

CINEMA



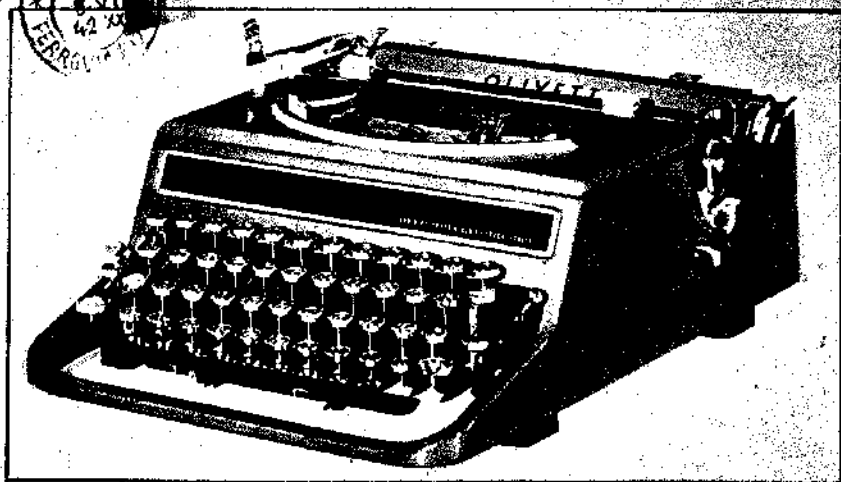
SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

147 LIRE
2,50

10 AGOSTO 1942-XX



olivetti studio 42



macchina per la vostra corrispondenza personale

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA UERICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Volume II - 10 agosto 1942-XX

FASCICOLO 147

IN QUESTO NUMERO

L. I. LOMBARDOZZI	
Questioni cinematografiche	409
GIULIELMO USELLINI	
Tra incudine e martello	410
IRENE BRIN	
La moda nel cinema	412
GIACCO BELLEGRI	
Venezia in attesa di Venezia	415
ETTORE DELLA GIOVANNA	
Ingegneri estetici	417
LUIGIO LOMBARDO	
Il documentario e la scienza	418
B. F. (Pagnone)	
Caratteri e tipi	420
IL TECNICO	
La naturalezza della moderna illuminazione degli interni	422
* Il mestiere del regista	424
MARIO BALNETTI	
Canoliera il cinema nel dopoguerra?	426
I. C. (Interviste)	
Anche i soldati	429
VALLE	
Film di questi giorni	430
NELLE KUBRICHE	
Cinema Citta	435
Programmi di luglio	437
F. P. (Parlatore)	
Casa di Nuova Speranza	438

Le Redazioni: R. Leone - D. Purificato

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1.232.77 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie: anno L. 50, semestre L. 28 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

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

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

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Mariella Lotti, interprete del film 'Meter Dolorosa', una produzione E. I. A. diretta da Gentilomo



CINEMA GIULIA

ITALIA

NEGLI ULTIMI GIORNI...

...del mese di luglio, ha avuto luogo a Bruxelles un'importante riunione della Camera Internazionale del Film, durante la quale è stato considerato il tema *L'esercizio cinema e ammortizzazione del film*. Vi hanno partecipato i delegati di tutte le Nazioni aderenti.

ARMANDO FALCONI...

...si è unito in matrimonio con la signorina Elisabetta Swoboda. Il noto attore era da molti anni vedovo della indimenticabile artista Tina di Lorenzo. Ad Armando Falconi sono giunti affettuosi auguri da parte di personalità politiche e teatrali, e di artisti di tutta Italia.

SANDRO GIUSTI...

...critico cinematografico de *L'Ambrosiano* è assistente alla regia nel film *LA ZIA DI CARLO*, diretto da Alfredo Guarini. Com'è noto, questo film ha per interpreti Macario, Riento, Maurizio D'Ancora, Guglielmo Barnabò, Carlo Minello, Lucia D'Alberici, Silvana Jacchino, ecc.

LA CASA DI PRODUZIONE...

...Fonorama invita i musicisti italiani a comporre tre canzoni da inserire nella colonna sonora del film *L'ASCA CANZARE IL CUORE*. Le canzoni dovranno essere inviate alla Fonorama (Lungotevere Arnaldo da Brescia 5, Roma) non oltre il 15 agosto.

