

CONDAGNA



SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

145 LIRE
2,50

10 LUGLIO 1942-XX

seminare bene, concimare meglio



CALCIOCIANAMIDE

TERNI

SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITÀ





N. 8

FOTOCOLORE BERTHIAN



PRODUZIONE

Luisa Solari

NEL FILM "LUISA SANFELICE", UNA PRODUZIONE A. C. I.
REGIA: LEO MENARDI

Inventario libri
31270



DISTRIBUZIONE

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Volume II - 10 Luglio 1942-XX

FASCICOLO 145

IN QUESTO NUMERO:

MARIA LUISA ROSSI LONGHI Il cinema e la gioventù	349
CORNELIO DI MARZIO Il cinema e le arti	350
GIANFRANCO MAGNAGHI Per un film sulla Corsica	352
G. PASSANTE SPACCAPIETRA La fine dell'800 nella rivoluzione cinematografica italiana	353
S. A. LUCIANI Regionamenti sul cinema	355
C. E. GIUSSANI Le meravigliose rivelazioni del microcinematografo	357
L. «Pastor Angelicus»	359
ALBERTO VIVIANI Inediti di Lucio d'Ambrò	363
MARIO CALZANI Voi fotografate, noi pubblichiamo	365
VICE Film di questi giorni	366
FIERA DELLE NOVITÀ «I tre aquilotti»	368
NELLE RUBRICHE Cinema Gira	345
Parlatorio (F. P.)	362
Programm. di giugno	367
Capo di Buona Speranza	370

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 423277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie: anno L. 50, semestre L. 26 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossolati 9, e sue Succurseli

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLO-
NIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



In copertina: dal film «Pastor Angelicus»
(foto Marcellini)

CINEMA GIRA

ITALIA

NOTIZIE

Assia Novis è in procinto di partire per la Francia per partecipare alle riprese del film CAPITA' BRACCASSA che, prodotto dalla Zenith Film di Parigi in compartecipazione con la Lux, ha tra gli altri interpreti Fernand Gravey, André Lefaur e Alerme; la regia è di Abel Gance. Il consorzio E.I.A., il cui ufficio stampa è stato rilevato dal collega Mino Caudana già della Tirrenia, ha in preparazione LA FORNARINA, visione di Sem Benelli ideata e composta da Tullio Gramantieri, che entrerà tra poco in cantiere per l'interpretazione di Lida Baarova, Massimo Serato e Annelise Uhlig. La Tirrenia Cinematografica ha in preparazione INCONTRO DI NOTTE (prod. Iris Film), soggetto di A. De Sclafani e M. Caudana, diretto da N. Malasomma, per l'interpretazione di Carla Del Poggio, Adriana Benetti, Leonardo Cortese, Paolo Stoppa, Laura Redi, Nerio Bernardi, Lauro Gazzolo e Armando Migliari; PASSA UNA DONNA i cui interpreti saranno Gustav Diessl, Laura Redi e Clelia Matania; PRINCIPESINA che Tullio Gramantieri inizierà quanto prima con Rossana Del, una nuova stella del nostro cinematografo, Roberto Villa, Nerio Bernardi, Rosetta D'Este, Caterina Boratto ha firmato un contratto di esclusiva per l'I.N.A.C. La stessa casa ha attualmente allo studio ROSSO E NERO, un soggetto derivato dal romanzo di Stendhal, che sarà affidato probabilmente alla regia di Geza Rodwany e no SIZETTI che sarà interpretato da Amadeo Nazzari e diretto da Mario Bonnard.

FILM IN LAVORAZIONE

LA BELLA ADDORMENTATA, il nuovo Elm Cines tratto dalla commedia di Rosso di S. Secondo, le cui riprese hanno avuto inizio al C.S.C. per la regia di Luigi Chiarini e l'interpretazione di Luisa Ferida, Amadeo Nazzari, Osvaldo Valenti, Teresa Franchini, Pina Piovani, OSSessione (PALUDE) s'intitola il film di produzione I.C.I. che si gira in esterni a Comacchio, diretto da Luchino Visconti, con gli autori Massimo Girotti, Clara Calamai, Jean De Lande, Elio Marcuzzi; derivato da un soggetto di Visconti, Alicata, De Santis, G. Puccini, QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE, una produzione Cines tratta da un soggetto di Zavattini, Tellini, Amato, diretta da Alessandro Blasetti ed

interpretato da Cini, Cervi, Adriana Benetti, Enrico Viarisio, Carlo Romano, Virgilio Riento, Lauro Gazzolo: il film si gira in esterni a Farfa Sabina. CAMILLA si è iniziato a Tirrenia sotto la guida di Flavio Calzavara, interpretato da Doris Duranti, Pal Javor, Aldo Silvani, Anna Capodaglio, B. Starace Sainati, Egipto Olivieri, Lola Braccini, Enza Delbi. La Lux film ha iniziato IL BIRICHINO DI PAPÀ interpretato da Chiaretta Gelli, Armando Falconi, Anna Vivaldi, per la regia di Raffaello Matarazzo. Roberto Rossellini, dopo aver portata a termine una laboriosa sceneggiatura, ha iniziato nei dintorni di Ladispoli gli esterni del film L'UOMO DELLA CROCE dedicato alla vita dei cappellani militari in guerra; il soggetto è di Asvero Gravelli. I tre fratelli De Filippo, che sembra vogliano solo per il cinematografo ritrovare il loro antico affiatamento, sotto la guida di Carlo Ludovico Bragaglia, hanno iniziato un film Cines-Juventus dal titolo CASANOVA FAREBBE COSÌ: non ci è dato di conoscere per ora quali dei due De Filippo sarà Casanova. Carmine Gallone, con l'apporto di valenti autori della cinematografia rumena e con la collaborazione

ACCORDI CINEMATOGRAFICI INTERNAZIONALI

La Delegazione Italiana composta dal Direttore Generale per la Cinematografia, il Presidente di Cinecittà, il Vice Direttore del C.F.F.I. ed i funzionari dei Ministeri della Cultura Popolare e degli Scambi e Valute nella recente visita in Germania, Ungheria e Romania, ha concluso una serie di accordi che regolano ogni forma di rapporto cinematografico dell'Italia con questi tre Paesi.

Di grande rilievo ed importanza è il testo dell'accordo stipulato con i rappresentanti della Germania che regola l'intera materia dei rapporti cinematografici per la stagione 1942-43.

È stata stabilita l'esportazione di venti pellicole italiane che verranno presentate in prima visione nelle principali città germaniche a mezzo della DIFU; altre sette verranno presentate pure in prima visione dalla nuova organizzazione di noleggio UFA.

L'accordo regola altresì le condizioni contrattuali per lo sfruttamento dei film italiani in Germania, nonché i pagamenti dei proventi che verranno effettuati direttamente ai produttori.

Relativamente poi alle importazioni di film tedeschi in Italia è stato stabilito che un contingente di dieci film verrà affidato alle nostre principali Case di noleggio e che il resto sarà distribuito da una costituenda Società avente carattere analogo alla DIFU.

Tutti questi accordi vengono ad integrare quelli precedentemente stipulati, che riflettono i più diversi aspetti della produzione cinematografica, e che hanno reso possibile anche una vasta produzione italo-tedesca in compartecipazione.

In Romania la Delegazione italiana ha svolto delle trattative dirette con il Ministero della Propaganda Rumena ed ha concluso una convenzione generale che riflette tutto l'andamento degli scambi cinematografici fra l'Italia e Romania e che assicura ai film italiani colà esportati il più ampio e redditizio sfruttamento. Si è addivenuto inoltre ad un accordo particolare che prevede una stretta collaborazione produttiva italo-romena impostata sui seguenti punti:

a) la costituzione di una società di cui faranno parte a parità di condizione Cinecittà e l'Office National Cinematographic per la costruzione di alcuni teatri di posa a Bucarest;

b) la costituzione di una Società di produzione noleggio ed esercizio che sarà composta in parti eguali dalla industria italiana e da quella rumena.

Da parte italiana entreranno nella Società l'ENIC, la Cines ed alcune aziende private. Detta società prenderà in affitto i teatri di Bucarest e produrrà film in romeno ed in doppia versione; la società distribuirà altresì i film di sua produzione ed altri film importati dall'Italia.

L'accordo ha già avuto una pratica esecuzione in quanto a Cinecittà si sono già iniziate le riprese di ODESSA (Fiamme in Oriente), film di propaganda italo-romeno i cui esterni verranno girati in Romania; un altro film dello stesso carattere è attualmente in preparazione.

In Ungheria la Delegazione italiana ha condotto analoghe trattative che si sono concluse con un accordo di carattere generale che assicura la più proficua collaborazione fra i due paesi. Una precisa convenzione regola ogni rapporto di scambio e di produzione in partecipazione

(segue a pagina 346)

LA COMMISSIONE GIUDICATRICE...

... per la gara internazionale di cinematografia giovanile presieduta dal Direttore Generale per la Cinematografia italiana Monaco, costituita dai fascisti cons. naz. Fantechi presidente dell'Istituto Luce, dott. Metzger segretario generale della Camera Internazionale del Film, cons. naz. Gomez, dott. Memminger rappresentante della Hitler Jugend, colonnello Majer rappresentante dell'organizzazione giovanile ungherese, dott. Riccio del Ministero della Cultura Popolare, ing. Innamorati e dottor Orioli del Comando generale della C.I.L., Franco Pacenza segretario della Commissione, ha concluso i suoi la-

Inventario libri
n. 31270



Giovanni Croce è il più giovane corrispondente fotocinematografico di guerra dell'Istituto Nazionale LUCE. Egli è della classe 1922. Studente Universitario del terzo anno della Facoltà di Medicina e Chirurgia, oltre un anno e mezzo fa fece domanda per essere inviato al fronte quale volontario di guerra. Non essendo riuscito a vedere appagato questo suo ardente desiderio, avvalendosi delle sue capacità di provetto dilettante fotocinematografico (è nostro collaboratore fotografico), chiese ed ottenne dal Presidente dell'Istituto Luce di essere inviato come corrispondente di guerra fotografo, in Africa Settentrionale. Egli infatti, fin dall'aprile scorso, trovandosi in zona di operazioni in A. S. Ha partecipato alle ultime vittoriose azioni con la Divisione « Ariete » prima, e con la Divisione « Trieste » poi.
Le interessanti documentazioni fotografiche da lui realizzate, sono pubblicate dai maggiori quotidiani italiani e dalle più importanti riviste.

ziat, Alerme. Aimé Clariond lavorano per il film di Paul Mesnier dal titolo PATRICIA. Claude Astant-Lara ha iniziato LETTRE D'AMOUR per l'interpretazione di Odette Joyeux, Simone Renant, François Perier. Alerme, la cui vicenda tratta da un soggetto di Jean Aurenche è ambientata in una città di provincia e alla Tuileries nel 1855. Jean Boyer, nello studio Pathé-Francoeur di Parigi, dirige a vos ordres, MADAME! una gaia commedia la cui azione si spiega in un albergo di gran lusso nel periodo precedente alla guerra; interpreti principali sono Jean Tissier, Louvigny, Alfred Adam, Duvalleix, Suzanne Delyelly, Jacqueline Gauthier. Presso gli stabilimenti Photophonor sono in lavorazione MADAME ET LE MORT, regia di Louis Daquin, con René Saint-Cyr, Pierre Renoir, Henri Guisol ed il film di Bernard Rolland LE GRAND COMBAT. Marcel Carné, dal 7 aprile scorso, continua la lavorazione di LES VISITEURS DE SOIR in quel di Saint-Maurice, con Arletty, Jules Berry, Marie Dea, Fernand Ledoux, Alain Cuny. Charles Vanel è anche interprete principale del film LES AMERAIRES SONT LES AMERAIRES, diretto da Jean Dreville e derivato dall'opera di Octave Mirabeau. Altri film in lavorazione in esterni: PONTCARRAL, regia di Jean Deannoy, con Pierre Blanchard, Annie Ducaux, Jean Marchat; LE VOLLE BLEU di Jean Stelli, interpretato da Gabriel Morlay, Elvire Popesco, Pierre Lar-

quey, Alerme ecc.; A LA BELLE PREGATI per la regia di A. Valentin con Michèle Alfa, René LeVèvre, René Dary

SPAGNA

IL MAROCCO...

... fin dal lontano 1909 è stato teatro di interessanti riprese cinematografiche quasi a significare un'apoteosi realizzata in una terra campo di battaglie lunghe e crudeli, segnando una grande opera realizzata da una razza gloriosa che tante pagine di merito ha scritto nella storia. Facciamo un po' di storia: nel 1909 Antonio Traumilas si porta a Melilla con l'aragonese Coyne, per girare alcuni interessanti documentari per la casa Hispano Film di Barcellona. Nel 1918 la Patria Film realizza TETUAN, nel 1920 si gira TOMA DE XADEN. Nell'anno successivo l'Actualidades Pathé produce la serie MARRUCCOS. L'inviato speciale de *El debate*, novellista Alejandro Pérez Luján edita per lo Studio Film di Barcellona اسپانيا EN EL RIFE, LOS NOVIOS DE LA MUERTE, LOS LEGIONARIOS, LESANA CUCHA AMOROSAMENTE A SU HIJOS, LOS REGIARES DE GONZALES TABLAS. Il primo della serie visionato al Circo Price il 3 novembre 1921 ottenne gran successo alla presenza del Re e delle maggiori autorità della capitale.

Nel 1925 Fernando Delgado termina a Tetuan l'opera cinematografica iniziata nel parco dei Quattro Venti ritta gloriosa, derivata da un soggetto del pioniere dell'aviazione e fotografo cinematografico Leopoldo Alonso, mentre lo Stato Maggiore dell'esercito realizza DISEMBARCO EN ALHUCEMAS E ESPAÑA Y FRANCIA EN MARRUCCOS, che danno una esatta riesumazione degli ultimi avvenimenti militari nel nord-Africa. Nel 1926 si gira un dramma in quattro parti dal titolo UNA AVENTURA EN EL RIFE esaltante il lavoro dei colonizzatori spagnoli nella colonia madre, con gli attori Florian Rey, Montenegro e Paquita Alcaraz; il cronista di guerra intanto, Rafael Lopez Rienda, riduce per il cinema una delle sue migliori novelle *LA VIDA EN AGERO*, intorno al misterioso lavoro delle spie e degli avventurieri nella zona di Tangeri. Nel 1927 lo stesso Rienda riduce in film la novella *LOS HEROES DE LA LEGION*, tornando nel Marocco con gli attori Carmen Sanchez, Ricardo Vargas, Pablo Rossi, Manuel Chàvarri. Nel 1928 ad iniziativa del capitano di Stato Maggiore don Manuel Alonso Garcia, si girò nella Guinea spagnola il documentario EN LAS MARGENES DEL RIO MUSA, in collaborazione con gli operatori Armando Pon e Vandel, il direttore Eduardo Prados e gli attori Javier River e Carmen Vancee. Diversi aspetti dei possedimenti marocchini si hanno nel film ispano-tedesco *EL CAMINO DE OLVIDO* (Sonrisas y lagrimas) con Heinz Paul, Hella Moga e Henry Stuart e un gruppo di spagnoli. *FOR EL HONOR* (De la vida de un legionario) è ambientato a Tetuan, Larache, Ceuta, Rio Martin, Riffon e Mogador, ed il deserto serve per scenario naturale in *LA CONDENA MARIA*. Il 21 novembre 1932 Alfredo Serrano, in testa ad una spedizione, con gli operatori Briz González e Pérez de Pedro, lascia la Spagna per fare un documen-

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

tario della Guinea, ritornando alla fine di marzo del 1933 con il negativo *VIENE* (En las selvas virgenes de Guinea) per il Notiziario Sonoro Fox, che mostra le bellezze dell'Africa occidentale, i suoi costumi, i suoi misteri. Nel 1933 la Iberia Film gira il documentario *SONORO RIFE*. Un anno dopo il francese Duvivier assume la direzione di *LA BANDERA*, un film sulla vita della Legione spagnola, secondo un soggetto di Marc Orlan. La dedica al generale Franco, al comandante Alcubilla e a tutti i legionari. L'operatore Kruger riprende scene di Dar Riffon, Alto Wucsi, Ceuta, Tetuan e Xauen, con i francesi Anvabella, Jean Gabin, collaborano Rafael Medina, Pitoulo, José Casado e Castro Blanco. Nel 1940 l'Arevalo-Cifesa realizza in terra africana *MARCA* basandosi sull'episodio della legione marocchina secondo un soggetto di Luis Garcia Ortega. Recentemente con scene nel Marocco, Illi e Rio de Oro, la produttrice Zenit ha girato *LEGION DE HEROES*, e Juan de Orduña passa da artista a direttore nel suo nuovo film *A MI, LA LEGION*. (Da *Primer Plano*, trad. E. D. Siega).

