll'antica fama dei Barrymore: e si diede al giornalismo, con gran dolore dei genitori e dei fratelli, i quali fin dalla nascita avevano considerato come una missione vivere e muoversi sul palcoscenico. Tuttavia sapevano che a nessun Barrymore, da tantissimo tempo, era stato lecito seguire una professione che non fosse quella dell'attore. E a un tratto anche John (pare che se ne accorgesse il giorno in cui, guardandosi allo specchio, gli venne fatto di trovare sul suo volto quella speciale contrazione sopraccigliare che da tempo era come uno stemma della sua stirpe) rispose alle prepotenti esigenze ataviche che si agitavano in lui e diventò attore. Ebbe, com'è noto, una carriera felicissima. Iniziato al cinema da D. W. Griffith (1913,

col film ARE YOU A MASON?), vi lascerà certo come interprete, cioè non proprio come un vero ed autorizzato uomo di scena, un segno non facilmente cancellabile. Sono rimaste memorabili le sue apparizioni in SHERLOCK HOLMES, QUASI UN RE (1915), L'INCORREGGIBILE DUKANE, RAFFLES, il suo doppio ruolo nella prima edizione (1921) del DOCTOR JEKYLL diretto da John S. Robertson, in DON GIOVANNI, LORD BRUMMEL (Beau Brummel), MOBY DICK, WHEN A MAN LOVES, LOTUS EATERS, IL POETA VAGABOND (The loved Rogue), THE SEA BEAST, NELLA TEMPESTA, SONG OF SONGS, SVENGALE, LA VALANGA (ELECTRA LOVE), IL DIAVOLO SCIANCATO (The mad genius), GENERAL CRACK. Nella sua prima maniera, John Barrymore era soprattutto un amatore agile, impetuoso, aiatante: è tuttora celebre la purezza da cannone del suo profilo tuttavia robusto; ma fin dai tempi più remoti si erano espresse ed imposte la sua dignità e la sua finezza d'interprete. Già nel 1921 infatti seppe esprimere con tocchi magistrali e non forzati il dramma terribile di Jekyll, non ricorrendo a trucature orride, ma soltanto all'espressività inimitabile dei suoi occhi metallici, e nel 1924 rendere con la civiltà irreprensibile dei suoi modi, tutta la vita di Brummel. Il suo « Villon » del POETA VAGABOND rivelava solida cultura, raffinatezza di movimenti e di toni, tutta insomma le più vive caratteristiche del buon attore moderno. Più tardi, invecchiato, il suo ruolo si deformò lievemente avendo ceduto il posto, la sua impetuosità d'amatore, a tutta una gamma disinvolta ed originale di piacevole uomo maturo, della quale sono pieni il suo ARSENIO LUPIN, il suo THE MAN FROM BLANCKEY'S SAND, il suo sedicente barone Von Geigern in GRAND HOTEL. E la ritroviamo in GIUOCO DI DIRE LA VERITÀ (State's attorney), in TOPAZE, in FRERRE DI VIVERE (A Bill of Divorcement), in NOTTURNI VIENNESE (Reunion in Vienna), in PRANZO ALLE OTTO, in LONG LOST FATHER, in RITORNO ALLA VITA (Counsellor at Law), in XX SECOLO. È stato autore di un divertente volume di ricordi intitolato Confessioni di un attore.

G. P.

★★ IL VAGABONDO

Italia - Produzione: Capitani - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Oreste Biancoli - Direttore di prod.: Giuseppe Sylos - Soggetto: Ermirio Macario - Sceneggiatura: Oreste Biancoli, Vincenzo Rovi, Bel Ami - Musica: Bizio, Malatesta, Frustaci - Operatore: Giorgio Orsini - Interpreti: Macario, Memo Benassi, Carlo Moreno, Carla Rizzo, Lily Granado, Nicoletta Parodi, Evelina Paoletti, Luigi Almirante, Alfredo De Antonis.

Macario «seconda maniera»: tutto di mano agli umoristi bizzarri che avevano provveduto alla realizzazione dei suoi primi quattro film, il comico del riccio è passato a un'altra «gestione», più mite nelle intenzioni e nelle risoluzioni. Il vagabondo è il secondo prodotto di una nuova collaborazione: di gran lunga migliore del primo, quel misero CUMROMANTE, il film non ci sembra abbia, tuttavia, trovato una strada compiutamente sicura. (In questa frettolosa revisione non facciamo, di proposito, menzione di quel lontano ARIA DI PAESE dal quale non può certo darsi la nascita del film comico in Italia).

Schietamente riuscita è una sequenza del racconto: quella in cui Macario entra nelle enormi stanze della villa e si meraviglia, come un bambino, di tutto quello che vede e che tocca. Che si debba farlo muovere in questo senso, non ci par dubbio. Vedete che risultati affettuosi e giocondi ha qui la sua libera mimica, non turbata da nessuna interferenza d'altra natura: qui egli appare in uno stato di grazia, così come lo appaiono — ricordarsi di certi documentari — gli animali colti nel loro ambiente naturale, che non sappiano d'essere braccati. La grazia del paradiso terrestre!