ANNO AVUTO INIZIO...

...in questi giorni le riprese dei seguenti film: *COLLI DI TIVOLI*, una produzione Lux diretta da Gennaro Righelli e interpretati da Gilberto Govi, Elio Steiner, Emma Giglio, Elena Altieri, Marisa Vernati, Amelia Chellini, Alberto Capozzi, Cesare Bettarini. Il soggetto del film è tratto dall'omonima commedia di Finzi La Rosa. *IL NEMICO*, una produzione Cines, ideata da Guglielmo Giannini, direttore della regia; tra gli interpreti figurano Renato Cialente, Evi Maltagliati, Camillo Pilotto, Paolo Stoppa. Alla Sals si è iniziato, per la regia di Guido Brignone, il *ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO* interpretato da Ermete Zacconi, Amedeo Nazzari, Caterina Boratto, Paolo Stoppa, Olga Vittoria Gentili, Tina Lattanzi, Adele Garavaglia.

LA SPEDIZIONE CINEMATOGRAFICA...

...inviata dalla Incom in Russia, presso l'Armata Italiana, è in pieno lavoro. Superate le prime difficoltà, dopo aver girato numerose riprese in prima linea, si comincia a delineare la serie di documentari edita a glorificazione dei sacrifici dei soldati italiani nella guerra an-



Una scena del film di produzione Aci 'I tre aquilotti'

W 13098



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

Cipria
KALODERMA
LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S.I.A. MILANO

tiolseccia. Cinque saranno gli argomenti oggetto di altrettanti documentari. Il primo documenta la vita in un treno ospedale della sanità militare. Il secondo, in corso di realizzazione, rivelerà al pubblico aspetti dell'attuale guerra con particolare riferimento alla vita dei nostri soldati in prima linea, durante la pausa tra una battaglia e l'altra, o meglio tra un turno e l'altro di vedetta o di servizio ai caposaldi.

NOTIZIE

Ferruccio Cerio sarà il regista del film intitolato *L'ISOLA DELL'AMORE* il cui soggetto è opera di Giuseppe Guarnino e sarà interpretato dall'attrice ungherese Elisabetta Simor e dall'attore italiano Enzo Fiermonte. La Titanus ha in progetto un film dal titolo *I FIGLI DI NERUSO*. La Nazionalecine inizierà quanto prima un « giallo » cinematografico dal titolo *CIRARIO SEGRETO*. La coppia Crisman Zareschi interpreterà *LETTERE AD UN EROE*, soggetto di Gianna Valenti. La I.N.A.C. ha in animo di realizzare

quanto prima un film diretto da Mario Bonnard e interpretato da Amedeo Nazzari sulla vita di Raffaele Rubatino, creatore della prima società di navigazione a vapore italiana.

PER UN ERRORE TIPOGRAFICO...

...nell'Editoriale *Atti di Superbia* (« Cinema » n. 146), si leggeva nelle ultime righe della seconda colonna, e a principio della colonna successiva: « Aveva il regista scelto, secondo criteri che non possiamo apprezzare e incoraggiare, un giovanissimo attore ». Ecco, invece, come si doveva leggere: « Aveva scelto il regista, secondo criteri che non possiamo che apprezzare e incoraggiare, ecc. ».

IVO PERILLI...

...dirigerà quanto prima il soggetto di Filippo Sacchi dal titolo *PRIMA DONNA* e che sarà interpretato da Anneliese Uhlig, Irma Gramatica, il campione di tennis Renato Bossi e Marina Berti.

ALDO RUBENS...

...è autore di un soggetto che porterà sullo schermo gli attori del varietà e del teatro nel loro ambiente e nella loro vita: il titolo provvisorio di questo film è *ARCORALENO* e per esso sono stati scritturati Lucia D'Alberti, Margarita Dal Plata, Nunzio Filogamo, Delia Lodi, Macario, Vanda Osizi, Odoardo Spadaro, Alberto Sempini, Nino Taranto, Olga Villi. Parteciperanno al film le orchestre Sempini e Petralia; le musiche saranno opera dei maestri D'Anzi, Ravasini, Valenti, Bonavolontà, Barbicci, Ruccione; la regia sarà di Gustavo Abbi.