ESAMINATE OGNI GIORNO
LA PELLE DEL VOSTRO VISO

L'uso costante ed esclusivo dei prodotti di bellezza Floremma, ridona al vostro viso il fascino della giovinezza. Voi ne constaterete l'efficacia esaminando ogni giorno la pelle del vostro viso. Catalogo gratis a richiesta.

floremma
MILANO • PIAZZA DUOMO 22 • TELEFONO 87912

PRODOTTI DI CLASSE

SCHWESTER HEMMA, WIEN I • OPERNRING 5 • GRABEN 12

il Primo Gruppo



La taverna dell'olio
 Regia: JEAN CHOUX
 Interpreti: René Dary - Line Viala
 Maurice Remy - Aimos Bergeron

LE VIE DEL CUORE
 Regia: CAMILLO MASTROCINQUE
 Interpreti: Miria di San Servolo, Sandro Ruffini, Adriano Rimoldi, Carlo Tambarani, Nerio Bernardi, Jone Morino, Cele Abbe, Giacomo Maschini e-Claire Calamai.
 Produzione: VIRALBA FILM

Passa una DONNA
 INTERPRETI: Gina Falkenberg - Gustav Diessl
 Laura Redi - Clelia Malania
 Produzione: IRIS FILM

Principessina
 Regia: TULLIO GRAZIANI
 Interpreti: ROBERTO VILLA - ROSANNA DAL ROSETTA D'ESTE - NERIO BERNARDI
 Produzione: TIRRENIA

BENGASI
 di AUGUSTO GENINA
 Interpreti: Fosco Giachetti Marie de Tasnady, Amedeo Nezzari, Vivi Gioi, Guido Nolari, Laura Redi, Fedele Gentile, Amelia Rossi Bissi, Leo Garavaglia, Guglielmo Sinaz, Carlo Duse, il "piccolo Pucci".
 Produzione: FILM BASSOLI

La vita continua
 Regia: LEON MATHOT
 Interpreti: Jacqueline Delubac, Annie Varnay, André Lugast, Georges Gray, Marcel Charpentier, Georges Lannes, Paul Haas, Sylvia Bataille.

Incontri di Notte
 Regia: MUNZIO MALASOMMA
 Interpreti: Carla del Poggio, Adriana Bonelli, Leonardo Cortese, Paolo Stoppe, Laura Redi, Sandro Ruffini, Laura Gazzato, Armando Migliari.
 Produzione: IRIS FILM

La DANZATRICE del J'ogador
 Regia: Weyler Hildbrand
 INTERPRETI: Haken Westergreen - Annelise Ericson John Ekman

IL CINEMA E LA GIOVENTÙ

A FIRENZE, nei giorni scorsi, la gioventù italiana, in cameratesca emulazione coi giovani di tutta Europa, si è cimentata in ogni campo dell'arte, con una serietà e una coscienza veramente ammirevoli.

Chi ha vissuto le operose e fervide giornate fiorentine ne ha portato un ricordo che non si cancella: una gioventù presa dai problemi della cultura e dell'arte, con la consapevolezza dei neofiti attratti dalla più sincera e schietta vocazione.

Tra questi giovani, inutile dirlo, erano in prima linea quelli che del cinematografo hanno fatto il loro campo d'azione, quelli che presi dal fascino della settima arte, dedicano le loro fresche energie allo studio dei problemi etici ed estetici del cinema.

Il convegno del cinema è stato infatti animatissimo di interessanti dibattiti, e ha dimostrato come una eletta schiera di nuove forze creda nell'avvenire della cinematografia, ormai definitivamente assunta nell'antica schiera delle arti maggiori.

Firenze ha riaffermato e sancito in modo definitivo, se mai ve ne fosse stato bisogno, la posizione che fa gravitare intorno al cinematografo l'interesse di una moltitudine insospettata per numero e per serietà di intenti.

Non staremo qui a riferire sullo svolgimento e tanto meno sui risultati del convegno che proponeva ai convenuti il seguente tema: Organizzazione e orientamenti della cinematografia per i giovani.

Altri avrà il compito di informare di ciò i nostri lettori.

Qui si vuole se mai doverosamente sottolineare l'opportuna scelta del tema stesso, e la intelligente suddivisione di esso in tre sottotemi:

1) Se la cinematografia sia un'arte e perché; 2) Collaborazione creativa nel film; 3) Passo ridotto e passo normale.

La nostra rivista, che ha in ogni momento notevolmente contribuito alla formazione delle giovani forze della nostra cinematografia, in segno di adesione a questo fervore che anima i nostri giovani e li spinge a cimentarsi arditamente in campo nazionale e internazionale, ha creduto affidare alla nostra collaboratrice M. L. Rossi Longhi una serie di articoli che in una forma chiara e precisa tracci una storia del cinematografo fin dalle sue avvischiosissime insospettite origini, e illumini debitamente sulla funzione artistica e educativa di esso.

Con ciò non si è inteso, per ovvie ragioni, riprendere il tema svolto negli agoni fiorentini, ma si è voluto portare un buon contributo alla formazione della cultura dei giovani nel campo del cinematografo. ★★★

QUESTO editoriale è per voi, giovani amici lettori, per voi che guardate al cinema con fiducia e con interesse, per voi che amate scrutarne gli aspetti poliedrici e che in ogni numero della nostra Rivista ne seguite la rapida, sicura ascesa.

Oggi Cinema vuol presentarvi lo schermo in uno dei suoi aspetti meno noti, ma più appassionanti, più discussi, più dibattuti. Si vuol considerare il film in una totalitaria visione d'insieme e quindi analizzarlo non soltanto in modo frammentario e unilaterale, ma nella sua compiutezza estetico-

educativa. E non pensate ad una contraddizione in termini. Giova subito dissipare l'equivoco. Arte e educazione sono due concetti che lungi dall'essere in antitesi si integrano a vicenda. « Il bello è lo splendore del vero » definiva, da maestro pari suo Platone, e tutto quanto è bello e artistico è di per se stesso profondamente educativo. L'arte, qualunque espressione essa assuma, si chiami pittura, musica, teatro o... cinema, quando nella sua compiutezza raggiunge il bello, diventa splendore di verità, luce che illumina, fuoco che riscalda, voce che agita, che scuote, che — in parole povere — educa. Il bello, il vero, l'arte, sono le vette che pochi privilegiati raggiungono, ma di cui tutti possono godere, di cui tutti, solo che lo vogliano, possono risentire i benefici effetti: basta aprire la propria anima, lasciare vibrare le corde del proprio cuore, sempre pronte a risuonare, per far rivivere in noi un capolavoro d'arte, sentirne e goderne l'intima bellezza.

Ciò premesso, s'intende che parlando di cinema educativo, non si può né si vuole prescindere da quei valori estetici che costituiscono il fondamento di ogni manifestazione artistica.

Il cinema sarà realmente educativo, nella totalità della sua essenza, ogni volta che, strumento duttile e malleabile nelle mani di un abile regista, questi sappia piegarlo all'afflato, alla visione che gli arde nell'animo, e che disperatamente cerca la espressione adeguata. È il miracolo della creazione si ripete.

Molti attacchi ha dovuto subire il cinema, in piccola parte giustificati, in gran parte a vuoto. Alcuni critici, dimenticando che si tratta di un'arte, vorrebbero che esso non registrasse se non dei capolavori. Ma diamo un'occhiata al vastissimo campo artistico: qual'è l'arte che non conta al suo attivo se non dei capolavori? Non le arti plastiche, non la musica, non le lettere; e allora? Due pesi e due misure: perché? Che nella produzione cinematografica vi sia della zavorra, non deve meravigliare nessuno; che non tutti i film siano opere d'arte, anche questo rientra nella normalità. Ma un'idea si vuol porre in evidenza: questa: è nel cinema la possibilità di assurgere ai sublimi vertici dell'arte e quindi, per rientrare nel nostro argomento, dobbiamo riconoscere che esso ha insito un potere altamente educativo per ognuno che sappia intenderne l'intimo linguaggio, tanto più facile e popolare di quel

che non possa essere il linguaggio delle altre arti sorelle. Così stando le cose, Cinema scende in campo. Afferrato in un largo acuto sguardo panoramico il problema nei suoi punti essenziali, la redazione di Cinema vuole aprire una nuova palestra nella quale vi chiama tutti a collaborare, specialmente i più giovani di voi, amici lettori. Noi sappiamo che molti di voi si interessano di cinema e di educazione, noi sappiamo che specie tra i giovani il problema affiora ed è sentito, se non proprio nella sua interezza, per lo meno come dubbio in cerca di delucidazioni. E noi siamo qui, a vostra disposizione.

Noi vogliamo chiarire i vostri dubbi, discutere le vostre idee, risolvere i vostri problemi. Ma soprattutto vogliamo studiare con voi un argomento di profondo interesse, di scottante attualità, un argomento che deve essere la pietra angolare dell'edificio che abbiamo in mente di costruire, un argomento che nella sua enunciazione vi farà rimanere perplessi, vi farà sgranare tanto di occhi, provocherà un sorriso sulle vostre labbra, ed una domanda che vorrebbe essere furba...

Ma veniamo a bomba, l'argomento è questo: *Il cinema attraverso i secoli*. Ma — mi sembra sentirvi obbiettare — a quali secoli vi riferite? Il cinema è nato ieri, ha appena cinquant'anni di vita. La sua storia può dirsi contemporanea; in quali secoli pretendete andarlo a cercare? Avete ragione, amici lettori. Ma anche noi non abbiamo torto. E ve lo dimostro. Il cinema è di ieri? D'accordo. Ma siete troppo colti e intelligenti per pensare che il cinema sia spuntato così, un bel giorno, per virtù propria. Il cinema, come macchina, ha tutta una storia di ricerche, d'indagini, di studi, tutta una storia sulla quale, se lo vorrete, potremmo ritornare un giorno. Quel che ci interessa dirvi oggi è questo: il cinema, come aspirazione costante dell'umanità ad una forma rappresentativa grafica e dinamica, non ha soltanto una storia, ma addirittura una preistoria che risale ai primordi del genere umano. E questa preistoria e questa storia noi vorremmo trattare in una serie di articoli d'imminente pubblicazione. Sarà, questa serie di articoli, la pietra angolare cui accennavamo poc'anzi, sulla quale costruiremo a suo tempo l'edificio del cinema educativo, per il quale combatteremo fino in fondo la nostra battaglia, sicuri di far opera costruttiva a totale beneficio della Patria nostra che, anche in questo campo come in infiniti altri, deve tendere al primato e conquistarlo.

M. L. ROSSI LONGHI

IL CINEMA E LE ARTI

IO mi sono spesso domandato se tutti coloro che vogliono inse-

UN PREAMBOLO E TRE NOTE

come dire che l'acquirente di un quadro è più artista di chi lo ha

rire il cinematografo tra le arti maggiori e si offendono quando a qualcuno passi per il capo di individuare in esso predominanti elementi economici, o tecnici, o edonistici e così via; mi sono spesso domandato se tutti coloro che hanno tanto a cuore, per così dire, il certificato di nascita del cinema, si pongano poi il problema della responsabilità che una tale definizione o attribuzione esige.

Ossia, ammettiamo pure che il cinematografo sia un'arte e un'arte purissima, ma, allora, vogliamo vedere come le arti si servono e si custodiscono?

È vero che ci si potrebbe subito rispondere: « è inutile proseguire oltre con una casistica o una elencazione che può interessare voi, ma non interessa minimamente noi. Se il cinema, così come noi oggi lo attuiamo, è un'arte, e un'arte pura, a noi non interessa altro.

Noi, oggi, quel vostro e nostro cinema lo realizziamo così e intendiamo continuare a realizzarlo allo stesso modo, finché il gusto del pubblico che paga non ci avrà indicato altre direzioni, nuovi sbocchi, diverse strade ».

Se un discorso cosiffatto è possibile ancora oggi sentirlo fare, con lusso di particolari e con abbondanza di spiegazioni, vuol dire che i creatori del film altri non sarebbero che gli artigiani di un certo diffuso gusto, gli esecutori di una generica indicazione, i superficiali interpreti di una qualsiasi necessità di svago, di divertimento, di richiesta.

Ma di arte non sarebbe, certo, il caso né di accennare, né di discutere. Perché ci sarebbe più gusto e senso d'arte nel generico pubblico ad accettare o a rifiutare, che non nei produttori, nei riduttori, negli sceneggiatori, negli attori di un film. Il che sarebbe

dipinto e il lettore di un romanzo solo artefice della reputazione artistica di un autore di libri.

Non solo, ma se a determinare le innovazioni e le trasformazioni nel campo cinematografico sarà il pubblico pagante non l'artista creatore, bisognerebbe ammettere una tale preparazione, un tale gusto, una tale sensibilità in quell'idra dalle mille teste quanti furono i frequentatori di una sala da spettacolo, da dover, per forza, sovvertire tutte le nostre nozioni di estetica e, anche, tutte le nostre povere esperienze critiche.

Dalla difformità delle opinioni, dalla congrua delle frasi fatte e delle aspirazioni mal definite però pur bisognerà che quanti si occupano, con una certa responsabilità, del cinema, si accordino sopra qualcuno di quei pochi dati essenziali e fondamentali, senza i quali di arte non è mai stato il caso di discutere.

E quest'oggi, senza pretendere di voler risolvere il problema che, nel campo dell'arte, è già bello e risolto, ma che nel settore delle realizzazioni pratiche non lo è affatto, noi cercheremo di mettere in evidenza alcuni lati che hanno bisogno di un certo esame perché ne sia lumeggiato lo strano aspetto anacronistico e la infelice impostazione estetica.

I temi possono essere molti, ma contentiamoci, per ora, di alcuni soli e fermiamoci per esempio al fattore suono, al fattore intreccio, all'elemento o agli elementi più propriamente visivi intesi in questa arte spettacolare come i più essenziali responsabili della creazione estetica.

I. - MISURE E SUONO

Io non so se esistano ancora i sostenitori di un teatro per trenta o per cinquantamila spettatori. Quando ci si mette sulla scala delle

grandezze, perché fermarsi a trenta, a cinquanta, a ottanta?

Dice l'entusiasta: « Facciamo un teatro per centomila: anzi, uno per duecentomila spettatori ». Già; ma c'è un semplice inconveniente: « e come si farà per vedere la faccia dell'attore? col binocolo?

E come si farà per ascoltarne la voce? con i microfoni? ».

Si avrebbe, così, non un teatro per uomini, ma un circo esteso in cui metà della nostra attenzione andrebbe spersa tra i prismi dei binocoli e tra i fili dei cornetti acustici. Oltre, poi, a dover assistere allo spettacolo, veramente edificante, di dover mettere l'attore sui trampoli, sugli zoccoli, sui piedistalli e sentirlo gridare: « *tii aamooo* », anche quando la scena, al chiaro di luna, fosse notturna e deserta.

Si chiede: « ma gli antichi? ». Gli antichi intanto non confondevano mai gli spettacoli del circo con quelli del teatro; e se nel teatro gli attori portavano gli zoccoli e le maschere, per la tragedia o per la farsa, ma non per la comme-



Una bella inquadratura da 'Il canale degli angeli' di F. Pasinetti, un film che a suo tempo non ebbe molto successo, ma che tuttavia non era privo di ottime qualità

dia borghese sentimentale, essi, gli antichi, non ebbero mai teatri per migliaia di spettatori e la loro forza espressiva si basò molto anche sul coro e su la brevità.

Lasciamo, ora, da parte il teatro e veniamo al cinema.

Credono proprio i cineasti che si possa andare ancora per un pezzo avanti con quell'ingigantimento di tutti i rumori, per i quali un respiro somiglia ad un uragano e una parola a un'ondata di mare in burrasca?

E la musica? È più musica quella che ci reca per ogni *pianissimo* il ruggito di cento leoni e per un trillo di violino il dignignare di cento dannatissimi denti?

Bisognerà deflazionare in discorsi parlati dei quali una buona metà vanno con i mezzi tecnici odierni, sempre perduti e bisognerà deflazionare in musiche tradotte in rumori, nel senso che, forse, al posto di musiche ingigantite sarà bene inserire musiche orchestrali e udibili, per non dire, riconoscibili.

Tornare, cioè, all'uomo con i suoi sensi e le sue misure, con i suoi occhi e le sue orecchie se è vero, come dicevan gli antichi, che l'uomo, finché vive, è misura di tutte le cose.

2. - BELLEZZA E REALTÀ

Tutti siamo arciconvinti che una bella ragazza è una gran bella e indispensabile cosa; ma possono esser, tutte le donne belle ragazze e gli uomini, tutti bei figlioli? Un esercito conta per la sua forza, per la sua preparazione, per il suo spirito; noi, ogni volta che pensiamo al cinema, uniamo l'immagine fotografica dei visi fotografati a quegli eroici soldati greci, di cui narra Erodoto, i quali, prima di correre alla battaglia (e fu la battaglia delle Termopili dalla quale non si salvò anima viva) ebbero tempo di profumarsi e di pettinarsi con immensa cura.

Quelle del Cinema sono esigenze dovute essenzialmente alla fotografia, ma certo è che quando noi, un tempo, dicevamo arte fotografica, volevamo intendere essenzialmente arte *verista* o *realista* ed ora ci accorgiamo che, invece, niente è meno rispondente alla realtà quanto i visi di coloro che si fanno fotografare per le pellicole incerate e impomatate, e le loro fotografie lucide di cromo o di platino.

Il mondo della fotografia sta diventando il mondo della cartapesta e della celluloido; gli occhi brillano di *rimmel* o di glicerina, i baci sono sotterfugi o nascondigli di labbra dipinte dietro i padiglioni delle orecchie; il trucco che era bello quando non si vedeva, comincia ad esser troppo palese e, perciò, a vedersi.

Il discorso può sembrare accademico se non rivelasse, invece, un certo impoverimento nelle risorse, già immense, nel campo del cinematografo. Si parlò, al sorgere di questa nuova attività artistica, di possibilità immense e di risorse infinite. D'Annunzio creò *Cabiria*; si realizzarono *Quo Vadis?* e gli *Ultimi giorni di Pompei*; si lavorò ad una *Gerusalemme Liberata* e a una *Divina Commedia*: si pensò all'*Orlando* e alle *Metamorfosi*.