Ma bisogna anche dire che si tratta d'un momento solitario e felice che più non ritorna: nel resto del film, la maschera macariana rientra nei confini del varietà, inteso, questo, nella sua accezione più quotidiana e più ingenua. Sì, anche se proprio l'ingenuità riesce stavolta a salvare molte cose dal pericolo del cattivo gusto. Si vorrebbe dire, insomma, che la semplice freschezza degli incidenti (soprattutto in esterno), un che di allegramente dilettantesco, già bastino, in questo film, a disporci alla benevolenza. Infine: non possiamo dire, in coscienza, che questo Macario campagnolo e bonario ci dispiaccia profondamente. Sebbene ci sia chiaro che, così disciolta, la sua comicità finisca col rimanere poco risibile. Ma chissà che la vena autentica di costui non il riso sia, ma il sorriso?

Il lettore comprenderà che, per averci lasciato in questo stato di dubitoso interesse, il film ci ha messo nella condizione di chi esita nel giudizio, proprio perché gli elementi che al giudizio si propongono appaiono come precuati nei riguardi d'una coerenza e d'un'unità di moti che facciano arte. Ecco, rimane inteso che di coerenza si sarebbe voluto parlare non solo per quel che riguarda le fasi esteriori della narrazione, ma anche per lo spirito che la nutre. E purtroppo si tratta d'uno spirito piccolo-borghese. Molto piacere ci ha fatto l'evasione finale del vagabondo da quel territorio luccicante e falso nel quale egli aveva creduto

FILM DI QUESTI GIORNI

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

di poter riuscire in riforme puerilmente ottimistiche. E la sorte di tutti i riformisti, di tutti coloro che credono alla lotta dichiarata si possa sostituire una volenterosa e sorridente collaborazione, laddove elementi contrari e nemici vengano a contatto! Dispiace (ed ecco l'unghia del leoncino piccolo-borghese) dispiace soltanto che ci sia stato bisogno d'un sogno per persuadere il timido eroe: se il sogno fosse stato meno ingannatore, chi dice che Macario non sarebbe egotisticamente rimasto a godersi la comoda, ricca e noiosa vita della villa? In altre parole, ci permettiamo di dubitare che un diseredato sogni a quel modo. Delle due ragazze, non c'è dubbio che la più viva sia Lily Granado. Non sempre ben guidata la recitazione di Memo Benassi e di Luigi Almirante (molto povero di fantasia è il villaggio dei poveri).

In una partecina di sfondo, rivediamo quel Vittorio Vaser che in sole e in altri film di Blasetti si era imposto per la cinica e crudele freddezza della sua maschera.

★★ FRA DIAVOLO

Italia - Produzione: Fotovox - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Luigi Zampa - Direttore di prod.: Guido Paolucci - Soggetto: Leo Longanesi, Leo Perilli, tratto dalla commedia di Bonelli e Romanelli - Scenografia: Ivo Battelli - Costumi: Giovanni Spallani - Operatore: Giovanni Vitrotti - Interpreti: Enzo Fiermonte, Elsa De Giorgi, Laura Nucci, Carlo Romano, Cesare Beatrini, Agostino Salvietti, Renato Chiantoni, Loris Gizzi, Tino Erler, Corrado De Cenzo.

Povero e pulito, questo FRA DIAVOLO di Zampa. Ci sembra che il regista abbia saputo muoversi con spontanea efficacia tra le macchie

nette popolaristiche del racconto: dal punto di vista del mestiere anonimo, una prova dove niente c'è da eccepire. O solo questo: che nel montaggio si riscontrano inutili indugi, a chiusura di molte scene, su fondi vuoti. Ci voleva tanto a tagliar qualche metro ogni volta? E che nel dirigere la De Giorgi e la Nucci, non sempre Zampa ha trovato la giusta energia. Mentre è chiaro che i progressi di Fiermonte sono legati alla saggia e intonata avvedutezza del regista.

Un film della «media», risolto senza troppi guai; e uno spettacolo che funziona, come si suol dire.

★ A CHE SERVONO QUESTI QUATTIRINI?

Italia - Produzione: Juventus - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Esodo Pratelli - Direttore di prod.: Raffaele Colaninici - Soggetto: dalla commedia omonima di Armando Curcio - Sceneggiatura: Mario Massa, Esodo Pratelli - Scenografia: Alfredo Montori - Operatore: Domenico Scala - Interpreti: Eduardo e Peppino De Filippo, Paolo Stoppa, Clelia Matania, Nino Marchesini, Augusto Di Giovanni.

Potrebbe agevolmente, questo film, essere adottato come libro di testo per allievi di buona volontà, ai quali fosse necessario con l'esempio dichiaratamente spiegare che cosa sia necessario fare per non compiere dello squallido «teatro filmato». Più calzante, ancora, la esemplificazione, se gli stessi allievi, subito dopo, decisi ad adoperare gli occhi che la natura ha dato loro, invece della macchina di Pratelli, si recassero a teatro e vedessero la stessa commedia e gli stessi attori nel loro aere naturale. Eccellente, la cura, se i due spettacoli potessero effettivamente succedersi da un'ora all'altra. È probabile che quei fortunati — uomo avvisato mezzo salvato — in avvenire, posti per accidente a contatto col cinema, non ripeterebbero più gli errori che Esodo Pratelli ha per così dire prototipato qui nella pietra, indimenticabili; forse, addirittura, riterrebbero, nell'animo illuminato, un eterno orrore per il teatro, quando, ci si intenda a dovere, da teatro si debba fare cinematografico. Sceglierebbero tutti i pretesti, meno quello; tutti gli spunti, ma non uno nato sotto forma di tre atti.

Quali sono mai gli errori di Esodo Pratelli? Il primo, il più grave, quello che sembra alla base d'un suo equivoco ingeneroso, vorremmo dire sia questo: ch'egli, nell'intento di conquistarsi una posizione inattaccabile di regista ferrato, caro nello stesso momento alla produzione come alla critica, ha pensato bene, dopo un primo esperimento più sfortunato che coraggioso (SCANDALO PER BRNE), di rivolgersi a motivi per più ragioni rassicuranti: attori famosi del teatro, opere fresche ancora di applausi fragorosi, garanzie gli uni e le altre di presa accertata sul pubblico e, insieme, d'approssimativa vitalità artistica. Nell'aggettivo si ricerca il sale del nostro appunto: o si è artisti o non lo si è; nel secondo caso, si è facilmente tratti ad equivocare sui termini autentici del fatto artistico, e volentieri si piglia per «poesia» quello ch'è



Per evitare sprechi di carta, rivolgiamo 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

soltanto labile o abile mistificazione. Nel caso di SE NON SON MATTI NON LI VOGLIAMO, diremmo sia valida l'ultima cosa: nella commedia del Rocca erano tutti presenti, puntualmente, i sentimenti e i momenti d'una tradizione gloriosa, del teatro e della letteratura ottocenteschi. Un attento mestiere aveva badato a calibrare con minuzia ed affetto gli elementi della composizione, che certo non mancava di tensione, di efficacia, di misura, di garbo. Come si vede, anche questi sono termini accessori: è chiaro che lavorando su un solido «materiale», il grezzo «materiale», per intenderci, di Ibsen, più quello di Goldoni, più quello di Balzac, uno scrittore avveduto può costruire pezzo per pezzo tutti i mattoni, uno sull'altro, d'una fortunata carriera «ai margini». Questo, il caso del Rocca, come di tutti i teatranti italiani contemporanei, dal Viola al Betti. Una mistificazione così intelligente, perfino geniale talvolta, che induce in errore e in confusione tanti e tanti spiriti sprovvisti o provvisti non compiutamente. Ma vorremmo qui dire, per inciso, che il cinematografo possiede anche la virtù, perigliosa virtù per davvero, di ingrandire i mali e di rivelarli senza pietà (in certi casi): virtù che non ci basterà mai abbastanza l'animo di elogiare fervidamente. Quei casi, il lettore ci avrà subito inteso, sono precisamente quelli della trasposizione, o della traduzione che dir si voglia, da un mezzo all'altro, dai mezzi teatrali o letterari a quello cinematografico. E insieme alla trasposizione, il traspositore viene travolto, ove non possieda voce, ispirazione e talento suoi propri. (E anche vero che il cinema raramente perdona pure a coloro che, ciecamente affidandosi alla fede in una sua «autonomia», terminino ibrido e dalle ibride conseguenze, credendo di far cinema nel momento stesso che adoperano sconsideratamente certi mezzi codificati: ecco un esempio in questo film, la scena nell'osteria, col ballo goffamente chapliniano di Peppino, che dà modo al Pratelli di comporre un brano di montaggio accelerato a pezzi brevi, dietro il quale si nasconde la vana e vacua intenzione di creare una sequenza straordinariamente ortodossa — nel senso del cinematografo — ed espressiva quant'altre mai).

Gli altri errori del regista di A. CHI SERVONO QUESTI QUATTIRINI? sono tutti senz'altro la conseguenza del primo e più grave. Nella commedia di Curcio e E. De Filippo esistevano termini drammatici e umani di peso vitale e plausibili: ma era il mezzo «palcoscenico» che ne esprimeva progressivamente la intensità e l'efficacia. Una dimostrazione perentoria nella sua logica dialettica. Ma chi si fosse accontentato a riportare sullo schermo la traccia e i significati, era chiamato a pesare, con grande e amorosa cura, sulla bilancia d'una nuova e fresca e coraggiosa ispirazione, la consistenza di essi: da considerarsi, cinematograficamente, potenzialmente, in fieri. Invece i realizzatori del film, dagli sceneggiatori al regista, hanno compiuto l'errore di credere ferinamente alla mossa efficienza

del dramma, così com'esso era sulla carta; del dramma e dei suoi interpreti. Ed ecco che gli spettatori si trovano dinanzi a un film che non è un film, dove i De Filippo ripetono puntualmente e squallidamente le lughe battute del copione originale, e l'azione ristagna nello scioglimento d'un teorema che appare freddo e disancorato dal suo terreno più vero. Non è da escludersi, ripetiamo, che nel copione originale esistessero suggestioni valide alla creazione d'un film singolare, amato e spietato, d'una comicità grottesca e allusiva. Il fatto è però che n'è nata un'opera vagamente oscillante tra un verismo puntuale e piccolo-borghese e le formule, malamente incastrate, d'un surrealismo impreciso. E i De Filippo perdono, nel trapasso, tutta la qualità preziosa e stringente d'una recitazione fantasiosa e colorita che, «fotografata», si riduce a un'esercitazione infruttuosa e meschina, priva di ogni accento e arbitraria. Fa perfino tristezza, vederli tanto mutati in quegli stessi panni che sul teatro essi vestono con tanta vasta maestria. Proprio perché a nessuno è permesso di forzare le leggi d'una «tecnica» e d'un mondo, e di trasferirla senza studio in altri tanto diversi e non mai comunicanti. È una vecchia storia; ma sempre nuova, purtroppo.