Oggi, siamo alla trama sentimentale-borghese e guai se in una trama non si incontri una donna o un'avventura d'amore. Noi siamo convinti che l'amore sia una immensa cosa. Una vecchia canzonetta gemeva: « *ah che cosa ci fa fare: l'amor!* »; ma che il cinema si debba precludere ogni possibilità di sviluppo, ogni passo avanti, ogni nuovo tentativo, solo perchè in ogni duemila metri di pellicola, ce ne debbono essere, per lo meno, cinquecento di amore, è un tornare alla vecchia formula contenutistica, intendendo per contenuto il più vieto e abusato formulario accademico. Il film, se vorrà essere così attuato, si metterà nella scia del sonetto petrarchesco, morto il Petrarca; del romanzo storico, morto il Manzoni; del poema cavalleresco, morti Ariosto e Tasso.

Ossia, sulla scia della maniera, del divertimento, del buon impiego di capitali; ma non per la via aperta del futuro, ossia della fantasia e della rivoluzione.

3. - GLI ANONIMI E L'ARTIGIANATO

Avrei voglia di chiudere se non urgesse alle porte della mia memoria un terzo argomento che puzza di romanticume e di anonimato lontano un miglio. Si dice che il cinematografo, con quell'insieme piuttosto omogeneo di sceneggiatori e di musicisti, di attori e di registi, di architetti e di riduttori, può assomigliare all'architettura del Medio Evo, quando le cattedrali sorgevano e



non c'era l'architetto, e i grandi chiostri si edificavano e non c'era il capo-mastro, e le corporazioni non sempre avevano il responsabile. Si dovrebbe dire meglio che non si conosce da noi il nome dell'architetto o del maestro direttore: ma l'artista c'era e come. Noi non crediamo alle opere d'arte anonime, nè alle opere, per così dire, collettive. Ogni grande cattedrale ebbe il suo artefice e ogni chiostro il suo architetto. Se noi ne ignoriamo il nome o i nomi, non vuol dire affatto che i nomi non ci fossero. Noi non crediamo ai poemi omerici senza Omero, così come non crediamo alla canzone di Rolando senza l'ipotetico Turpino. Diceva l'Ariosto, di una certa storia,

mettendola Turpino anch'io l'ho messa;

e noi dobbiamo metterci ben fisso nel capo che non è possibile attribuire un film al caso di una collaborazione ipotetica e fortuita. Non si può concepire un lavoro unitario che non sia sottoposto alla volontà di un unico esclusivo cervello.

Io non penso affatto che l'artista non possa o non debba ricevere domande, oppure offerte di lavoro. Il pittore deve saper affrescare una parete, come il musicista deve poter scrivere una messa; ma quello che non è assolutamente ammissibile è che si possa realizzare una opera unitariamente proporzionata e omogenea con tante collaborazioni difformi e anarchiche.

Lo stesso esempio del classico *Kalevala* sta a dimostrare che il poema finnico deve la sua eventuale unitarietà poetica all'unico cervello del Lonnrot.

Nessuna paura, perciò, del regista, purchè il regista si senta in grado di risentire, ossia di ricreare in sé stesso testa e musica, azioni e scene per l'unico scopo della sua fatica: creare un duratura e unitaria opera d'arte.

CORNELIO DI MARZIO

PER UN FILM

sulla Corsica

LA mancanza di un film sulla Corsica è una delle lacune che il nostro giovane cinematografo, in questo periodo, dovrebbe assolutamente colmare, sia per le ragioni politico-propagandistiche che esso assolve, sia per le finalità artistiche, sempre più elevate e impegnative che esso persegue.

La Corsica va anzitutto annoverata fra le terre che appartengono alla coscienza e alla conoscenza universale. Dovunque si parli di Corsica, sempre si trova chi abbia un'idea: delle sue selvagge e ancor vergini bellezze naturali, delle sue turbinose vicende storiche, della gentile poesia dei suoi usi e costumi. Si tratta dunque non di una terra oscura o ignorata, ma di una terra intorno a cui già gravita un generale interesse.

Quello che ancora manca però è la consapevolezza, sul piano internazionale e anche un po' sul piano interno, della italianità dell'isola, la pura, schietta, indefettibile italianità dell'isola.

Ora, fra tutti gli strumenti che si possono impiegare per far sorgere una tale consapevolezza, il più efficace e penetrante, quello che assicura i risultati più rapidi e definitivi in estensione e profondità, è il cinematografo.

Naturale quindi che i Gruppi di Azione Irredentista Corsa che dell'italianità dell'isola sono i custodi e i depositari, chiedano al cinema italiano un film sulla Corsica.

Un film, intendiamoci, che non sia di diretta e ufficiale propaganda della Causa Corsa, ma un film di qualunque genere, storico o meno, in costume o no, in cui gli scenari siano della Corsica e in cui si faccia sentire e si faccia vedere che quella terra e quella gente sono nostre.

Quale può essere la risposta all'appello?

Non può essere che positiva. Perché il cinema italiano che è assistito dallo Stato, che è sorretto da interessi non esclusivamente speculativi e che aspira ad una missione educativa delle masse, come ha



Dal documentario 'Corsica eroica'



Dal documentario 'Corsica eroica'

glorificato gli eroi del cielo, del mare e della terra, prospettando le ragioni ideali della nostra guerra, così deve far conoscere ed esaltare il dramma degli irredentismi e fra essi, il più appassionante di tutti, quello della Corsica. Ciò premesso, è da considerare il fatto che un soggetto corso rappresenterebbe realmente qualcosa di nuovo e di originale negli annali del nostro cinematografo e che un film sulla Corsica, anche dal punto di vista spettacolare, avrebbe, in sé, forti probabilità di successo.

Se poi si pensa alla necessità che il cinema italiano, in questo decisivo momento della nostra epopea nazionale, sia uno strumento di lotta come tutti gli altri contro l'irriducibile nemico, non si può dimenticare quanto al riguardo nel campo avverso si è fatto. Vogliamo qui alludere alle iniziative che, per perpetrare la francesizzazione dell'isola, il cinematografo d'oltre alpe ha concretato da tempo (esempio L'ÂME DE LA CORSE). Un film sulla Corsica sarebbe quindi, oltre a tutto, un modo di controbattere l'avversario anche sul terreno cinematografico. E sarebbe perciò un modo di contribuire al fine supremo della vittoria.

GIANFRANCO MAGNAGHI

LA FINE DELL'800 NELLA RIEVOCAZIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA

C'è in una moderna commedia di Sem Benelli una battuta che ad udirla qualche anno addietro mi sorprese per la sua imprudente sincerità: « Il 900 è un secolo che parla sempre dell'800 ».

Lungi dall'accusare il secolo XX di deficiente fantasia, voleva lo scrittore dire, e noi siamo d'accordo, che ad onta della rivoluzione, tanto bruscamente operata, dei costumi e delle idee da un secolo all'altro, è rimasta nell'uomo moderno, certamente del tutto mutato nell'esteriore ma non così nello spirito, una riverenza per gli ultimi anni dell'800 post-romantico e positivista, che vorrebbe in sé rinnegare e non lo può.

I segni di questa vana volontà di liberarsi del passato, come un profumo che a lungo andare ci infastidisca, sono nella critica, a volte spinta fino all'ingiusto libro di Léon Daudet: *Lo stupido XIX secolo* o nella polemica, benevola l'una fiacca l'altra, o nel ridere bonario che si fa delle tube, dei baffi, dei cappelli infiorati e pennuti delle dame o dei principi di una troppo anstera e falsa morale. Mai si coglie infatti in questo ridere la perfida ironia o la maldicenza, che sono le frecce avvelenate dell'umorismo, riconoscendovi piuttosto il giuoco innocente e una indulgente simpatia.

Dalle nostre case, è vero, sono state tolte le grevi portiere, che rendevano severi e polverosi i salotti; via sono andati, finiti chi sa dove, i tanti inutili oggetti di pessimo gusto: le consolle, il pomposo mobilio, i fiori finti; ma è rimasto Gozzano con i suoi versi della Signorina Felicità a ricordarci gli ambienti, ed ancora sulle pareti delle case nuove pende il vecchio ritratto di famiglia, ultimo documento del tempo. Nel ritratto sono tutti buffi davvero; ma là v'è pure mia madre, bella giovane, con un vestito bianco a campana, chiuso a vita nello stretto corpetto ed allacciato alla gola con il tulle, che la rende sì pura e graziosa.

Hanno voglia dunque la letteratura, il teatro, la rivista, i giornali umoristici a beffare l'epoca dei nonni; la nostra sensibilità è cambiata, noi ci allontaniamo sempre più da quell'epoca borghese; ma dallo scrivere al rappresentare ne è venuta all'800 una grande popolarità.

Tutto ciò non poteva lasciare indifferente il cinematografo, sempre vigile sui gusti e sulle simpatie della società; ed è così che dal 1931 ad oggi, da quando si è ripresa la produzione cinematografica in Italia, si sono avuti una decina di film sulla fine scapricciata e decadente, ma non del tutto froia, del secolo diciannovesimo.

Palermi, che visse la sua giovinezza quand'ancora al principio del 900 il tempo del can-can, degli amori sensuali e raffinati di Andrea Sperelli e delle romanze di Tosti si perpetuava, mosso certo da questi giovanili ricordi, fu del genere l'autore più prolifico. Quattro dei dieci film sono suoi, mentre Brignone per due e Camerini, Roberti, per la prima parte del suo *ROCCA SULLA STRADA*, ed i giovani Mastrocinque e Biancoli rievocarono con un film a testa i falpalà, le redingotte ed i duelli mondanesimi. Avevano, questi registi, davanti l'obbiettivo della loro macchina, un mondo assai vivo e pittoresco da descrivere, quale si conosceva attraverso la storia, le lettere, la pittura o il teatro; ma spinti, da un punto di vista figurativo, per la ricchezza del costume ed il pingue arredamento degli ambienti, verso uno stile formalistico, trascurarono d'approfondire lo spirito del tempo, dandoci dell'800 un'interpretazione assai superficiale e traseunte. Innamorati della bella e piacevole inquadratura, per la quale potevano bastare gli esempi italiani di Fattori, Mancini, Morelli, Zandomenighi, che sono vivi nelle nostre Gallerie d'Arte, sentirono l'800 solo nell'atmosfera esteriore, la meno autentica certamente; quando Verga, Oriani, De Roberto, la Scrao avevano lasciato un documento di ben altra palpitante umanità.

Lo stesso Camerini, che pure aveva nel 1932 realizzato quel *FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA*, un amabile filmetto ambientato nei primi anni dell'800, nel quale si notavano delle divertenti intenzioni satiriche — ricordate la scena della locomotiva lenta e sbuffante che si ferma ad un passaggio a livello per lasciar passare un arrogante calesse — quando diresse *DOCUMENTO*, che è dell'epoca di cui si tratta, attentissimo nel raccontarci il filo della piacevole vicenda, non si curò di sottolineare con una trovata umoristica, cioè con il vero volto della verità, il sapore del tempo, affidando ai soli motivi ornamentali della moda e delle scene la rievocazione dell'ambiente.

Almeno però i personaggi di Camerini erano dei credibili uomini del secolo scorso, mentre in *NINI FALPALÀ*, *FOLLIE DEL SECOLO*, *I DUE MISANTROPI*, *LA MAZURKA DI PAPÀ* fin questa illusione spariva, avendo quegli attori sotto il tessuto delle vesti non carne e sangue, ma stoppa e legno come i pupi. Accadeva così che dopo la visione del film rimaneva negli occhi e nelle orecchie un'ebbra memoria di merletti, di sottane bianchissime, cappelli a cilindri e musica frizzante, che, andando a letto dopo lo spettacolo, mollemente dall'assopimento ti sprofondava nel sonno.

Tuttavia Palermi, abile manipolatore di queste gioconde rievocazioni, in *NAPOLI D'ALTRI TEMPI*, assistito da Ernesto Murolo, poeta e scrittore di cose napoletane, usò un tono nostalgico e sentimentale, che per certi brani fece la fortuna del film. V'era, ad esempio, un'elegante passeggiata di dame con ombrellini e cavalieri con canna di bambù nella villa comunale di Napoli, mentre gli alti equipaggi a quattro, vuoti, accompagna-



«La mazurka di papà»

vano a passo nella strada parallela i proprietari, realizzata con molto garbo e buon gusto. Sembrava realmente che sullo schermo il vecchio album di famiglia si fosse animato e che quei signori uscissero vivi da una cronaca mondana di d'Annunzio, allora estetizzante redattore della *Tribuna*. Eguale sensazione si provava più tardi quando Palmeri ci descriveva un salotto borghese, dove l'unità tra i costumi, gli atteggiamenti, il dialogo e l'arredamento, che dovrebbe sempre essere la ragione del film, era felicemente raggiunta. Peccato che tale unità stilistica si disgregasse poi nel resto del film, il quale rimase con le sue buone intenzioni, ma in sostanza troppo superficiale.

Anche Brignone prese le vie del sentimento in *TORNA, CARO IDEAL*. Egli, raccontandoci un episodio della vita di Tosti, poteva dalla storia attingere precisi riferimenti; ma per quanto s'aiutò con i bellissimo paesaggi abruzzesi e dette del romitaggio di Michetti — Tosti nel film è in visita al pittore — un'appropriata ricostruzione, non raggiunse un buon effetto di stile per le divagazioni ed il carattere dei personaggi poco umani e convincenti. Io rifugio sempre da paragoni, ma quando Heinz Herald, Geza Herzog e Dieterle realizzarono la vita di Zola, trovandosi cioè nelle medesime condizioni dei nostri, fu tanta la cura che posero nelle ricerche in archivi, sui luoghi, nei tipi, che alla fine il film risultò per questa preparazione impeccabile, e per essa acquistò un notevole valore espressivo.

Prima Brignone aveva diretto *PASSAPORTO ROSSO*, che fu, per il momento della realizzazione, la tesi politica e l'interpretazione della Miranda, un



Isa Miranda in 'Passaporto rosso'

film significativo; tuttavia, per quel che riguarda la nostra disamina sulla proprietà rievocativa dell'800, il regista fu anche allora lontano dalla verità.

Intanto riflettendo i film finora citati, vien da pensare che quelli dell'ultimo 800 fossero tempi di spasso e di tranquillità; invece, Dio mio, proprio in quei tempi l'Italia, guidata da Crispi, s'andava formando; e per il problema coloniale, il dissesto delle finanze statali, le relazioni internazionali era periodo di duro travaglio sociale. Giovanni Verga staffilava con *Mastro Don Gesualdo* ed i *Malavoglia* le classi elette, ed Oriani, tutto per il popolo, ne rivendicava i giusti diritti. Che ispirazione dunque per il cinematografista, quale ricchezza di argomenti si poteva trarre dagli avvenimenti o dalla letteratura; ma, si sa, negli anni fino al 1938 l'industria poco d'accordo andava con le lettere ed i registi correvano dietro a storie più facili e sollazzevoli. Era forse allora l'organismo cinematografico non ancora maturo nella sua organizzazione materiale ed intellettuale, valendo il principio che, per attirare il pubblico nelle sale, il film dovesse essere sempre gaio e divertente: di qui il maledetto uso d'inzuccherare le cose anche dove il dolce non c'entrava per nulla. Il film in costume mal si adattava a questa meschina mentalità mercantile e ben altrimenti avrebbe dovuto impegnare, ma per la fretta, la speculazione e l'improvvisazione esso abortiva nel pacchiano documentario coloristico, riboccante di retorica e luoghi comuni. Fu in questo spirar di venti che sorse la *CAVALLERIA RUSTICANA*. Ancora Palmeri con il suo meridionale entusiasmo, s'apprestò alla prova con amore di siciliano e molta buona fede. Egli, sciente che se avesse seguito il troppo celebre modello mascagniano avrebbe finito per sdilinquirsi nel melodramma, contro la pubblica opinione che s'attende a voleva il film più vicino a Mascagni che non a Verga, si votò interamente a quest'ultimo per la sua riduzione. Dopo questo proposito, il suo polso avrebbe dovuto essere fermo e lui filare dritto per la sua strada; ma perdendosi dietro le carrette ed i solleghgiati paesaggi di Sicilia, a parte il riuscito motivo corale della processione, non tenne nel verismo come l'opera ispiratrice consigliava; ma cadde nel pericolo che aveva voluto evitare e, ai danni dell'incisiva verità dei fatti, appiave ancora una volta decorativo e melodrammatico. Certo in *CAVALLERIA RUSTICANA* non si pretendeva una rievocazione dell'epoca, perchè l'ambiente paesistico, non molto mutato anche ai giorni nostri, era diverso e lontano dalla comune vita sociale d'allora; senonchè fu proprio la descrizione di questo particolare mondo imprecisa, quando dalla materia ispiratrice molto di più avrebbe potuto rendere.

Bisogna giungere ai nostri giorni perchè l'industria acquisti una più onesta coscienza ed il film assuma una più degna veste. Infatti con *I MARITI di Mastrocinque*, un film di ieri, ancor fresco del successo veneziano, l'orizzonte si rischiarò.

In esso si nota finalmente, oltre che la riuscita riduzione della commedia come racconto cinematografico, un decoro ed un equilibrio tra i vari elementi espressivi, che rivelano il gusto e l'amore usato dal regista nel documentarci il tempo. I divertenti ed eleganti costumi di Sensani, che per il vero anche nei suoi precedenti film molto meritò della nostra stima, come gli interni assai bene ricostruiti, non hanno più una sola funzione decorativa, ma recitano con esattezza la loro parte di sfondo, mentre i personaggi, non contraffatti nella finzione, appaiono propri e spontanei nel gesto e nella parola. Forse un po' falsa, perchè voluta, è quella sarta alla moda, che si fa parlare mezzo francese e mezzo napoletano; ma l'errore è lieve perchè Mastroncinque, senza, intendiamoci, grandi voli di fantasia, ha realizzato un film che ha il pregio della fusione e di una buona fedeltà al secolo.