★★★ IL BASTARDO

(Bastard) - Svezia - Produzione: Lunde film - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: Helge Lunde - Soggetto: tratto da una novella di F. W. Kemmler - Sceneggiatura: Helge Lunde - Operatori: P. Jonsson, R. Frederiksen, R. Lund, A. Bjurman, U. Greeber - Costruzioni: Bard Heide - Musica: Jody Kravner-Johansen - Montaggio: Rudolf Fredriksson - Interpreti: Gabriel Alw, Hilda Borgström, Georg Lockberg, Georg Elikberg, Signe Hasso, Karl Holier, Alfred Maurstad.

Fervida, panica e facilmente tratta al disordine (per il desiderio di abbracciare, comprendere e amare più cose insieme che sia possibile) è la fantasia scandinava. Essa si abbeveria alle suggestioni dei tedi di immensi nello spazio e nel tempo, a un contatto antico e amoroso con la natura. Difficile è, per gli scandinavi, giungere a termini classici e puri di poesia: tra essi e la poesia si frappongono erte macchie spinose e boscaglie, lunga è la fatica per districarle, a vincerle non si giunge senza confusione. Anche quando si professano naturalisti, neo-classici, o, oggi, neo-realisti, gli artisti del Nord rimangono sempre e inguaribilmente romantici. Essi si gettano ogni volta con l'impeto dell'individualità prorompente e trionfante sulle cose, le mangerebbero pur di conquistarle e ridurle a un potere orgoglioso. Dinanzi alla creazione, diventano feroci e crudeli, esclusivi e gelosi nel possesso, come le belve all'ora del pasto. Portano sempre il peso d'una solitudine ombrosa e aristocratica nel fatto artistico, raramente testimoniano con sincera, spoglia e umile partecipazione i bisogni e i desideri degli altri: possono, sì, immesdesimarsene e farsene coscienti, ma solo se a tanto la loro intima

e non influenzabile comprensione umana e poetica (poetica volentieri prima che umana) sa e può condurli. Eppure, la loro arte non rimane quasi mai preziosa esercitazione solitaria, come queste premesse potrebbero anche far credere, ma giunge agli altri, può illuminarli, educarli, appunto perché straripante è sempre la forza del loro singolare ma non disinteressato né povero amore.

Il preambolo non sembra sproporzionato al nostro compito, ch'è quello di recensire il film di Helge Lunde. Perché, come direbbero i cinematografari, a noi esso sembra «funzionale»; in altre parole, una legittima e necessaria prefazione al BASTARDO. Qui il lettore avveduto ritroverà spiccati i caratteri romantici dell'arte scandinava, riassunti nel lavoro di uno di essi, orgogliosamente isolato dal mondo e dal tempo degli altri nell'intento di descrivere, agli altri, il suo mondo e il suo tempo, vasti nelle intenzioni come le notti bianche e gli orizzonti del Nord, anche se non tutti riespressi nel risultato. Helge Lunde s'è proposto di raccontarci una favola spaziosa e ambiziosa, della quale gli uomini, gli animali e la natura fossero protagonisti senza differenziazioni di grado e di importanza emotiva. La tesi del film già esplicitamente denuncia il suo proposito, ed è una tesi di cui ognuno può rintracciare le fonti filosofiche e scientifiche, anche spicchio, che in audace confusione preesistono al film (da Nietzsche a Darwin, per finire a London, tanto per segnalare all'impronta certi termini indubitabili). La storia del bastardo umano corre parallela con la vicenda del bastardo canino: ma dell'una e dell'altra non sono certo i motivi simbolistici quelli che giungono a commuoverci, come certo l'attore desiderava con ingenuo fervore. E se i passaggi e le avventure dell'uomo e del lupo vola a volta ci toccano e ci persuadono, e se il clima umano ci appare raggiunto e felice, il Lunde ha mancato proprio nel risolvere i motivi più ampi del racconto. Il fondo mitologico del dramma degli animali, quell'aria misteriosa delle grandi pianure nevose, il passaggio solenne dei cieli, li accettiamo solo in parte: ovvero solamente quando e dove la macchina ne ha interpretato con epica e non determinata «occasione» certi momenti, certi aspetti, certi spunti di musicale grandiosità. Dove, insomma, il materiale «ripreso» s'è imposto sulla volontà e le speranze del «ripresentatore» (per così dire). Citeremo le mirabili sequenze della caccia con l'aquila, gli inseguimenti e le fameliche attese dei lupi, le visioni «documentarie» della fauna nordica, ecc.

La storia dei due giovani fidanzati rimane, malgrado tutto, la principale del film: in essa noteremo squilibri di tono e di gusto, ma riterremo per sempre nella memoria una delle sequenze che la compongono, quell'inseguimento di lui ripreso con un'efficacia e una freschezza di moto e di emozione di cui non ricordiamo l'eguale. La sequenza più debole del film è, invece, quella del lungo viaggio del fidanzato col suo rivale russo, della quale non si può cogliere la linea

Chi
conser-
va questi
tagliandi, nu-
merali 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.

narrativa né il significato. Resta, però, ben motivato (e a noi vagamente suggerito), il dubbio che qui il racconto sia stato gravemente menomato da una serie di grossolani tagli, fatti, a quel che sembra, per ridurre l'inconsueto metraggio del film; ma tant'è: la nostra critica, in questa sede, s'ha da fare sugli elementi dei quali possiamo disporre. Piena di particolari acuti o psicologicamente impeccabili è la vicenda degli uomini: si osservi con quale finezza rappresentativa si costruisce man mano l'ambiguo carattere del rivale, sciocco e cattivo, pauroso e vanitoso, con una punta di misteriosa bonomia. L'attore che lo interpreta è Alfred Maurstad, il più grande del teatro norvegese: una recitazione che può sembrar superficiale, ma che rivela i dati d'una costruzione complessa e finita, che se mai pecca proprio di scaltrezza e di sapienza. E questo si dice proprio per il contrasto d'altronde fruttuoso, che si determina con quella del protagonista. Il quale è Georg Lockberg: probabilmente il viso d'uomo più commovente che da John Wayne d'ombre rosse in poi abbiamo veduto. E si fatica a definire di recitazione quel suo lavoro così intenso eppure così scarso e così immobile: chissà, veramente, se Lockberg è un attore! Diremmo, nella convinzione di non allontanarci di troppo dalla verità, ch'egli è un miracoloso prodotto di «fotogenia» e di regia. Quel suo viso contiene in sé tutte le possibilità di tutti i sentimenti, di tutte le emozioni; è bastato che il regista lo «montasse» (nel senso del montaggio cinematografico) al contatto di un'aria, di una luce di uno spazio e di un tempo che uniti al suo viso, facevano da soli, progredendo, «raccontare». Signe Hasso è splendida attrice, ma scapita, nell'unione con la libera, melanconica e terrestre figura dell'amato, per certa sua raffinata e cittadina eleganza: la sua bellezza non è silvestre e vergine come il regista vorrebbe farci credere, ci sono in essa i brividi d'una morbida e civetta consapevolezza. Ma non c'è tono ch'essa sbaglia, del suo dolce e avventuroso personaggio. La fotografia è davvero luminosa e poetica: si riscatta con grande e difficoltoso studio da ogni equivoco di vuoto pittoresco «di esterno», e, insieme, dal rischio della piattezza e dell'uniformità. È sempre presente a se stessa, nel suo compito di indurci allo stupore nel rivelarci paesaggi, costumi e caratteri fantastici e incredibili.

VICE

BELLEZZE D'ITALIA



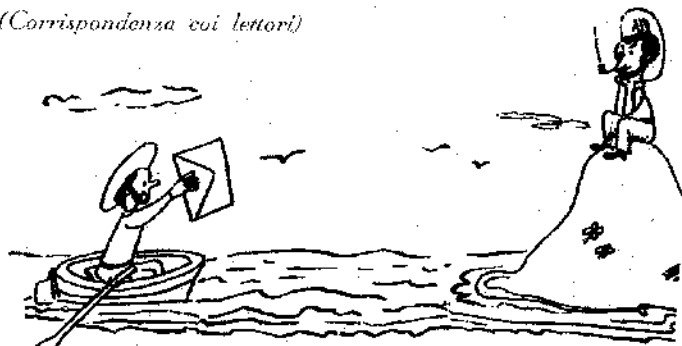
Ostuni (Brindisi)
Portale della Cattedrale



INFORMAZIONI: ENTI PROVINCIALI PER IL TURISMO

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



CARLO BARSOTTI (Piacenza). - Sì, TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE trae origine da *Ruota di Cesare* di Vico Lodovici, ma come tu osservi, è tutt'un'altra cosa. Tanto che, ricordo, Lodovici pensava di vendere il soggetto per farne un altro film.

ANTONIO PANU (*Otbia*). - L'idea di un documentario sui vecchi e nuovi costumi sardi mi sembra degna di nota. Bisognerebbe interessare della cosa l'Istituto Luce o l'Incom. Potresti indi-

CARMELO SARDO (*Caltanissetta*). - I fratelli Bragaglia sono tre: Anton Giulio, prevalentemente regista teatrale, Carlo Ludovico, regista cinematografico, Arturo, fotografo attore. Novissima Film: via Marghera 13 Roma, Fert: Corso Lombardia 104 Torino. Ecco il tuo indirizzo per quei lettori che desiderino corrispondere con te: Via Tommaso Tamburini 41, Caltanissetta.

LONIGLI ORIAM (Torino). - Quell'attore è stato sempre doppiatore e non mi persuade troppo.

EUGENIO CAGNACCI (*Villafranca*). - Vuoi ringraziare mio tramite Fosco Giachetti per la fotografia che ti ha mandato.