Da questo punto a giungere all'acutezza di un film come la *KERMESSE BROIQUE* il passo è ancora un po' lungo, in quanto non basta nella rievocazione di un'epoca, intesa come opera d'arte, una generica sia pure esatta descrizione dell'ambiente umano e fisico; ma occorre che il creatore soggettivizzi la realtà secondo il suo sentire, criticamente. È per tale stimolo che nasce la satira, l'ironia, l'umorismo, le qualità più genuine dell'ingegno, le quali danno all'opera quel soffio di vita, che non solo ne giustifica la realizzazione, ma ci fa riconoscere il particolare stile del regista.

Per giungere a questo, laddove nel realizzatore sia istintiva la fantasia, non vi sono che limiti culturali, superati i quali, l'assimilazione degli usi, del costume, del pensiero del tempo che si rievoca, maturerà con chiarezza d'immagini; ed il film, prima ancora di concretarsi sullo schermo, sarà già compiuto nella mente dell'autore.

Che ciò sia avvenuto per l'800 non si può dire davvero; ma l'attuale fervore, la notizia d'intelligenti iniziative e la fiducia che abbiamo in alcuni uomini del nostro cinematografo, ben ci fanno sperare dell'avvenire.

GIOVANNI PASSANTE SPACCAPIETRA



namenti sul Cinema

GIOVANNI Gentile, nella prefazione al volume *Cinematografo* di Luigi Chiarini, scrive: « Il problema estetico del cinematografo, in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o nell'annullamento della tecnica, ossia dello spettacolo in cui lo spettatore non veda nulla più del meccanismo con cui si produce... »

E ancora: « Chi dice meccanismo dice molteplicità: cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità. Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista, finché tutti insieme siano molte anime e non giungano a fondersi e a formare quell'unità che è il sigillo dell'arte, che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda. Ove questa unità non si ottenga, l'opera è fallita ».

Questa la lucida impostazione del problema estetico del cinema, che Luigi Chiarini cerca di risolvere nel suo libro recente intitolato: *Cinque capitoli sul Film* (Ed. italiana, Roma 1941), volume pieno non solo di

acume e di dottrina, ma di fede e di passione.

Chiarini va subito alla radice del male, e, considerando il fatto che il cinema è arte e industria, e quindi speculazione commerciale, trova, contrariamente a quello che asseriscono i mercanti di film, che il consenso generale del pubblico si raggiunge solo sul piano dell'arte. I produttori di film, è più che naturale, si preoccupano soprattutto del guadagno: per correre dietro ad esso orientano la loro produzione verso il divertimento fine a sé stesso, pensando che questa sia la strada giusta per raggiungere il maggior numero d'incassi. Di qui il prevalere dei film posciadistici e di quelli storici e musicali. Di qui il deficit dell'industria cinematografica. Le parabole degli incassi di questi film, parabole sempre decrescenti, dovrebbero essere istruttive ma non lo sono. È un errore commerciale, sostiene giustamente Chiarini, quello di proporsi il divertimento del pubblico come fine ultimo del cinema. Il film come fatto creativo è esclusivamente arte. Solo tenendo fermo questo punto, sono possibili una industria e un commercio cinematografici. La cinematogra-

fa francese e quella americana lo hanno dimostrato.

Un altro pregiudizio dei produttori è quello di credere che basti mutare contenuto per rinnovare la produzione.

Anche quando al contenuto banale si vuol sostituire qualcosa di più serio, si va, in genere, verso un patriottismo di maniera. Una cinematografia in mano di artisti non può non essere italiana nel senso profondo della parola e non nel lamentato, superficiale e generico patriottismo.

Forma e contenuto sono inscindibili in arte e questo va detto anche per il cinema. Nel quadro e sul piano dell'arte tutti i problemi accessori saranno risolti, compreso quello importantissimo che attiene alla sua funzione politica.

Enunciati questi postulati, il Chiarini quindi, nello scritto che apre il volume, intitolato « Equivoci e pregiudizi sul cinema », tratta del « mito del soggetto », ossia della credenza che esista un soggetto che precede l'opera cinematografica come cosa a sé. Il soggetto per Chiarini nasce nella fantasia del regista che intuisce già la creazione nella sua forma assoluta. Non esiste per il cinema un problema di soggetti, come non esiste per l'arte una questione di contenuti belli. Sono dunque nel falso i soggettisti in cerca di registi, come quei registi che vanno in cerca di soggetti, e sperano di trovar fuori quello che non hanno dentro. E, poi che non possono esistere soggetti cinematografici che siano opera d'arte a sé, è assur-

do il contegno di certi scrittori, che considerano intangibili i loro soggetti e si sdegnano vedendo che sia permesso di manometterli impunemente. Ora, se nel teatro è deplorabile la tendenza registica che mira ad annullare l'opera dell'autore del dramma, poi che nel teatro si tratta di pura interpretazione, non si può applicare lo stesso criterio nel cinema, in cui il regista è tutto. Il teatro infatti, nota l'autore, vive quando ci sono autori eccellenti, il cinema quando ha dei registi d'ingegno.

Un altro pregiudizio infine è quello di dare eccessiva importanza alla sceneggiatura. La quale non può essere considerata che come uno stadio della realizzazione. « Nel film, nel buon film, — conclude il volume — la recitazione, la scenografia, la fotografia, la musica, si annullano come entità separate nell'unità dell'opera, e questo annullamento delle singole parti del tutto, è proprio il consistente della regia, del regista ».

* * *

Questa la tesi fondamentale sostenuta da Chiarini con rigore logico, e che teoricamente, se non praticamente, può sembrare convincente, anche se troppo assoluta. Perché, non potendosi negare che il film sia una opera di collaborazione più che qualsiasi altra forma d'arte, non si può contestare un

valore indipendente ai vari elementi costitutivi, i quali non sempre si annullano in una unità.

Per poter sostenere che il regista sia il vero creatore del film, bisognerebbe dimostrare che egli possa dominare realmente tutti gli elementi meccanici e umani che costituiscono il film. Il che accade sul cinema in misura infinitamente minore che in qualsiasi altra espressione artistica. Nel film vi sono troppi elementi meccanici che sfuggono al controllo del regista, e che danno risultati spesso aleatori, anche se soddisfacenti. Certo, anche in poesia, una rima obbligata può suggerire un'immagine. Ma quello che in poesia è cosa eccezionale, in cinematografo diventa cosa normale. L'abilità del regista sta spesso più nel saper sfruttare questi risultati fortuiti, che nell'ostinarsi a voler realizzare la propria concezione.

Inoltre, a proposito di elementi meccanici, si deve osservare che in molti film il successo è determinato o condizionato particolarmente dalla realizzazione fotografica, specie se a base di trucchi.

Vi è intanto nel cinema un elemento umano, costituito dall'attore, il quale conserva una indipendenza insopprimibile, anche se più che un interprete, come è nel teatro, va considerato come la materia prima del film, dominata dal regista. Praticamente in

molti casi l'attenzione è rivolta più che alla regia o alla favola, alla interpretazione personale di certi attori, i quali determinano il successo del film. Nè infine si può negare che l'interesse di altri film sia determinato proprio dalla sceneggiatura, ben costruita e ricca di trovate, che Chiarini considera non indipendente dal film realizzato e dalla regia. Questa ultima, nel caso cui abbiamo accennato, si limita, come accade particolarmente in certi film fatti sulla falsariga di altri (del genere per intendersi della *Segretaria privata*) a realizzare le indicazioni dello scenario originale.

Lo spostarsi dell'interesse del film, sulla regia, sulla fotografia, sull'attore o sul soggetto, giustifica intanto le polemiche recenti sull'autore del soggetto, polemiche che non potevano essere conclusive; e spiega in caso di insuccesso del film, l'inevitabile palleggiamento delle responsabilità.

Infine, quello che Chiarini non considera è che il creatore del film può essere anche il produttore o il direttore di produzione, quando non sia un grossolano impresario, ma una persona intelligente e di gusto, che sia capace di scegliere un soggetto, di mettere insieme gli interpreti e di dare delle direttive al regista. Il quale ha bisogno di essere guidato e vigilato più che non si creda. Nè bisogna ritenere questa opinione esage-

rata, se si consideri quanto ha realizzato in un campo affine un uomo come Sergio Diaghileff, il cui nome è inseparabile da tutta la produzione dei Balli russi.

Comunque, ciò che impedisce che una sola persona possa considerarsi come il creatore del film, è, nel cinema, la mescolanza e l'ibridismo degli elementi meccanici e naturali, i quali possono amalgamarsi qualche volta ma non fondersi in unità. Questo ibridismo non esiste nel teatro, in cui domina l'elemento umano. Nè in una forma particolare di cinema quale è quella dei disegni animati, nei quali accade che tutti gli elementi, essendo meccanici ed omogenei, possono essere dominati dal regista, che è poi contemporaneamente l'autore del soggetto e il creatore delle immagini. Nel cinema normale invece, l'impossibilità che gli elementi meccanici e naturali « giungano — come dice Gentile — a fondersi e formare quella unità che è il sigillo dell'arte », rende discutibile che il film possa essere arte.

Tanto Gentile quanto Chiarini non hanno tenuto conto di questo ibridismo irriducibile, cui abbiamo accennato. Nel quale è la radice o la causa prima di tutti gli equivoci e delle delusioni che il cinema dà agli uomini di buona volontà. L'amore per il cinema finisce pertanto, presto o tardi, col diventare un amore senza stima.

S. A. LUCIANI



Una scena de 'I due Foscari'

LE MERAVIGLIOSE RIVELAZIONI

PER ben comprendere l'importanza scientifica del microcinematografo bisogna considerare che questo strumento occupa, rispetto ai fenomeni osservati, lo stesso posto occupato dal microscopio nell'osservazione dei corpi celesti.

Per mezzo della cinematografia, lo studioso prende possesso del tempo accelerato o rallentato, esattamente come egli abbrevia con il telescopio lo spazio intersiderale e come ingrandisce con il microscopio le dimensioni del mondo invisibile.

Sotto l'obiettivo del microcinematografo, la durata del tempo si trova in effetto sottoposta alle analisi più severe, esattamente come l'« estensione » sotto gli oculari degli strumenti di ottica.

In tutti i rami della scienza lo studioso sospende il corso dei fenomeni allo scopo di avere la possibilità di fissare su di essi la sua attenzione.

Il chimico, infatti, arresta una reazione per procedere alla analisi dei prodotti; il biologo arresta la vita dell'organismo allo stato in cui egli desidera considerarlo; l'anatomico, l'istologo, l'embriologo e il batteriologo studiano degli esseri morti e ridotti in strati sottili. Sino a poco tempo fa tutta la scienza sembrava condannata a non poter effettuare i suoi lunghi e pazienti studi che sopra degli esseri inerti e senza vita.

Pensate alla fugacità della striscia di un corpuscolo nella « camera umida » di Wilson, il migliore strumento di ricerca per la radioattività della materia, ed alle gravi difficoltà che si incontrano nel tracciare automaticamente un grafico e, per esempio, quello del lavoro dei motori rapidi.

(Un immenso progresso è stato realizzato, per quanto riguarda quest'ultima ricerca, per mezzo dell'impiego del « manometro fotocromatico », che consiste precisamente in una realizzazione cinematografica molto particolare, ottenuta mediante impiego dello stesso tubo fosforescente impiegato nella televisione).

D'altronde, anche in questi casi, i fenomeni propriamente detti devono ancora essere indovinati attraverso l'interpretazione della curva. Nei grafici dei fisici, il « tempo » è iscritto sull'asse delle ascisse e la misura del fenomeno studiato si iscrive in ordinate: ma un fenomeno non è mai semplice e perciò né la biologia, né la chimica, si possono accontentare di tali grafici.

del
Microcinematografo

Immaginiamo che il fenomeno possa essere cinematografato nella sua totalità complessa e che ogni particella pellicolare sia riservata all'iscrizione del tempo per mezzo di fotografie simultanee di un quadrante cronometrico.

Se l'evoluzione del fenomeno è rapida, il cinematografo seguirà il suo decorso accelerandone la cadenza: se il fenomeno invece si produrrà lentamente, il cinematografo rallenterà la sua ripresa. Lo scienziato ritroverà dunque sullo schermo il fenomeno osservato, calcolato per mezzo del cronometro al centesimo di secondo nel primo caso, o al secondo, al minuto o se si desidera all'ora, quando si tratti di un fenomeno lento.

Se poi la macchina da presa deve adottare la cadenza che esige il fenomeno, l'apparecchio di proiezione si adatterà a sua volta a tutte le necessità dell'occhio umano.

In corso di proiezione, i film rapidi saranno rallentati e i film lenti accelerati: nel primo caso, il tempo viene allungato; nel secondo, invece, abbreviato.

Seguendo tale procedimento, il cinematografo realizza nel primo caso l'analisi microscopica della durata e nel secondo invece si comporta come un vero e proprio telescopio. In questo caso dunque l'utilizzazione scientifica del « tempo » si effettua al di fuori dei grafici e dei loro assi cartesiani che hanno obbligato per molto tempo gli scienziati a confondere più o meno incoscientemente il « tempo » con una « dimensione dello spazio »; inoltre tutte le circostanze del fenomeno, e precisamente tutte le variazioni che interessano all'osservatore, si trovano così restituite simultaneamente ai suoi occhi. Ogni immagine del film costituisce una vera e propria testimonianza che lo scienziato può consultare agevolmente ed anche ingrandire, se lo desidera, allo scopo di rilevare tutti quei dettagli che gli possono essere sfuggiti durante la proiezione del fenomeno.

Questi sono i principi del funzionamento di un microcinematografo messo al servizio



Dal film didattico
'Autarchia e pes-
cicoltura' del
Cine Graf Milano

della scienza ed impiegato come microscopio e telescopio del tempo, siccome però riteniamo che non tutti i lettori possano essere in grado di comprenderli perfettamente, noi li illustreremo con qualche facile esempio: Come è noto, è indubbiamente interessante per il fisiologo vedere crescere una pianta o seguire i movimenti di un viticcio, per esempio, che cerca nello spazio un appoggio e su quest'ultimo si avvolge.

Questo movimento è così lento, che l'occhio umano non riesce a distinguerlo, ciò per il fatto che l'immagine non si sposta molto velocemente sulla retina: se visto invece attraverso il microscopio, l'estremità vegetale progredisce a vista d'occhio, perchè l'ingrandimento ottico accresce l'angolo visuale e di conseguenza la velocità angolare. Essendo dunque la soglia inferiore della percezione del movimento ristabilita, si può così distinguere la velocità di crescita; in quest'ultimo caso però il campo visivo non copre che una piccolissima parte dell'organismo studiato e l'osservazione del fenomeno perde perciò tutto il suo interesse.

Sottomettiamo invece tutta la pianta alla ripresa delle immagini di un film che si svolge alla cadenza di un'immagine ogni quarto d'ora; dopo otto giorni il film comprenderà settecentosettantotto immagini, che, proiettate alla cadenza classica di 16 immagini al secondo, dimostrerà in 48 secondi, tutte le fasi relative allo sbocciare di un fiore o alla crescita di uno stelo.

Prendiamo ora in esame una piccolissima goccia d'acqua proiettata nello spazio per mezzo di un polverizzatore:

se la sua velocità sorpassa i 17,5 metri al secondo, anche se essa fosse grossa come una noce e perfettamente illuminata, rimarrebbe invisibile ad un osservatore situato a 3 metri di distanza, ciò per il fatto che, in questo caso, la soglia superiore di visibilità del movimento si trova sorpassata.

Il cinematografo invece non conosce la stessa inerzia della retina, infatti se noi giriamo il fenomeno della polverizzazione alla cadenza di 100 immagini al secondo, la proiezione rallentata metterà in evidenza le gocce liquide che si deformano, per vibrazione elastica, in una serie continua di elipsoidi.

Nei due esempi precedenti, agendo sul « fattore tempo », noi siamo dunque riusciti a mettere in evidenza dei fenomeni che interessano lo scienziato conservandone l'ingrandimento più favorevole all'osservazione.

È evidente che prima di fare una ripresa di immagini o un film destinato allo studio di un fenomeno, è necessario determinare la

grandezza desiderata dell'oggetto che si vuole studiare, e questa condizione richiede la scelta di un obiettivo avente una lunghezza focale conveniente.

L'obiettivo fotografico delle camere da presa è impiegato nella maggior parte dei casi: in altri casi invece sarà necessario ricorrere a degli obiettivi telescopici o microscopici.

Fatta la scelta dell'obiettivo, è infine indispensabile calcolare la cadenza più conveniente della successione delle immagini, in modo che il movimento dell'oggetto possa essere proiettato ad una velocità perfettamente percettibile (vale a dire compatibile con le due « soglie » « inferiore e superio-

re » della percezione del movimento per mezzo della retina).

Il cronometraggio reale viene conservato sull'immagine per mezzo della fotografia del quadrante cronometrico: tale quadrante può d'altronde essere rimpiazzato in casi particolari con quello di un barometro, di una copia termometrica o di qualche altro strumento, di misura comprovante delle circostanze fisiche interessanti l'osservazione. Grazie perciò a queste indicazioni precise di spazio e di tempo, senza parlare di altre misure fisiche, il film realizza un documento completo di analisi scientifica che ha per lo scienziato un altissimo valore come mezzo di ricerca.