LUIGI C. (Genova). - In c'è UN FANTASMA NEL CASTELLO appare Rossano Belmonte che non ha a che vedere con Michela Belmonte, il cui primo ed unico film, è, per ora, UN PRIMA RITORNA. Il titolo originale di VIOLO CIECO è *Blind Alley*, il soggetto è di Edward Edwards, regista Charles Vidor.

EMILIO EMILIUS (*Napoli*). - Rivolgi-
ti privatamente ai vari lettori di cui
è stato pubblicato l'indirizzo in questa
rubrica.

UMBERTO LAMI (Roma). - A Cinecittà non esiste una scuola di regia. Esiste un corso di regia al Centro Socio-culturale cui puoi rivolgerti. Per i libri rivolgiti alle Edizioni Italiane via Veneto 34-B Roma. I soggetti puoi presentarli alle varie case di produzione, i cui indirizzi sono nell'elenco telefonico. È un po' complicato spiegare le mansioni di segretario di produzione, dato lo spazio limitato a mia disposizione. Ti consiglierò semmai di far l'assistente volontario presso qualche casa di produzione.

LORENZO BOCCHI (Parma). - Sarà
ripreso presto.

IVANA FIORAVANTI (*Bologna*). - Esco il tuo indirizzo: via Cartoleria 30 Bologna. Vuoi corrispondere con lettori su argomenti di carattere strettamente cinematografico.

VITA PER IL CINEMA (Roma). - Sei un po' esagerato nei confronti del cinema italiano. Mi pare che non sia giusto inferire tanto contro quei film e quegli autori. Ora io direi magari che Cinecittà non è del tutto tecnicamente a posto; talvolta i film si girano muti o quasi, con la colonna-guida, poi vengono sonorizzati; e questo tecnicamente non è bene. Ma d'altra parte è necessario produrre molta film. Ricordi lusso è di John Cromwell. Richard è un attore.



La Cipria Kaloderma, resa incomparabilmente fine in virtù di uno speciale sistema di preparazione, aderisce e si distende sul viso in modo perfetto e possiede inoltre un delicatissimo profumo

Cipria?
KALODERMA
LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S.I.A. MILANO



Laura Clara Giudice, una affezionata lettrice della rubrica 'Capo di Buona Speranza'

rizzare a questi due enti (ambidue a Roma, Luce al Quadraro, Incom in via Piemonte 127) uno schema di soggetto, come tu lo vedresti. Sì, Francesco Pasetti regista e sceneggiatore è lo stesso della *Storia del Cinema* e di «Parlatorio». I suoi dati completi li potrai trovare sull'Almanacco di *Cinema*. Tra i film italiani degli anni passati che ricordi nella tua lettera, ce n'è qualcuno che non mi persuade. Tra i film più recenti si possono ricordare come degni di nota: SE NON SONO MARI NON LI VOGLIAMO, SCAMPOLO, UN GARBALDINO AL CONVENTO, UN PIATTA RITORNA, GIARABUB, VOLETE NEI CAPELLI, I PROMESSI SUDSI, CATRINE INVISTIBILI, SINGIGNORA, FARE NELLA NEBBIA, oltre quelli da te citati.

MARCO LIONI - Enrico Roloff vi comunica i dati di PRIMO INCONTRO: produzione Bavaria, regista Hans H. Zerlett, attori: Rose Stradner, Hans Söhnker, Jutta Benkoff.

ROB. MILANI (Roma). - Ecco il tuo indirizzo: via Antonio Allegri 12 Roma. Vuoi corrispondere con A. Testa, L. C. Giurdice e Guidi, al quale ti sei rivolto senza ottenere risposta; nonché con altri lettori che si occupano di farmare ridotto? Per l'Almanacco, invia un assegno o un vaglia di settanta lire, non appena ne vedrai annunciata l'uscita.

NINO CARDIA (*Barcellona*). - RIFERA D'AMORE è di Maurice Lehmann, RAGAZZACCIO di Jean Boyer.

RENATO TERPOLILLI (*ironico*). Buster Crabbe ha partecipato a film di avventure. Veramente gentile Michel Simon ad inviarmi in risposta ad una tua lettera ammirativa, fotografie con autografo, una bella lettera e quaranta sigarette!

ALBERTO TESTA (Torino). - *STRANGE INTERLUDE*, regista Robert Z. Leonard, con Norma Shearer, Clark Gable. Vorresti una copia del dramma di O. Neill tradotto in italiano. Ecco il tuo indirizzo: Corso Orbassano 42, Torino. Anche da *Empireur Jones* è stato tratto un film. Di quel film parodistico il regista è Lowell Sherman. Non ricordo il titolo. C'è anche *AMERIGONE* di Reinhold Schünzel.

VALERIO GUZZINI. - Ecco il tuo indirizzo: Via Roma 25, Recanati (Macerata). Vuoi corrispondere con lettori di *Cinema*. La Galleria di Clara Calamai non è ancora uscita.

ARMANDO LUIGI PARIDE (Torino).
- Ci sono adesso i Teatri-Guf. Anche
a Torino ce ne deve essere uno.

EGIDIO ANTONUCCIO (*Barcellona, Messina*). - Hai inviato all'Amministrazione 2,50 e non hai ricevuto niente. Ma l'amministrazione mi comunica che il fascicolo ti è stato spedito il giorno undici maggio.