C. E. GIUSSANI



Uno specialista in materia di riprese microcinematografiche, mentre controlla la ripresa di una scena (foto Zeiss-Jena)

"Pastor Angelicus"



Il "Pastor Angelicus" in paterna attitudine ascolta le parole dei bimbi. Nella sua laboriosa giornata, il Pontefice ama accostarsi a tutti coloro che accorrono a Lui. Ogni giorno son dai tre a quattromila gli ammessi alla sua presenza

RICORDO che alcuni anni or sono riscuote molto successo oltre oceano un documentario Paramount della serie March of time dedicato a S. S. Pio XI. Sembrò quello un avvenimento di eccezionale portata cinematografica, tale che la rivista nord-americana Life volle onorarne la prima presentazione con molte pagine illustrate, anche se per gli americani in genere, amanti dei famosi « colpi d'obiettivo », poteva apparire oltre a tutto un esclusivo documentario turistico d'alto interesse. Ma ciò valse a far capire facilmente che non sarebbero bastati 600 metri di pellicola ad accontentare le masse dei fedeli sparse in tutto il mondo: del resto a chi, come noi, ebbe occasione di veder il film, esso apparve come dedicato ad un momento della vita del Sommo Pontefice allora sul soglio. Ma si comprese ugualmente lo sforzo immenso che gli operatori avevano dovuto compiere per fotografare le grandiosità vaticane, dalla cupola michelangiotesca alle colonne berniniane che affaiono con le loro braccia a significare l'universalità della Madre Chiesa. Romolo Marcellini, prima d'iniziare la grande impresa, con i suoi venticinque operatori, ha voluto intelligentemente saggiare il terreno e predisporre i mezzi più adatti a questa ripresa che non esitiamo un attimo ad annoverare fra le imprese più colossali nella storia della cinematografia mondiale. Un tempo il Papa chiamava alla sua corte pittori, scultori (e la storia ci narra molti

casì; che con statue, quadri, statue avrebbero eternato la gloria del Regno; oggi, ed il cinema diventa assai più importante anche se di materia più caduca di un'altra arte, un regista fissa sulla pellicola la storia degli ultimi cinquant'anni del Vaticano con il nobile e grave assunto di tramandare alle genti di tutto il mondo i tempi solenni, gravi, decisivi per il Cristianesimo in un'apoteosi che accomuna Roma e il Papa, significazione della grandezza di Roma eterna alle cui origini si innesta la miracolosa vita di Cristo che è romano. Ma è anche altrettanto significativo che l'Italia, che ha dato i natali a S. S. Pio XII, riassuma per lo schermo l'essenza del di Lui pontificato. Anche se opposte tendenze si rivendicano (e noi sappiamo da quale parte è la ragione) il diritto di combattere oggi per il Cristianesimo, di fronte al millenario pensiero della Chiesa sta oggi questa impresa italiana, voluta da tecnici italiani, realizzata con capitoli italiani, per trasportare al di là del tempo una cosa che non muore. E PASTOR ANGELICUS (è questo il titolo dell'opera cinematografica) giunge nel mondo a significare, oltre al resto, che il nostro Paese, acquistato una coscienza nazionale, ha vissuto nel migliore dei modi il problema religioso con il periodo severo della Conciliazione. Abbiamo avuto occasione d'incontrare Romolo Marcellini e sentire dalla sua viva voce le impressioni che il soggiorno di sette mesi in Vaticano gli ha procurato, dopo aver girato ben

30 mila metri di pellicola scorrendo in lungo e in largo la Sacra Città; spesso dondolandosi sull'alto della cupola di S. Pietro o brucchiando l'appartamento del Pontefice, o le Grotte vaticane dove oggi risuona l'eco dei piccioni alla ricerca della tomba del Principe degli Apostoli. Per coloro che amano i dati precisi, diremo che il soggetto è opera del Presidente del Centro Italiano per la Cinematografia Cattolica, professore d'Università Luigi Gedda; aiuto sceneggiatura hanno collaborato, oltre al regista, Fabbri, Flaiano e Lazzarini; lo svolgimento del film è commentato con brani tratti dai discorsi del Papa e da una colonna sonora curata dal maestro Cicognini, sotto la consulenza di Bruno Barilli e dei maestri Perosi, Repice e Casiniri. Tra le altre cose, è importante ricordare che della sola cerimonia in Vaticano del 14 maggio scorso, sono stati impressionati ben 7 mila metri di pellicola con venticinque operatori e con un parco lampade di 500 mila ampères, pari alla totale possibilità energetica della centrale elettrica vaticana. Questo film, realizzato dal C.I.C.C., avrà il suo battesimo alla prossima Mostra di Venezia, dopo di che inizierà il giro trionfale nel mondo, portando a tutte le genti la documentazione più sacra della grandezza della Roma dei Papi, nel nome di S. S. Pio XII che, pur nella sua veste e nel suo particolare attributo di PASTOR ANGELICUS, rappresenterà nel film stesso l'eterna continuità spirituale della Chiesa. (Foto Marcellini)

L.



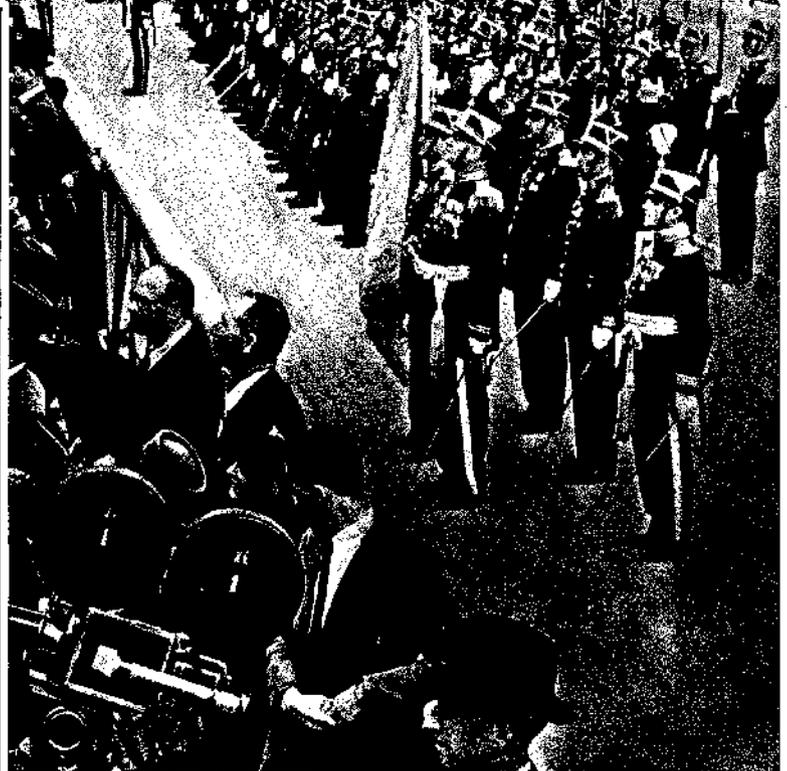
Il Pontefice usa trattenersi lungamente tra i soldati, ed ha per ognuno calorose espressioni di paterno amore. Eccolo in un momento di umana affabilità con un nostro fante.



Pio XII esce dal suo appartamento privato. È ad attenderlo una schiera di adoranti. Il Pontefice passa beneducendo.



Pio XII, pur nella veste e nel suo particolare attributo di 'Pastor Angelicus', rappresenterà nel film la continuità della Chiesa.



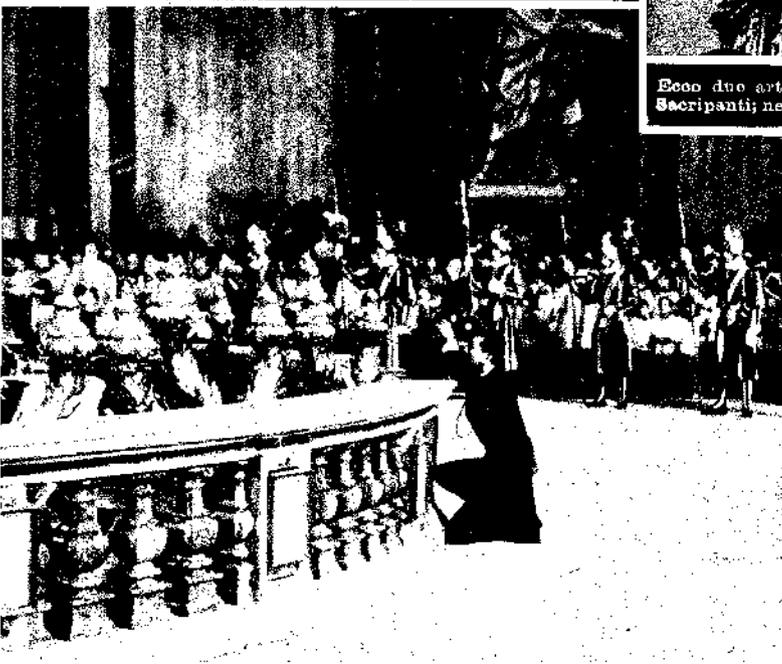
Folla e gendarmi in Piazza San Pietro. Il Papa impartisce dalla loggia vaticana la benedizione Urbi et Orbi. Siamo nel maggio 1942.



La magnificenza dei paludamenti liturgici è nella tradizione antichissima della Chiesa. Alcuni sacerdoti preparano i sacri arredi



Ecco due artefici del film, il regista Marcellini e il direttore di produzione Sacripanti; nello sfondo è la michelangiotesca cupola, centro del mondo cattolico



Per essere ammessi a effettuare delle riprese durante le cerimonie ufficiali, è indispensabile il frack. L'operatore Della Valle riprende il sacro sepolcro di San Pietro



Un 'ciac' sulle guardie svizzere. Una bella fortuna per il cinema poter fissare questi magnifici alabardieri, in interni affrescati da Raffaello



Gendarmi pontifici. A detta di uno dei re di Baviera, essi sono i più bei soldati del mondo. Il film non avrà bisogno di altri costumi che quelli già ammirati e ormai storici

Ho letto, caro Massimo, il tuo articolo sul num. 141 «Necessità di uno stile del cinema italiano». Di tale necessità è senz'altro probabile che io stesso abbia parlato su *Cinema* o altrove, certo molto tempo fa. Affermatosi il cinema francese dell'ultimo periodo, proclamato come un cinema d'arte, caposquadra Julien Duvivier, alcuni hanno detto: — E perché anche da noi non...? — E se si fosse domandato poi di fissare le caratteristiche del cinema francese, ci si sarebbe sentiti rispondere: — Pessimismo —. Il che

mi sembra non sia un attributo buono per un'arte figurativa, e nemmeno per la musica. Io voglio infatti pensare oggi al cinema come espressione artistica più vicina alla pittura e alla musica, che non alla letteratura. Dalla vicinanza tra il cinema e la letteratura sono sorti alcuni equivoci, per i quali rimando senz'altro al libro di Luigi Chiarini recentemente uscito. In fondo alla pagina dove c'è il tuo articolo, Massimo, appaiono due immagini: una di Lya De Putti, l'altra di Brigitte Helm, rispettivamente in *VARIÉTÉ* e *METROPOLIS*, che in certo senso s'assomigliano; e questo è per dire che il cinema germanico del periodo che va dal 1920 al 1929 aveva uno stile proprio. Ma a parer mio la vitalità di una cinematografia si risolve invece nella grandezza dei singoli creatori. Alla grandezza può non corrispondere un inconfondibile stile: Friedrich W. Murnau era alquanto versatile, meno lo era G. W. Pabst. Ma quei registi avevano acquistato un modo di espressione, così come lo aveva raggiunto, ancor prima, D. W. Griffith, e come lo conquisteranno più tardi in forma decisa Jean Renoir o Marcel Carné.

Direi dunque che ai registi italiani manca la volontà di fare del cinema, o anche un po' di turberia. Eppure i plausi non mancano quando il tono cinematografico è stato raggiunto: basti citare *COMITI SUL FONDO*, o la sequenza iniziale di *TRAGICA NOTTE*, o certe sequenze di *SISSIGNORA*, o il finale di *VIA DELLE CINQUE LUNE*. Ma troppo spesso si nota, da parte dei registi, la nessuna intenzione di valersi dei mezzi propri del cinematografo, e l'intenzione invece di affidarsi alle battute del dialogo o alle canzoni.

Torna a questo proposito opportuno ricordare ciò che ha scritto Renzo Rossellini nel n. 143: «Nessuna casa di dischi fonografici si prende la briga di lanciare un motivo musicale tratto da un film se non è rigorosamente vulgato in ballabile esotizzante». E sono poi quei dischi che la radio trasmette con impressionante insistenza, e le ragazze rifanno su quell'orrendo strumento che è la fisarmonica.

Ma se il cinema viene implicitamente accostato con maggiore facilità alla fisarmonica piuttosto che alla pittura, ciò dipende anche dal fatto che troppi sono coloro i quali lo prendono un po' alla leggera. C'è qualcuno, per esempio, che prevenendo magari dalla critica letteraria, si mette a parlar di cinema in punta di forchetta e con grande disinvoltura confonde, mettiamo, l'inquadratura con la dissolvenza. Le difficoltà di esprimersi, da parte di un regista, son date oltre che dalla sua scarsa attitudine a far del cinema, dal fatto che per realizzare un film occorrono i denari prima. Per cui può succedere che un regista, partito per fare un film con assoluta intransigenza, arriva poi a fare una concessione dietro l'altra, per via che gli dicono: — Bada bene, devi fare un film commerciale. Tu dici, caro Peppe, nella tua critica a *MUSICA A SANTA CECILIA*, che l'Es-



e la invenzione avviene con le macchine da pellicola, la luce del sole, la gente che passa.

16. *Conversazione con Guido Aristarco sulla istituzione di cattedre di storia del cinema.*

Guido Aristarco ha avuto la benevolenza di ricordare sul *Corriere Padano*, che molti anni fa, presso la facoltà di Lettere della Università di Padova, relatore Giuseppe Fiocco, io ho sostenuto una tesi di laurea sul cinema. A quella prima tesi altre ne sono seguite, e il cinema è entrato così, in certo senso, indirettamente, nelle Università. Ora Guido Aristarco propone la istituzione di una cattedra di storia del cinema in una Università. Ottima idea. Per l'insegnamento della storia dell'arte si mostrano le diapositive dei monumenti e dei dipinti. Per il cinema che cosa si mostra? I film. Ma dove sono i film? Attendiamo che il Museo e la Cineteca siano completamente attrezzati e operanti (e allora vuol dire che il cinema sarà considerato seriamente) e riprenderemo l'argomento.

FRANCESCO PASINETTI

UNA LETTERA

Signor Direttore,

nel n. 141 della rivista *Cinema* è apparso il seguente tralciato: «Riceviamo e pubblichiamo...»

«La seguente lettera pervenuta dal Cineguf Novara: — Perché a Novara, oggi 26 aprile 28, al cinema Eldorado (gestione Enic) non è stato proiettato né il documentario in programmazione dal giorno 23 u. s. né il giornale Luce n. 239, chiediamo a questa redazione se esiste un R.D.L. che conceda la saltuaria soppressione di dette pellicole allo scopo di poter dar luogo alla completa proiezione del film.»

«Cari camerati Novaresi, quanto da Voi segnalato accade assai spesso in altre città d'Italia, specie nei giorni festivi (il 26 aprile era domenica). Non esiste nessuna decreto legge che conceda simili soppressioni: il gestore del locale dimentica arbitrariamente dette proiezioni per passare più volte il programma, fare più spettacoli e aumentare quindi la cassetta.»

Ho voluto personalmente compiere un'inchiesta su questa denuncia che, non so perché, da un ente politico come il Cineguf di Novara è stata frettolosamente portata a conoscenza della stampa di Roma, prima ancora che i solerti denunziatori si fossero preoccupati di accertare i fatti.

L'inchiesta ha dato dei risultati che desidero comunicarVi, egregio Direttore, qualora interdeste pubblici cari come fu pubblicata la lettera del Cineguf.

Nella domenica 26 aprile u. s., per un errore dell'operatore, il primo spettacolo veniva iniziato con il passaggio del giornale Luce e del documentario, invece che con il film spettacolare come avviene di consueto. Il direttore del locale, al-

lora, per non modificare l'ordine normale degli spettacoli successivi, dal secondo spettacolo pospose di nuovo il giornale ed il documentario. In sostanza le proiezioni nella giornata, dovevano seguire questo ordine: film, documentario e giornale; film, documentario e giornale; mentre per l'errore iniziale e per il criterio del direttore di ritornare alla successione consueta, le proiezioni seguirono questo ordine: giornale, documentario film; film, giornale, documentario; film, giornale, documentario.

Effettivamente, perciò, il numero dei passaggi dei documentari e del giornale Luce, in rapporto a quello dei film, è stato regolare, sebbene non sia da approvare la linea seguita dal direttore, perché più logico sarebbe stato adottare, per tutti gli spettacoli del giorno 26, l'ordine seguito per errore nel primo e continuare pertanto a proiettare il giornale e il documentario seguiti dal film spettacolare.

Lo zelo, dunque, del Cineguf di Novara è stato, per questa volta, proprio sciupato. Anche perché tale zelo in primo luogo applicato dall'E.N.I.C. — in contrasto con i criteri facilmente accertabili in molti altri cinema — come risulta dalle tre circolari in data 31 ottobre, 9 dicembre e 17 gennaio 28, inviate dalla Direzione alle Agenzie e colle quali si impone l'applicazione del Decreto sulla proiezione obbligatoria dei documentari.

Ecco, egregio Direttore, come stanno le cose. Non spetta a me di giudicarle. Vedete Voi se sia il caso di renderle note sulla Vostra rivista, come venne fatto a suo tempo per la denuncia del Cineguf.