FRANCESCO MASSELLA (*Venezia*). - La lettera è stata inviata a Robilant. Per la «realizzazione di un soggetto già sceneggiato come si fa?». Ci si rivolge alle Case cinematografiche.

GINO COLONNA (*Istoria*). - Mi informano che quell'attore è morto in guerra. Del messaggio il regista è Raymond Rouleau, gli attori Gaby Morlay, Jean Pierre Aumont, Jean Gabin.

DUE (Asti). - Rivolgete direttamente alla Fert, a Torino.

GIORGIO STAGLIANO (*Venezia*). - Possiedi i numeri di *Cinema*: 1, 2, 11, 12, 133, 135, 136, e vorresti cambiarli con i numeri: 15, 20, 21, 22, 23, dal 61 al 73 oppure acquistare detti numeri. Tuo indirizzo: Madonna dell'Orto 2504, Venezia.

IL LA RIMA (Bolzano). - L'«*almanacco di Cinema*»: lire 50 più le spese postali, edizione '39. Oppure aspetta la nuova edizione che uscirà tra breve. Per gli studi sul Cinema rivolgiti al Centro Sperimentale, via Tuscolana 832, Roma.

PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE M

NECCHI

[illegible]



CINELIBRO DI E. COSTA

È USCITO in questi giorni, nelle Edizioni Hoepli, il *Cinelibro* di E. Costa. L'opera è un completo libro di testo per chi si occupa dei problemi del passo ridotto e contiene i dati, le informazioni e le tabelle che possono servire, sia per il principiante che per l'esperto amatore.

Dalla meccanica e dall'ottica della macchina da presa, ai primi rudimenti di sensitometria e di chimica fotografica, dai problemi d'acustica, al complesso delle apparecchiature occorrenti per la registrazione e la lettura del suono, l'autore passa in rassegna le diverse branche della tecnica cinematografica, riunendo inoltre in un unico manuale tutte quelle avvertenze e tutti quei dati che ogni Casa costruttrice consiglia per l'uso del proprio materiale.

Particolarmente importante ci sembra il libro del Costa per due principali ragioni: esso esce nel preciso momento in cui, dopo aver per vari anni in Italia parlato e lavorato sul passo ridotto, si sente il bisogno (Convegno della G.I.L. a Firenze, proposte di Mostre Nazionali, sorgere di Case per il noleggio e la distribuzione di film a passo ridotto) di tirare le somme su quanto è stato fatto per fissare, dopo questo lungo periodo d'esper-

imenti (Concorsi, Littoriali) le direttive ed i compiti precisi per la produzione e lo sfruttamento presso le varie Organizzazioni ed Enti. Inoltre non crediamo di errare affermando che questo libro è il primo che, sia pur puntando esclusivamente sul passo ridotto, tratti in una maniera abbastanza vasta, accanto alle altre, la tecnica della ripresa ottica ed i problemi ad essa connessi. Si sentiva infatti il bisogno, da parte dei passoridottisti italiani (e lo abbiamo visto recentemente in alcuni interessanti convegni di giovanissimi dove il livello culturale tecnico era assai basso e impreciso), di un manuale che per quanto elementare, potesse servire da guida, evitando un costoso e svagato auto-didattismo, proprio quando nuove numerose forze vengono immesse in questo settore della nostra cinematografia.

È appunto considerando il suo scopo didattico che insistiamo perché, dopo questa prima edizione, l'opera subisca una severa revisione, per eliminare alcune grosse inesattezze (non possiamo perdonare, ad esempio, il consiglio di adoperare la lente addizionale per i « primi piani ») ed alcune importanti omissioni.

CALZ

consigli che ti ho dato, riuscendo littrice di critica cinematografica. « Sono tornata a Terni iersera, i miei amici mi avevano preparata un'accoglienza grandiosa, precipitandosi in casa mia con la banda, e tributandomi onori straordinari, quali grosse medaglie, mazzi enormi di fiori, discorsi augurali ed una artistica pergamena. Credo che il trastuono abbia fatto radunare a casa mia metà della popolazione di Terni, ma ha raddoppiato per me il piacere della vittoria. Come vi ho già detto, io non considero l'Emme d'oro un punto di arrivo ma un punto di partenza. Vorrei dedicarmi veramente al cinema, ma non so come e fino a che punto il titolo di Littrice potrà servirmi. Più che alla critica vorrei dedicarmi alla regia, ma siccome per questa ultima attività sono troppo immatura, forse lo sono anche per l'aiuto regia. Credo che l'essenziale sia introdursi un po' nell'ambiente cinematografico, ma non so in che modo ». Ecco: intanto potresti vedere di far pubblicare la tua monografia, per esempio su una rivista come *Bianco e nero*. Veder poi di scrivere articoli, anche per lo stesso *Cinema*, e nello stesso tempo cercare di apprendere la tecnica del cinema, seguendo, che so, i corsi del C.S.C. Non faresti male, e tal proposito, a rivolgerli a Luigi Chiarini, il quale potrà darti, io credo, utili consigli. Certo che io sono soddisfatto del tuo successo, e ti faccio i migliori auguri.