Dev.mo LUIGI FUORDI

INEDITI di Lucio D'Ambra



BISOGNA riconoscere che il nome di Lucio D'Ambra è ancora oggi indissolubilmente legato agli sviluppi della nostra cinematografia, e possiamo dire senz'altro: agli sviluppi migliori. Molti anni dopo la fine delle sue esperienze, quando in Italia il cinematografo, dopo aver fatto scuola, era stato ridotto alla parte di Cenerentola o di parente povero e disprezzato, i registi inglesi, francesi, tedeschi e anche americani ritornavano e insistevano assai volentieri nelle ricerche realizzate da Lucio D'Ambra, con una fedeltà singolare se non impressionante. Dire però che non facessero nulla di originale sarebbe puerile; comunque gli elementi personali dambriani avevano trovato degli imitatori, abili e audaci, ma bisognava tuttavia riconoscere che il cinematografo come l'aveva concepito Lucio D'Ambra era in massima parte la risoluzione felice del mistero che ancora oggi presenta questa arte. Mistero che in fin de' conti si riduce alla semplicità dell'uovo di Colombo; e Alberto Savinio nel numero 142 di *Cinema* (25 maggio 1942-xxx) l'ha dimostrato con arguzia geniale. Ma non bisogna dimenticare che Lucio D'Ambra, fino dal principio del 1919, aveva presso a poco detto — con meno stringatezza di Savinio, d'accordo, — le stesse cose in un suo « credo » cinematografico sostenendo che l'autore di un film doveva possedere non solo la genialità del romanziere, dell'autore drammatico, del pittore, dello scultore, dell'architetto, del musicista e del poeta, ma avere inoltre la capacità d'intendere perfettamente che la fusione armonica di queste tendenze avrebbe dovuto sboccare in una fantasia rivoluzionaria estranea completamente ai dogmi letterari e artistici consueti, ignara del vecchio mestiere e del mercantillismo legato mani e piedi alla « non-invenzione » e alla « non-creazione ». Non è forse anche oggi, dopo quasi venticinque anni, il punto debole del cinematografo, specie ora con i ritorni sterili ai PROMESSI SPOSI, alla CENA DELLE BEFFE, ai romanzi della Serao, della Flavia Steno, del Fogazzaro, e ai ridicoli rimbacchimenti del repertorio salgariano?

Lucio D'Ambra, letterato, era innegabilmente scrittore di cinematografo prima ancora che al film si attribuisse un valore di arte nuova o si fosse intuita la sua importanza di fenomeno antiletterario e antinarrativo, destinato però a orientare verso una nuova sensibilità il gusto estetico delle masse.

Si capisce ad ogni modo che a Lucio D'Ambra, tanto nella letteratura che nel cinematografo, mancava un pensiero robusto su cui costruire le

sue vicende: bizzarra, fantasia sfrenata, grotteschi spesso originalissimi, umorismo pungente, erano i capisaldi della sua creazione, tenuti insieme dalla propria sensibilità un po' romantica e un po' crudele, vogliosa di evadere dal consueto e per mezzo della quale determinava negli spettatori il gusto del paradosso spinto fino agli estremi sillogismi, cosicché il suo apparente « fiabesco » si risolveva in una specie di surrealismo che a De Chirico e a Savinio sarebbe molto piaciuto: surrealismo nelle immagini fotografiche stesse, ma più che altro nella concezione etica raggiunta.

Esempio tipico di ciò rimangono i suoi film *IL RE LE TORRE E GLI ALFIERI* e *I GRANATIERI DI POMERANIA*, che risalgono al 1917. Ma anche dopo, quando Lucio D'Ambra volle introdurre nei suoi film — contrariamente al costume del tempo — un elemento base di moralità volto a persuadere della saldezza dell'istituto familiare attraverso la dimostrazione originale che quella del marito è un'arte che si conquista (perché mariti non si nasce per vocazione) e quella della moglie è una professione piena di pericoli; riuscì a mantenere intatte le sue concezioni rivoluzionarie del cinema, senza sentimentalismi né retorici romantici.

Lucio D'Ambra, facendo del cinema, non cadde mai nella letteratura, ma seppe invece creare una letteratura cinematografica con la quale interpretò le misteriose possibilità extra-letterarie offerte dalla macchina da presa trasportando inconsciamente l'attualismo dal pensiero filosofico nella realtà materiale.

Quanti film girò Lucio D'Ambra dal 1916 al 1920? qualche centinaio di certo, fra originali e riduzioni. Perché anche lui — meno degli altri, però — ridusse da romanzi di Balzac, di Bourget e persino da qualche racconto di Braccio. Nel 1919 in una intera notte di lavoro (dalle dieci della sera alle sette della mattina) trasformò in film il suo *quod vadis?* di Sienkiewicz, completo di sceneggiatura e titoli. Non fu mai « girato » perché la combinazione industriale per cui era stato fatto si sciolse in seguito ad uno sciopero delle maestranze. E fu un peccato perché Lucio D'Ambra, come terzo riduttore italiano del popolare romanzo, aveva compiuto una opera originalissima togliendo a tutta la vicenda la tragicità superflua, conferendo a Nerone, Petronio, Atte, Licia e persino a Chitone Chilonide e a Lino lo spaccapietre, una personalità nuova ricca di *humor*, riconducendo inoltre i fatti delle persecuzioni dei cristiani nei limiti modesti della realtà storica, ma sviluppando nei personaggi — certo per la prima volta — quel senso dell'immanenza che era poi l'intimo godimento della presenza del divino. Pochissime stragi, dunque; meno leoni affamati di cristiani, rarissime facce truci di pretoriani, e l'immane Tigellino non più in perenne agguato tigrisco dietro le spalle di Nerone, ma un tipo di raffinato e scettico esteta ammonizzato con la genialità impulsiva dell'imperatore e la sottile e arguta perversione di Petronio.

Sarebbe piaciuta alle folle del 1919 questa interpretazione del romanzo? È difficile dirlo; perché, pur non mancandovi la grandiosità artificiosa dell'apparato scenico, tutto era basato sulla trasfigurazione dello spirito, poco conciliabile con i cortei fumosi di torce e con l'incubo di cartapesta delle catacombe, con le grandi scene di Circo e le erculee bravure di Ursus ammiratissime fin dalla prima riduzione del *quod vadis?* del 1913 e della seconda diretta e realizzata nel 1919 da Gabriellino D'Annunzio.

D'Ambra volle reagire anche contro il malinteso verismo cinematografico che a furia di particolari e di « primi piani » si illudeva di immedesimare lo spettatore con la vicenda, ma più spesso con l'orrido o il truce della vicenda. La ripresa del *quod vadis?* diretta da Gabriellino D'Annunzio nel 1919, a causa proprio della smania di rifare troppo e ad ogni costo il vero, ebbe

il suo funesto epilogo in una scena del circo con i leoni ed i cristiani. Avvenne infatti che un leoncello più vispo degli altri straziasse con una magistrale zampata la testa di una comparsa trasteverina vestita da « antico romano » che durante l'azione aveva il compito di sonnecchiare appoggiato al parapetto dell'arena.

Ma il *quod vadis?* dambriano, per le ragioni che abbiamo già dette, rimase inedito, e nell'anno seguente 1920 l'attività cinematografica dello scrittore ebbe termine anche a causa della improvvisa crisi che travolse in breve tempo la nostra industria.

Altri due film di Lucio D'Ambra possono considerarsi inediti, nonostante che nel 1919 fossero regolarmente girati: *MIMI FIORE DI PORTO* e *GLI ANGELI CUSTODI*. Per vicende varie — ma tutte estranee all'arte — non giunsero mai allo schermo delle sale di proiezione. Il primo era un « racconto » in tre parti composto quasi tutto di esterni girati in varie località del Golfo della Spezia e sulla Regia Nave *Saint Bon* ancorata nel porto stesso della Spezia.

La vicenda è a fondo sentimentale, una specie di *BUTTERFLY* in sedicesimo ma con più ironia e



Soava Gallone interprete del film di Lucio D'Ambra 'Amleto e il suo clown'

meno languore, ed è soprattutto cinematografica per il dinamismo — in quel tempo davvero inconsueto — che anima ogni sua scena.

A proposito del dinamismo di questo film, ne soppe qualche cosa l'operatore Della Valle che lo girò scrivendosi di una delle tante macchine-macchinino da ripresa allora in uso. Lucio D'Ambra, che aveva combinato le sue scene dinamiche (anche questo era uno dei lati singolari della sua personalità artistica perché sedentario convinto e pigro per tendenza) si trovò più di ogni altra volta alle prese con le deficienze tecniche del macchinario quasi sempre insormontabili; ma pur di riuscire nel suo intento, non si arrese, ed ottenne una simultaneità di azione e di immagini alla quale nel 1919 nessuno pensava né riteneva possibile giungere. Alcune scene girate a San Torrenzio vicino a Lerici desterebbero ancor oggi, se proiettate, stupore e ammirazione.

Ma il lato più curioso di questo film è, diciamo così, la sua genesi: nacque da una scommessa fra Lucio D'Ambra e Carmine Gallone. D'Ambra, durante una cena a Roma, sosteneva che un film in tre parti si potesse benissimo girare nel tempo di ventiquattr'ore; Gallone negava una tale possibilità. Giunti alla scommessa, Lucio D'Ambra scrisse e sceneggiò il soggetto nella notte e la mattina partì per La Spezia con gli attori, l'operatore, l'aiuto, lo scenografo, il segretario e un rappresentante di Gallone autorizzato a controllare — cronometro alla mano — i tempi di lavorazione. Incominciò la gara a corsa frenetica; e allo scadere dell'ottomilaseicentoquarantesimo secondo il film era compiuto, la scommessa vinta. Rapido montaggio (naturalmente questo tempo non era compreso nelle ventiquatt'ore della scommessa), visione privata, nella angusta saletta della « Palatino Film », successo pieno e caloroso. Poi, tutto fermo; e fu un peccato: perché MIMI FIORE DI PORTO era



Lucio d'Ambra e Lia Formia alla 'Palatino Film', nel 1919, durante una sosta della lavorazione di 'Gli angeli custodi'

di certo uno dei film più tipici di Lucio D'Ambra, interpretato dalla sua nuova prima attrice Lia Formia. Sfolgiando il manoscritto originale di Lucio D'Ambra, ci piglia quasi un senso di malinconia.

Anche GLI ANGELI CUSTODI — primo di una serie di racconti cinematografici iniziata dall'Au-

tore nel 1920 — rimase inedito o, per meglio dire, non fu mai proiettato. Dovevano essere tutti racconti briossissimi, pieni di arguzia, di umorismo e caricaturali nei personaggi e nei loro atteggiamenti, ma con un sostrato morale; da ciò un maggiore sforzo di ricerche per non apparire minimamente pedante, pesante o moralggiante. La prima pagina del manoscritto de GLI ANGELI CUSTODI dice testualmente così: « I racconti di Lucio D'Ambra — messi in scena dall'autore. — E appare un signore che prende un libro, lo apre... — C'è scritto sopra: I racconti di Lucio D'Ambra — Volge pagina e appare un'altra pagina sui cui è scritto: 10: Gli Angeli Custodi — La curiosità del lettore. E volge ancora pagina — E sulla pagina è scritto: « C'è per il matrimonio come per ogni altra cosa, l'ora giusta su l'orologio del buon senso. Maritarsi troppo presto o troppo tardi son due facce del medesimo errore: in un caso c'è troppa roba da apprendere, nell'altro troppo da dimenticare. Il matrimonio non è né per gli ignoranti né per i sapientoni; è per la gente che sa vivere. »

« Voglio raccontarvi oggi la storia di due giovani sposi che conobbi, un'estate, a Taverno, in una magnifica villa dell'Ardenza. »

« E a questo punto la pagina del libro si dissolve e si trasforma nel primo titolo del primo quadro del film ».

Anche di questo film l'interprete principale fu l'attrice Lia Formia.

Poiché oggi, a distanza di quasi venticinque anni, i film girati e non proiettati sono senza dubbio andati distrutti insieme ai negativi, noi siamo convinti che qualche regista potrebbe ancora utilizzare utilmente e sviluppare con sensibilità nuova i due scenari inediti di Lucio D'Ambra, perchè nulla in essi è fuori del tempo.

ALBERTO VIVIANI



Scena finale del film 'Amleto e il suo clown' di Lucio D'Ambra (1919)

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

1 Da Padova, CANZIO CHIAVEGATO domanda una critica a questa sua fotografia che è stata diversamente giudicata. L'originale — la stampa in riscalco — la riproduce come può — rende abbastanza bene un certo delicato, malinconico tono di grigi, anche se molti elementi, ad esempio l'acqua dello sfondo e l'annebbiato riflesso del sole, si debbono più indovinare, dopo

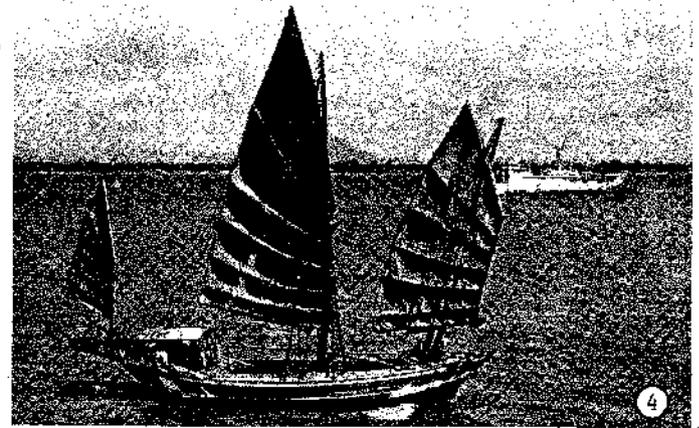


bianchi e di neri che però non stona ed anzi conferisce alla fotografia un carattere particolare. La presenza di una orlatura scura agli angoli superiori della copia fa supporre che l'obiettivo della macchina, una Zeiss non meglio specificata, non copra esattamente il formato perché fuori centro. Nel caso di un apparecchio a soffietto, può darsi che il difetto sia da attribuirsi anche ad un imperfetto funzionamento del dispositivo di spiegamento.

3 Ancora una fotografia di bambino. Ma questa volta più che un ritratto, l'autore, Aldo Amici di Roma, ha voluto fissare un atteggiamento vivo e spontaneo. Il movimento è ben inqua-



5 Il dott. CARLO MUGELLINI di Roma presenta questa sua riproduzione di frutta. La fotografia è stata eseguita



bimento, usati sia sullo stesso obiettivo della camera, sia davanti alla lampada per modificare la composizione spettrale della luce.

Nel caso in esame sarebbe stato consigliabile l'uso di leggeri filtri azzurri e si sarebbe potuto tentare anche, col pericolo però di una riproduzione troppo scura, l'applicazione di filtri verdi.

Questa rubrica, riservata alla critica delle fotografie inviate dai lettori, ha un carattere tecnico. Non possiamo quindi pubblicare in essa fotografie di aspiranti attori od attrici, come ci viene richiesto, o scene di film in lavorazione. Per ragioni tipografiche, è impossibile poi la riproduzione di fotografie a colori: è invece possibile, e saremo lieti di farlo, pubblicare ed esprimere i nostri giudizi su fotogram-

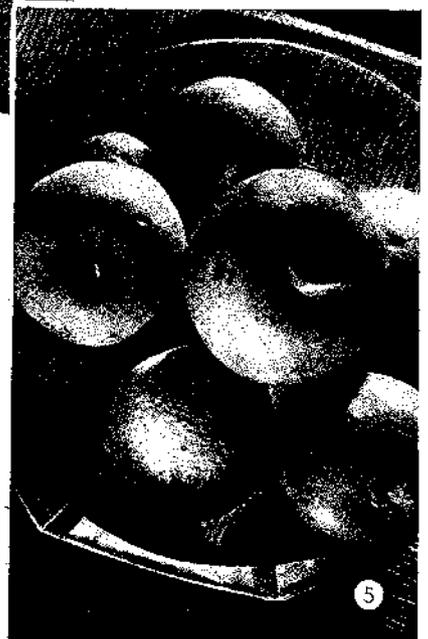
un attento esame, che vedere realmente. Ma quello che distrae e indispettisce l'occhio è l'assoluta mancanza di composizione nel quadro: c'è troppa roba in primo piano e troppo mal disposta. Sarebbero bastati pochi schematici fili d'erba ed una più evidente resa dell'acqua (ad esempio: con un filtro verde) per arrivare a quel senso di tristezza della natura, voluto dall'autore; coprendo infatti la parte inferiore del fotogramma, in modo da eliminare il groviglio determinato dai riflessi, si arriva già ad una maggiore calma e compostezza.

drato e la luce, morbidiissima, senza d'altra parte essere piatta, mette in risalto tutti i particolari del quadro. Un maggior distacco dal fondo avrebbe contribuito a fissare maggiormente l'attenzione sul soggetto.

4 GIOVANNI CEREGLINI invia da Milano tutta una serie di fotografie fatte in ogni parte del mondo. Scegliamo nel gruppo questa *Giunca nello stretto di Malacca* che, all'interesse di attualità, unisce alcuni pregi tecnici. La luce radente sulle vele serve ottimamente a metterne in risalto le caratteristiche pieghe ed a far indovinare il sistema di ossature che le sostiene. Assai buona la resa del cielo, malgrado l'assenza di filtri. La fotografia, eseguita al centesimo di secondo con l'Elmar 1:3,5, mostra una incisione di particolari veramente meravigliosa.

con un apparecchio a lastra 9x15, munito evidentemente di soffietto a doppio allungamento per poter eseguire la ripresa a brevissima distanza. Per ottenere la nitidezza dal primo piano al fondo in questo soggetto vicino e profondo, l'autore ha diaframmato fino a f:36 raggiungendo un magnifico dettaglio pur nella pastosità caratteristica dell'obiettivo Heliar.

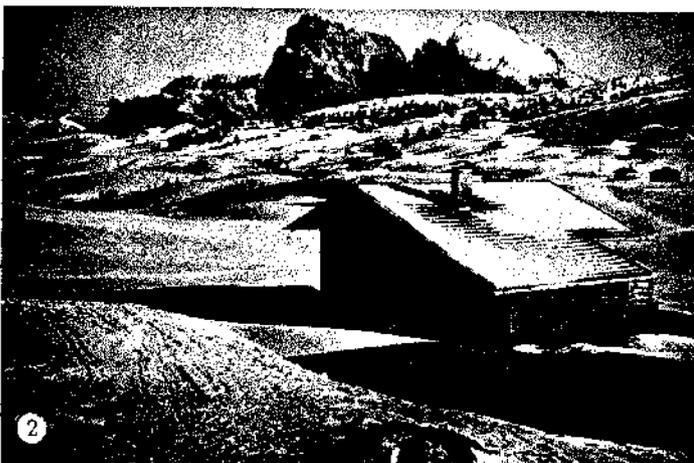
È abbastanza interessante qualche considerazione sulla resa cromatica di queste frutta: come si può osservare, tanto gli aranci quanto le mele, ambedue di colore rossastro ma, in natura, di tono assai differente, sono qui riprodotti con un grigio della stessa intensità. Questo fatto è dovuto all'uso della luce artificiale e della emulsione superpanoramica ad alta sensibilità al rosso. Ci si sarebbe potuto ricondurre ad una esatta riproduzione, problema assai difficile nelle «nature morte», o usando una lastra sempre pancromatica ma di minore sensibilità al rosso, o con l'uso di filtri di assor-



mi di film a formato ridotto, eseguiti da dilettanti, sempre che ci venga inviato o il fotogramma stesso, od una sua riproduzione fotografica.

MARIO CALZINI

2 Questa istantanea di FRANCESCO JANNONI di Roma, fatta sulle Alpi di Siusi, è stata eseguita nel dicembre alle ore 10. La luce ancora un po' rossastra ha, con la pellicola ortocromatica, prodotto un forte contrasto di



'Cinema' si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatto una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegarvi o che non sapete evitare, mandatecela. Scegliamo e discuteremo le fotografie più belle o più istruttive. La fotografia si pubblica col nome dell'autore, oppure anche senza nome o con pseudonimo, e secondo il desiderio del mittente. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie: più ne giungono, migliore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A lato di ogni fotografia scrivete il vostro nome e indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa e aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valeri, Roma; 'Le fontane di Villa d'Este a Tivoli', maggio, ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1:3,5; focò 5 centimetri; diaframma 9; esposizione 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferranti ultracromatica 26 Sch.; formato del negativo 24 per 36 millimetri. Le fotografie, stampate possibilmente su carta lucida, vanno spedite alla Redazione di 'Cinema' (Pagina fotografica), Roma; Piazza della Pigna.

★★ MARGHERITA FRA I TRE

Italia - Produzione: Realcine-It. - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Ivo Perilli - Soggetto: dalla commedia di Aften von Fritz Schwieler - Sceneggiatura: Nicola Manzari, Renato May - Scenografia e art.: Natale Steffenino - Operatore: Ugo Lombardi - Direttore di prod.: Dino De Laurentiis - Interpreti: Assia Noris, Carlo Campanini, Giuseppe Pirelli, Enzo Bilotti, Aldo Fionelli, Ernesto Alibrante, Jone Morino, Margherita Bagni, Greta Larsen.

Ivo Perilli gode una fama ristretta ma meritata: quella d'essere uno dei giovani più seri e più preparati del nostro cinematografo, fama suffragata dal suo lungo lavoro di sceneggiatore e di aiuto regista, e, molto, dal suo primo film come regista: RAGAZZO. Delle doti direttoriali ch'egli aveva a quel tempo manifestate: attenta penetrazione psicologica, efficacia incisiva nel ricreare certi ambienti popolari, sicuro dominio dei mezzi, purtroppo non ritroviamo, qua dentro, neppure una traccia lontana. C'è chi dice: ma non è, MARGHERITA FRA I TRE, che una sorta di prova generale che il regista s'è concessa per rinfrescarsi la memoria, in attesa di dedicarsi a un film importante. A noi sembra che questa prova non era davvero necessaria (giustificabile solo se si pensa che dopo RAGAZZO egli non ha avuto più modo di dirigere film). Ma soprattutto ci interessa porre sul tappeto, come si suol dire, una questione: ha il diritto, un regista « serio » come Perilli, di compromettersi banalmente con un lavoro « fatto con la mano sinistra », come questo? Ci sembra di no. Proprio per la ragione elementare che i pochi ben intenzionati del nostro cinema devono sentire il dovere di conservare intatte, quasi immuni vorremmo dire, non contagiate, le loro preziose energie. Ecco tutto: non basta, forse, che il contagio maligno abbiano già per tanto tempo,

FILM DI QUESTI GIORNI

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

controvoglia, subito? che bisogno c'è d'andarselo a cercare col lumicino?

Prova ne sia, che Perilli, per essersi permesso questa inutile e negativa avventura, ne esce con tutti i disonori: accentuati proprio dalla sua grave condizione di regista « serio ». Sì, se non leggessimo nei titoli di testa il suo nome, potremmo attribuire il suo film a qualunque altro mestierante, e nemmeno ai più solidi. Questa è la morale: a nessun uomo è permesso di uscire dalla propria strada e dalla propria sorte, pena le sofferenze più acute, la desolazione, il disinganno. Nemmeno se il film fosse riuscito più « pulito » e più esatto di quel che non è, avremmo potuto perdonarlo, in coscienza, a Perilli il suo errore iniziale. Ma ci basta ch'egli sia stato punito dal mediocre e anonimo risultato: e davvero saremmo lieti che il monito fosse valido anche per altri. Per tutti coloro che dicono: tanto per incominciare, incominciamo pure con un film che non ci interessa, più tardi sapremo farci valere. E il più tardi rischia, poi, di non venire mai: conosciamo qualche caso famoso, troppo famoso per ripeterne la citazione, di registi in partenza « promettenti » naufragati nel mare magno della produzione nazionale corrente, incapaci e anzi impossibilitati a uscire dalla pancia. Più fortunato è Perilli, del quale s'annuncia un film importante per la Ata. Ci auguriamo che, così, egli riesca a cancellare addirittura dalla nostra memoria l'infausta impronta margheritiana!

Il film si vale d'un unico dato commercialmente positivo (e del resto, piacevole abbastanza): l'opportunità offerta a quella viva commediante ch'è Assia Noris di gustosamente divertirsi con le improbabili ma movimentate trasformazioni di Margherita. L'attrice, quantunque irregolarmente fotografata, riesce appieno nel suo compito. Anche se una più amorosa regia, una fotografia più felice e coerente, un dialogo e trovate di calibro più efficiente l'avrebbero potuta ben altrimenti sostenere. Quantunque la sciatà sola, Assia Noris riesce a dare una prova di talento, di umore e di sobrio decoro. Non sapremo mai il perché di tanti gratuiti carrelli, di certi tagli d'inquadratura spropositati e goffi (la Noris e la Morino tagliate in una lunga scena alle caviglie), di talune invenzioni scenografiche misere e sciatte.

★★ TRANSATLANTICO

(Paris-New York) - Francia - Produz.: Regina Film - Distribuz.: Ideal Film - Regia: Yves Mirande e Claude Heymann - Operatori: Roger Hubert e Willy - Interpreti: Jules Berry, Gaby Morlay, Michel Simon, André Lefaur, Claude Dauphin, Jacques Baumer, Simone Berriau.

Il commediografo e regista Yves Mirande sembra essersi assunto il compito — non si sa quanto consolante — di sciorinare dei panni sporchi d'una società: la media e la grossa borghesia francese. Diciamo subito che il disgusto che già per la seconda volta proviamo di

fronte a un suo film (la prima è stata in occasione di DODICI DONNE, che recava anche la firma di Georges Lacombe, ma senza speciali conseguenze), non nasce dalla contemplazione particolare di quella società ipocrita e frolla, come a dire da riflessioni suscitate dal saporita francese. No, perchè sappiamo fin troppo bene come le condizioni che il Mirande con tanto impegno viene a rivelarci non abbiano che poco di nazionale, e moltissimo di universale, perfino più esatto (e si colga la sfumatura) sarebbe dire: di « internazionale ». Il Mirande, come Sacha Guitry (in quest'ultimo, però, scopriamo un « mordente » più feroce, ovvero la impronta d'una personalità più decisa e anche storicamente più significativa: il Guitry è infatti un inequivocabile rappresentante d'un individualismo egoista e disincantato, un rappresentante, si vuol dire, di fruttivo addirittura, mentre di personaggi come Mirande, suppergiù, quell'umanità declinante ne ha prodotti altri parecchi), il Mirande sembra felice di poter prendere dinanzi allo spettatore l'atteggiamento sornione e ammiccante di chi ne sa e ne ha viste tante durante una esistenza movimentata. Nella vita privata di tutti i grossi papaveri, dei piccoli e grandi parassiti della borghesia, ci tiene a dirci l'amico, non esistono particolari ch'egli non abbia scoperto e incasellato. È un atteggiamento presuntuoso e soddisfatto. Manca perciò, nelle sue grossolane vicende a sensazione, ogni scrupolo: e in senso morale e in senso artistico. Dalla prima carenza, nasce la sovrabbondanza e l'insistenza di confidenze pettegole e maleodoranti sull'attività segreta dei suoi tristi eroi (che la formale onorabilità borghese non sempre sa ricoprire), e si stabilisce una vera e propria legge di condotta, una



PROGRAMMAZIONI DI GIUGNO

A ROMA

> Nelle sabbie mobili	Moderno	20
> Spie	Supercinema	11
> Concerto a richiesta	Barberini	8
in cerca di guai	Moderno	8
Il vagabondo	Supercinema	7
2 anni di guerra	Barberini	7
> Amore ribelle	4 Fontane	7
> Inquietudine	Barberini	7
> Le mille e una notte	4 Fontane	7
> Kitty la musicista	Corso	6
> Aquile d'acciaio	Supercinema	6
> Peccati d'amore	Moderno	6
> Ripudiata	Corso	6
> Verso il sole	Corso	5
> Ora tragica	Corso	5
> Ferro e fuoco	Barberini	5
> Una famiglia terribile	Moderno	5
> La signorina professressa	Corso	4
> Il vetturale del S. Gottardo	4 Fontane	4
> Luna di miele a tre	Corso	4
> Nemici	Barberini	4
> In nome del popolo	Supercinema	4
> Un cuore 900	Barberini	4
> Conflitto tragico	Supercinema	4
> Ho trovato il mio uomo	4 Fontane	3
> Belve in ginocchio	4 Fontane	3

A MILANO

Una famiglia terribile	Ambasciatori	10
Via delle Cinque Lune	Odeon	9
La vergine del lago	Astra	8
I sette peccati	Astra	8
Tentazione	Ambasciatori	7
Vento di follia	Eden-Filo	7
Aquile d'acciaio	Odeon	7
Le mille e una notte	Corso	7
L'accusatore segreto	Corso	6
L'Europa non risponde	Astra	6
Brillano le stelle	Eden-Filo	6
Anime in tumulto	Eden-Filo	6
I masnadieri	Odeon	6
Il mistero dell'arsenale	Corso	6
Due anni di guerra	Corso	5
I figli del divorzio	Ambasciatori	5
Confessione	Lirica	4
Amore ribelle	Ambasciatori	4
In nome del popolo	Odeon	4
Un cuore 900	Odeon	4
La donna misteriosa	Ambasciatori	4
Belve in ginocchio	Corso	4
Luna di miele a tre	Eden	4
Prigioniera	Odeon	4
Il giunto verde	Eden	4
L'amante casta	Corso	3
Conflitto tragico	Ambasciatori	3
L'uomo che vaglia	Astra	3
La pantera nera	Corso	3
I masnadieri	Ambasciatori	3
Senza mamma	Eden-Filo	2



Luisa Ferida e Amedeo Nazzari nel film 'La bella addormentata' (produzione Cines - Distribuzione E. N. I. C.)

Waltanschauung addirittura (e come desolante!): quella che in questo film l'autore fa pronunciare a uno dei suoi personaggi, Jacques Baumer (il poliziotto che s'accompagna a Michel Simon). In parole povere, dice a un certo momento colui che tutti gli uomini, o quasi tutti, sono mascalzoni: a riprova della falsità e della parzialità di tutta un'esperienza morale e umana, della quale (orribile a dirsi) Yves Mirande mena vanto. La deficienza diviene artistica, e ovviamente: mancando il controllo della coscienza, il materiale offertoci da questo autore si fa sbrodoloso, inesplicito, povero e decadente.

Qualcosa, ancora, lo divide da Guitry. Difatti, l'autore del ROMAN D'UN TRICHEUR e delle PERLE DELLA CORONA è sovente capace, sguazzando nel suo sudicio mondo, di lasciare il segno sulla carne e sulle volti dei suoi racconti: proprio perchè egli se ne fa, in grazia d'una potenza negativa perfino satanica, lo storico (e magari incoscientemente). E Guitry non saprebbe raccontarci altre storie e altre parabole, appunto perchè come artista sa essere perfettamente sincero e coerente con se medesimo. Mentre del Mirande non potremo dimenticare quell'incursione, spesso toccante, in altri territori, che porta il nome di DIETRO LA FACCIA.

In altre parole: guitrizzando (ci si lasci il barbarismo (come in DODICI DONNE e in TRANSATLANTICO, Yves Mirande non è sincero, è vinto dal vanitoso desiderio esibizionistico di comunicarci la sua cinica esperienza « vitaiola »; e al contatto, invece, con una materia più umile, derivante da una solida e nobile tradizione letteraria, teatrale e cinematografica (ricordarsi il vecchio paralitico nella sua stanza nuda e fetida, i personaggi di Simon e di Lefaur in DIETRO LA FACCIA), è ancora capace di spremere valido sugo e saporose suggestioni.

Discorso, può darsi, troppo lungo, se si riflette alle intrinseche qualità di questo TRANSATLANTICO. Ma non sempre sono i film riusciti che stimolano al discorrere, chi, soprattutto, sia attento a segni non solo estetici d'un lavoro.

Un film abbastanza sconclusionato, anche. Inesistente, dal punto di vista cinematografico. E anche le corde toccate con tanta insistenza, non sempre rispondono. Con tutto questo, è fin troppo logico che gli attori — scabbene di prim'ordine alcuni: il Simon, il Berry, La Morlay (alla lunga, strucchevole), André Lefaur (che in sordina ripete il tic del suo « cleptomane » di DIETRO LA FACCIA), ma molto in sordina), il Daaphin, il Baumer — si mostrino incapaci di darci altro che le briciole del loro mestiere più quotidiano e indifferente.

★ ★ IN NOME DEL POPOLO

(In Namen des Volkes) - Germania - Produzione: Terra - Distribuzione: Tirrenia - Regia: Erich Engels - Interpreti: Rudolf Fernau, Christine Grabe, Fritz Kampers, Ellen Bang.

Il regista Erich Engels s'è rammentato in due « classici » del genere, realizzati in altri tempi nel suo paese (IL GABINETTO DELLE FI-

GURE DI CERA di Paul Leni e M. di Murnau). Del secondo, se mai, più che del primo, è probabile egli abbia tratto almeno certe elementari suggestioni d'atmosfera e fotografiche. La tensione sorda e ossessiva ch'egli riesce a creare ci ricorda per qualche verso certe pause di sinistro silenzio del film di Lang, e nella stessa figura del protagonista possiamo ritrovare una parentela — esteriore — seppure lontana: per quel che riguarda il ciclo, la progressione inesorabile della sua carriera mostruosa. Ma il mörder di Fritz Lang era psicologicamente e patologicamente ben più approfondito. E va da sé che il ricordo è suscitato in noi più per nostra buona volontà che per suggestioni effettive.

Non ci resta che rammaricarci di un'occasione perduta. E in queste parole non si legga un odioso desiderio di empia emozione estetica. Se qui manca, per l'appunto, una autentica emozione estetica, la colpa è, e di non altro, della terzietà di tutto il racconto. In M. c'era emozione, e alta, perchè sul fotogramma, voltavano spiriti segreti e ultraurmani, quegli stessi che sollevano Hoffmann e Poe all'arte e lasciano un Ewers quasi sempre in un terrestre al di qua.

Il Fernau anche più del regista s'è voluto servire dei ricordi di quei due film: ci riferiamo alla recitazione di Conrad Vidt e di Fritz Kortner nel primo e di Peter Lorre nel secondo; ma nemmeno lui, sebbene in più punti notevole, è stato capace di staccarsi coi piedi dal suolo.

★ ★ CONFLITTO TRAGICO

(Der Meg au Isabell) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Murnent - Regia: Erich Engels - Interpreti: Hilde Krahl, Ewald Bolser, Annetarie Holz.

Cose non tanto diverse si potrebbero dire per quest'altro film dell'Engels: pertanto, rimandiamo il lettore a poche righe più sopra. Diverso il genere, diversi i problemi. Ma analogo il risultato: non temiamo di ripeterci: terrestre. La stessa Hilde Krahl rimane al disotto di altre sue interpretazioni memorabili.

★ ★ ★ GUIDONIA

Italia - Documentario - Produzione: Incom per conto Centro Foto Cinematografico Centro Aeronautico - Regia: Antonio Dell'Anno - Fotografia: Leonida Barbani.