IL NOSTROMO

ANTE BRKAN (Zara). - TERRA è di Doggenko. Ecco i titoli originali: THE GHOST GOES WEST, MAKE WAY FOR TOMORROW, OUR DAILY BREAD, ACQUA NERA, KAMERADSHAFT, BRINGING UP BABY, HORROR-LOVE, STRANGE INTERLUDE.

CARLO BARSOTTI (66 Big. Mot. Piacenza). - La parte è stata eliminata in montaggio. Vuoi sapere i registi di: TUTTO S'ACCOMODA, SENOR AMERICANO, LA CITTÀ PERDUTA, UNA NOTTE A VERSAILLES.

CERTO: LA LOT SACRÉE era il titolo primitivo di JEUNES FILLES EN DETRESSE. Virginia Balestracci non ha a che vedere con la Bertini. È un'attrice del mito, protagonista di SPERDUTI NEL BUIO, e riapparsa recentemente in MARE DI BAFICO. Sui vecchi autori i giudizi sono discordi. Non si può certo dire che le attrici e i registi stranieri venuti a lavorare in Italia siano eccezionali. Ed è giusto pretendere che le attrici impari-

no l'italiano, così come le attrici italiane che hanno lavorato all'estero, hanno recitato nella lingua del Paese dove lavoravano. Ma qui tutte vengono doppiate, e spesso anche le stesse italiane. Quindi: è un difetto di partenza. Comunico a Giuseppe De Santis la tua approvazione per le sue critiche.

SILVANA FRATINI (Terni). - Anzi tutto: vivissime congratulazioni. Mi hai già espresso la tua riconoscenza per i

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da "L'Avvisatore" - Roma - Via Romanella 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 tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte.

ACQUE DI PRIMAVERA

Interpreti:
GINO CERVI
MARIELLA LOTTI
VANNA VANNI
PAOLO STOPPA
ANNIBALE BETRONE

Regia:
NUNZIO MALASOMMA

Produzione: CINES REALIZZATA DALLA IUVENTUS FILM

Esclusività:

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000
RISERVA L. 170.000.000



INTIMA SIGNORILITÀ

Fra le geniali realizzazioni del ricco e vario assortimento delle confezioni CIT, la Casa specializzata nella fine biancheria maschile, è facile scegliere il pigiama che vi piace.

Ogni indumento rappresenta superiorità di tessuto, di taglia, di confezione e di qualità.

CIT

il fine indumento

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

UFF. PUBBLICITÀ CIT - MILANO



BATTERIE
**MAGNETI
MARELLI**

*la batteria
che dura di più*

MABO S.A. MILANO-ROMA-TORINO

Fondo per le indennità agli impiegati gestito dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni

Il Decreto 8 gennaio 1942-XX, n. 5, pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » del 27 gennaio 1942-XX, n. 21, fa obbligo ai datori di lavoro — compresi gli Enti pubblici in quanto soggetti alle norme della legge sull'Impiego Privato e alle norme dei Contratti Collettivi di Lavoro — di versare le indennità dovute agli impiegati dipendenti, al Fondo per l'indennità agli impiegati gestito dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

Sui versamenti compiuti al Fondo viene riconosciuto a favore dei datori di lavoro un interesse annuo del quattro per cento esente da qualsiasi imposta ed ai prestatori d'opera viene garantita una integrazione assicurativa per il caso di morte durante i primi dieci anni di servizio.

L'iscrizione al Fondo rappresenta per le aziende il sistema più economico, più semplice e per loro più redditizio, mentre qualunque altra forma che volesse ripetere la garanzia delle sole prestazioni offerte dal Fondo, non potrebbe farlo che sottoponendo i datori di lavoro ad una sensibile maggiore spesa senza alcun vantaggio né per loro, né per i prestatori d'opera.

Qualora invece le Aziende volessero compiere una più larga opera di previdenza a favore del personale dipendente, possono utilmente stipulare contratti di assicurazione collettiva su forme appositamente studiate dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni. Per ogni chiarimento i datori di lavoro possono rivolgersi alle Agenzie Generali dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, Gestore del Fondo.

SEMINARE BENE, CONCIMARE MEGLIO

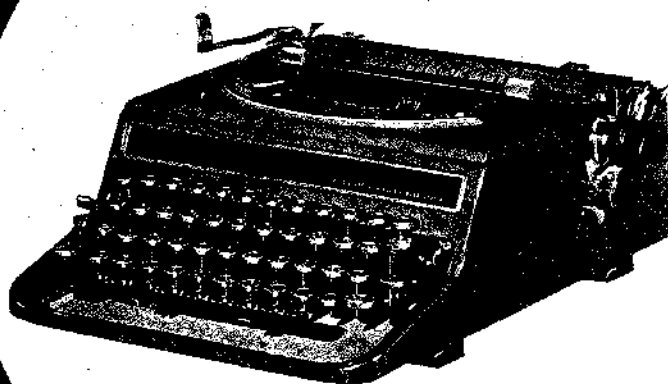


Calcio-cianamide

TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

la macchina per la vostra corrispondenza personale



olivetti studio 42

SAFAR



RADIO TELEVISIONE
TELEFONIA SPECIALE

ELETTROACUSTICA
CINEMATOGRAFIA
A PASSO RIDOTTO
APPARECCHI DI MISURA

TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE
ELETTROCOMUNICAZIONI