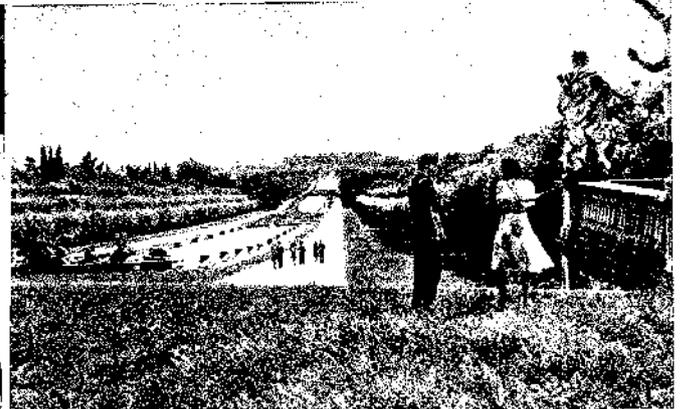
★ ★ ★ 30 SECONDI IN PICCHIATA

Italia - Documentario - Produzione: Incom - Dirett. di produzione: Giorgio Covi - Regia: Alberto Pozzetti - Soggetto: Alberto Pozzetti - Operatore: Aldo Giordani.

Due eccellenti documentari tecnico-scientifici di carattere aviatorio, realizzati con efficacia e chiarezza di mezzi. In questo genere di cortometraggi, gli specialisti nostrani — se non sono ancora giunti a quella finezza espressiva che sarebbe desiderabile — dimostrano di aver conquistato i dati elementari d'un mestiere sicuro, scevro di abbondanze illustrative.

VICE

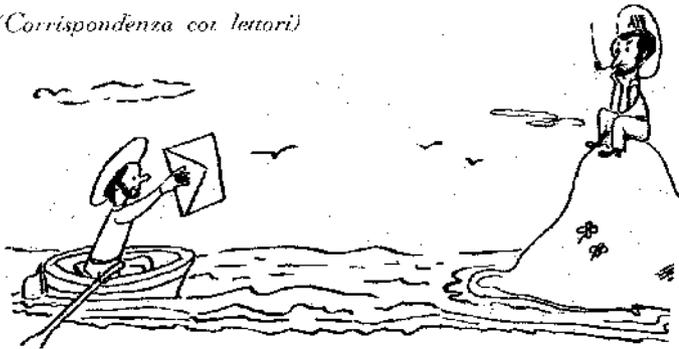
"I tre aquilotti"



I TRE AQUILOTTI sono tre allievi dell'Accademia Aeronautica di Caserta. Tre allievi dell'ultimo corso, Marco, Mario e Filippo, compagni inseparabili, uniti da una profonda amicizia, vivono in sienne gli ultimi mesi di Accademia nella gioiosa attesa del distintivo che li consacrerà ufficiali piloti dell'Arma Azzurra. Ma la presenza della sorella di Mario, venuta a vivere con la mamma in una villetta nei pressi dell'Accademia, non lascia indifferente Marco, il quale s'innamora profondamente di lei. L'idillio non è gradito a Mario; di qui i primi passi verso un piccolo dramma che presto travolgerà Marco in una crisi che gli impedirà di prendere il brevetto di pilota. Il corso si chiude con l'assunzione di Mario e Filippo tra i piloti dell'Arma Azzurra, mentre Marco è messo fuori dal ruolo naviganti. Ma la sorte vuole che i tre si debbano ancora una volta incontrare, e, attraverso vicende che metteranno in luce il valore di pilota di Marco, accorso in aiuto dei due compagni in pericolo, la storia si concluderà col consenso di Mario all'amore tra il suo salvatore e la sorella Adriana. Il film è di quelli che attraverso una trama umana e interessante tendono a offrire una documentazione fresca e precisa della vita degli allievi nella Accademia Aeronautica. Accanto alla NAVE BIANCA, a UN PILOTA RITORNA, a UOMINI SUL FONDO e precedendo di poco CENTE DELL'ARIA, questo film viene a inserirsi in quella ottima tradizione di film documentari a soggetto, diffusi in Italia e all'estero con vivo successo. La regia è di Mario Mattoli, il soggetto di Tito Silvio Mursino; operatore Anichè Brizzi, interpreti: Leonardo Cortese, Michela Belmonte, Carlo Minello, Alberto Sordi. Consulente aeronautico: colonnello Gentile, comandante in seconda della R. Accademia di Caserta. (Produzione A.C.I. - Foto Ciolfi).

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



GIUSEPPE VECCHIOLI (Macerata). - Non ventidue, bensì diciotto anni fa è morto Valentino. Sul numero 97 si parla di lui.

ETTORE DELLA SIEGA (Bastia Umbra). - Dipende dal rapporto tra la velocità del movimento della ruota coi raggi e il tempo di otturazione. In via delle Muratte c'è un rappresentante libbraio, mi sembra. Il volume di Cauda è utile, in quanto fornisce una nomenclatura estensissima in diverse lingue. Di **SEGNINI DORATI** non ho notizie.

L'UOMO DEI MISTERI (Teramo). - Film con Lily Vincenti: GLI UOMINI NON SONO INGRATI, TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE, IL SEGRETO DI VILLA PARADISO, I FIGLI DELLA NOTTE. Ora è in Spagna. Ma non mi risulta che sia francese.

cineamatografi stessi, e informarti quale è il noleggiatore che li procura. Come posso giudicare MALOMBRA se è appena cominciato? Dorothy Arzner è un regista. Avrai visto LA FALENA D'ARGENTO.

LINA BATTISTINI (Sezze Romano). - La tua lettera in occasione del compleanno di Alida Valli (31 maggio) è stata inviata all'attrice. Hai scritto canzoni e soggetti e desideri vendere questi e quelli. Per le canzoni occorre tu ti rivolga a qualche musicista, per i soggetti alle Case cineamatografiche, i cui indirizzi sono stati spesso pubblicati su questa pagina.

GUIDO MONZEGGIO. - Il tuo indirizzo per corrispondere coi lettori: via Silvio Pellico 6, Milano.

VINCENZO MUSSO (Bari). - Vanna Vanni è scritturata dalla Cines-Enic, via Po 32, Roma. Da **FILOCCIA D'ORO** e **SE NON SON MATTI NON LI VOGLIAMO** ha fatto una bella strada.

ALDO GRECO (Caltanissetta). - Il regista di **WALLY DELL'AVVOLTOIO** è Hans Steinhoff. Imperio Argentina è in Spagna. Brazzi proviene dal teatro. Laura Solari è la protagonista di **LUISA SANFELICE**. Poi tornerà in Germania per cinema. Per gli attori tedeschi rivolgiti alla Germania Film, via Bari 15, Roma. La musica di **WALLY** non è quella di Catalani.

ANGIOLINO MARTINUCCI (San Gignano). - Certo: la tua città, con la inconfondibile caratteristica delle sue torri, si presta in modo particolare al cinematografo. Il fatto che sei film ormai siano stati realizzati in parte costì, lo dimostra.

BONAMORE (P.M.). - **NELLE SABBIE MOBILI** è L'EXPREINTE DI DIEU. Morquy non è un regista di doti eccezionali, ma ogni tanto nei suoi film si nota una sequenza di particolare pregio. Così nel film citato. Interessante il modo con cui è rappresentata l'atmosfera nella prima parte.

L'UOMO DELLE SCOMMESSE (Portoferraio). - Che razza di scommessa è codesta? Se è più bravo Amedeo Nazzari o Rossano Brazzi? E io dovrei decidere? Le scommesse non si fanno sul metro dell'estetica. Il mio parere è che siano ambedue bravi, ovvero volentieri.

NINO CASDIA (Barcellona). - Ecco i titoli originali tra parentesi: LA MASCHERA DI FERRO (*The Man in the Iron Mask*), BARBAROLA (*Barcarola*), AMORE VIZIANDO (*The Little Minister*), NOTTE DI DICEMBRE (*Nuit de décembre*).

RINALDO R. (Bologna). - Rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma.

ANNAMARIA BAGEROLI (Roma). - Su quel film il critico non è del tuo stesso parere.

GINO COLONNA (Istoria). - Nella carica del SEICENTO c'è C. Henry Gordon. I protagonisti della voce NELLA TEMPESTA sono Laurence Olivier e Merle Oberon. Il regista è William Wyler.



G. Veronese, assiduo lettore del 'Capo di buona speranza'

Amedeo Nazzari, contrariamente a ciò che tu dici, mi sembra che prenda parte a numerosi film.

ALDO CASAFORTE (San Remo). - Bassoli: Piazza Adriana 5, Roma. Colosseum: via Sardegna 81, Roma.

AMMIRATRICE. - Massimo Girotti è nato a Mogliano delle Marche il 18 maggio 1918.

FRANCO VILLA (Roma). - È giusto: nei film italiani spesso non si tiene conto dei piani sonori. Mas è della Cristallo Film. Per la Micro Film rivolgiti al Dott. Leonardo Algard, presso Eiar, via Botteghe Oscure 54, Roma. Non ci sono libri del genere di quelli che tu chiedi.

MARIELLA G. (Torino). - Nel n. 142 la tricromia, nel n. 59 la Galleria.

ANTONIO PANU' (Olbia). - Dei film da te citati, potrebbe interessare i raccoglitori **ARIANNA** di Czinner. Ma non si tratta, in complesso, di vecchi film. Magari tu trovassi dei film muti! Devi rivolgerti ai noleggiatori locali, cioè ai



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annessi L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

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

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

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

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



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

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

UNA NUOVA VIA PER
UNA MAGGIOR BELLEZZA
Cosmesi
KALODERMA
KALODERMA S. I. A. MILANO

W 14024

ROB, MILANO (Roma). - Non ci sono altre riviste oltre quelle da te elencate. *Si gira*, via della Fontanella Borghiese n. 24, Roma.

PINOCCHIO JACK. - Cines, via Po n. 32, Roma. I libri: Edizioni Italiane, via Veneto 34, Roma. Chiedi i libri di Chiarni e degli altri insegnanti al C. S. C.

ANTONELLO. - Anche un giovane brutto può riuscire nel cinema. Tutto sta che abbia altre doti. E per il caso da te accennato, non c'è altro da fare, mi sembra, che rivolgersi al Centro.

PAOLO HEUSCH (Roma). - Insomma, tu sei spinto da una gran voglia di fare qualcosa nel cinema, di realizzare film in formato ridotto, e intendi far collaborare con te (via San Martino della Battaglia 31, Roma) tutti gli appassionati.

RICCA MINOLI (Casteggio). - Ringrazia Claudio Cora della fotografia che ti ha dato. Hai scritto al Direttore dell'Eiar affinché io venga invitato a parlare alla radio. Grazie. Bisognerebbe sapere se gli altri lettori sarebbero lieti di ciò.

GIUSEPPE RIVAROLA (Genova). - Prova a scrivere al Luce o all'Incom.

L. PARINI (Milano). - La Germania Film, via Bari 15, Roma, potrà accontentarti, penso. Il capo ufficio stampa Giuseppe Marotta è persona molto cortese.

MARIA SFORZA (Roma). - Ci sono due film col titolo italiano NOSTRO PANE QUOTIDIANO. Ambedue sono citati da Francesco Pasinetti nella sua *Storia del cinema*; uno è di Murnau (*City Girl*), uno è di Vidor (*Our Daily Bread*). Il regista di THE GREAT GARRICK è James Whale. Su *Cinema* è apparsa una rievocazione di METROPOLIS. Altri articoli

del genere sono apparsi e appariranno. **ALBERGO NORD** è stato prodotto prima dell'attuale guerra.

CARLO BARSOUFFI (Lucca). - Virginia Balistreri non è Francesca Bertini. In *SPERDUTI NEL BRIO* la Bertini non c'è. È un errore dell'articolista. Forst non ha realizzato *SEBASTIAN OTT*. IL GRANDE AMORE DEL GIOVANE DESSAUER dev'essere, mi pare, di Ucieky. Sui film di Forst siamo d'accordo. Lo scenario del matto è dello stesso Clair, da una opera di Berr e Guillemand. Musica di Armand Bernard. Philippe Parès e Georges Van Parys, operatore Périnal, scenografo Meerzon. Attori: René Lefèvre, Louis Allibert, Vanda Gréville, Paul Ollivier. Quella di volere i dati completi non è una brutta abitudine.

LETTORE MONZESE (Monza). - Andrea Mattoni è tornato in Germania. Paolo Viero è richiamato. Di FIGMALIONE non ho notizie. Vorresti le gallerie di Marian e di Birgel. Ho sentito dire anche da altri che alcuni film della M.G.M. sono stati ripresi in talune città col titolo cambiato. Sì, in fondo, nulla vieta che tutti i film delle case americane vengano proiettati. Comunque i film citati mi sembrano di scarso interesse.

ANTONIO PANU (Olbia). - Certo, puoi scrivere a Francesco Pasinetti proponendogli di realizzare un documentario su luoghi e costumi sardi. Ma potresti scrivere anche all'Istituto Luce, inviando uno schizzo di soggetto nonché una documentazione fotografica, se possibile.

TINO BELLAGGIA (Roma). - Tu una volta desti l'indirizzo: via Tupino 22, Roma. Alcuni lettori si lagnano con me perché a quell'indirizzo tu non risulti. Come va questa faccenda? Avverto in ogni modo che questa è la prima ed ultima volta in cui io mi occupo

di indirizzi che non risultano esatti, ecc. Molti lettori parlano di un certo Guidi che all'indirizzo dato (via del Tritone 82, Roma) non risulta. E così via. Se io dovessi seguire anche la vita privata dei lettori, non basterebbero tre o quattro pagine della rivista, inoltre dovrei provvedere alla istituzione di un apposito ufficio. Il che è impossibile.

ROBERTO MILANO (Roma). - Di «Contro Corrente» non so. Il Bollettino di Cinecittà non esce più, è stato sostituito dalla Agenzia Arcobaleno. Informazioni da richiedersi presso Cinecittà.

IL MOZZO DELLA FORTUNA. - Non i QUATTRO COMANDAMENTI, bensì I DIECI COMANDAMENTI è il titolo di quel film di De Mille. Film di De Mille precedenti: IL RE DEI RE, CARMEN, JOAN THE WOMAN, MALE AND FEMALE, MANSLAUGHTER, THE VOLGA BOATMAN.

GINO COLONNA (Astoria). - IL TRITONE DELLA PRIMA ROSA di Hanns Schwarz, con Barrie K. Barnes, Sophie Stewart, Margareta Scott. Film prodotto in Gran Bretagna. L'INFERNO NERO, regista Louis King, con Jean Muir, Barton Mac Lane, Henry O'Neil. Za la Mort era Emilio Ghione, Elena Sangro è apparsa in *quò vadis?* Di Lionel Barrymore sono i film: ARSENIO LUPIN, GRAND HOTEL, NOTTURNO VIENNESE, PRANZO ALLE OTTO, DAVID COPPERFIELD, IL PICCOLO COLONNELLO, MARGHERITA CAUTIER, LE VIE DELLA GLORIA, CAPITANI CORAGGIOSI, L'ETERNA ILLUSIONE. Regista di DIECI SOLDI A DANZA

VINCENZO MUSSO (Bari). - Non so se amiamo così avesse un altro titolo, prima. Non conosco, comunque, un film italiano col titolo UNA NUOVA VITA. Quell'attore è John Wayne. Vuoi sapere da me se Nazzari e la Valtì sono i più bravi attori della cinematografia

italiana. Che siano bravi, si può dire, ma che siano i più bravi questo no. E allora tu mi chiederai chi sono i più bravi. Non ci sono mai i più bravi. Del resto, tutti fanno del loro meglio per essere i più bravi.

CORRADO TERZI (Bergamo). - La musica della edizione italiana di *NELLE SABBIE MOBILI* è di Roberto Caggiano. Giusto: l'EMPREINTE DU DIEU. Ma l'errore non dipende forse da me. Non appare il nome del regista nelle didascalie iniziali? Mi pare strano, e non capisco la ragione. Comunque, il regista è Léonide Moguy. PATRIZIA: regia, produzione, soggetto e sceneggiatura di Marcel Pagnol. Montaggio di Janette Ginesté. Operatori: Willy e Petit. Attori: Rainu, Joseite Day, Fernandel, Line Noro, Churpin, Georges Gres, Willy Mathias. Titolo originale: *La Fille du pistancier*. La questione della carta è di grande importanza per una nuova rivista. Non sapevo né il titolo né chi patrocinasse la rivista di cui mi parli. Auguri, in ogni modo. La pubblicità: già: la pubblicità. Ma vedi, all'Amministrazione piano, la pubblicità.

EMILIO EMILIO (Lodi). - Hai pensato di non vendere più la tua raccolta di *Cinema* e hai inviato ai soldati i vecchi fascicoli. Bravo!

IL NOSTRO MO

Direttore: **VITTORIO MUSSOINI**

Stampato da "Novissima", Roma - Via Roma nella ex Fori, 9 - Tel. 760205 - 760206

Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 2 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte.



AM
4.941

MAGNETI
MARELLI

*Impianti
Diffusione
Sonora*



FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI S. A. - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000



*Dallo zucchero e dal suo
alto potere energetico
l'organismo umano trae
forza, salute, bellezza*

LA PAROLA D'ORDINE PER LA CAMPAGNA 1942 È QUESTA:
estendere ed intensificare la coltura delle barbabietole da zucchero
LA META A CUI DOVETE TENDERE CON OGNI SFORZO È QUESTA:
50 quintali di saccarosio per ettaro. Il Paese attende da voi il suo fabbisogno di zucchero e di alcole carburante



olivetti studio 42



macchina per la vostra corrispondenza personale



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

SAFAR

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