CAMILLO MASTROCINQUE...

...terminata la sceneggiatura del film *SCROLINA*, il cui soggetto è derivato da un'opera di Achille Torelli, si accinge ad iniziarne le riprese nei cantieri di Cinecittà avvalendosi degli attori Maria Denis e Amedeo Nazzari.

Terminata la prima serie, comprendente 8 pagine fotocolor extra-lesio, 'Cinema' annuncia la nuova serie, che sarà iniziata con il numero straordinario del 10 settembre p.v. Detto numero a 64 pagine, dedicato interamente alle Manifestazioni Cinematografiche di Venezia può essere prelevato presso la Redazione di 'Cinema' al prezzo di L. 3.50



RIPORTIAMO DAL...

...Messaggero di Roma la seguente notizia: « La Casa Bianca, che difetta ormai di abili diplomatici e soprattutto di agiliissimi saimbanchi della politica, pensa quale debba essere l'uomo da mandare in Russia, un uomo cioè che sotto quel punto di vista le possa dare pieno affidamento. E come rileva il *New Daily News*, si è già fatto con insistenza il nome dell'artista cinematografico giudaico Charlie Chaplin, quale quello di ambasciatore straordinario negli Stati Uniti presso il Governo Sovietico. Aitellante orizzonte in verità apre l'imperialismo rooseveltiano alla carriera del divo di prima grandezza del film comico muto. A colui che doveva impersonare in un film la figura di Napoleone dopo aver impersonato quella dell'eterno straccione ed avere esaltato con fini propagandistici bolscevichi e mentalità giudaica la figura del proletario e la civiltà delle macchine, dovrebbero essere affidate le sorti delle demoplutocrazie. I monelli di White Chapel, che si sbellicavano dalle risa, che finivano perfino col commuoversi alle tragicomiche avventure di Charlot, povero difensore dei deboli e amico dei poveri e della plebe, di tutti i diseredati della fortuna, certo non avrebbero mai immaginato che un giorno proprio lui, Charlot, sarebbe stato il difensore degli interessi dei più feroci plutocrati e avrebbe dovuto andare a Mosca per convincere le masse proletarie russe a continuare a farsi ammazzare per far piacere ai finanzieri di Nuova York ». Tale novità non ci stupisce affatto, considerando i precedenti del Governo americano che si chiamano Robert Montgomery, Douglas Fairbanks junior, Melvyn Douglas, Walt Disney, ecc. Del primo infatti ricordiamo la missione speciale affidatagli l'anno scorso, proprio di questi tempi, dalla Casa Bianca presso l'Ambasciata Americana a Londra, quale addetto navale. Di Douglas sappiamo che fino a pochi mesi fa risultava inviato speciale di Roosevelt nel Sudamerica per una serie di



Maria Jacobini e Paola Veneroni nel film 'Signorinette'



Gli uomini sono scettici ...

ma quale uomo saprebbe resistere ad un volto fresco e curato, e ad una bocca che sorride con denti belli e bianchi? Sono i denti curati col Chlorodont che lo attirano. In poco tempo, il Chlorodont potrà ridonare anche ai vostri denti la loro naturale bellezza, grazie alla sua potente detersiva che opera energicamente ma gradevolmente sullo smalto, aggiungendo quella deliziosa sensazione di nettezza e di accuratezza che soltanto il Chlorodont può dare alla vostra bocca.

pasta dentifricia
Chlorodont
sviluppa ossigeno

conferenze atte a promuovere le simpatie dei brasiliani, degli argentini, dei cileni, uruguayani, ecc. verso gli Stati Uniti. In quanto a Melvyn Douglas, un telegramma da Hollywood giunto in Svizzera, ci reca la strabiliante notizia che « è stato nominato direttore della sezione informazioni all'ufficio della difesa in Washington ». Come al solito gli americani fanno la guerra come si fa il cinematografo; e per essere coerenti a questi principi, attingono i loro personaggi politici alla fonte hollywoodiana. Come diplomatici gli attori non dovrebbero andar male, data la loro attitudine alla finzione; ma come uomini politici destinati ad altri gravi compiti? Siamo sempre più convinti che in America non sanno fare le cose sul serio.

GERMANIA

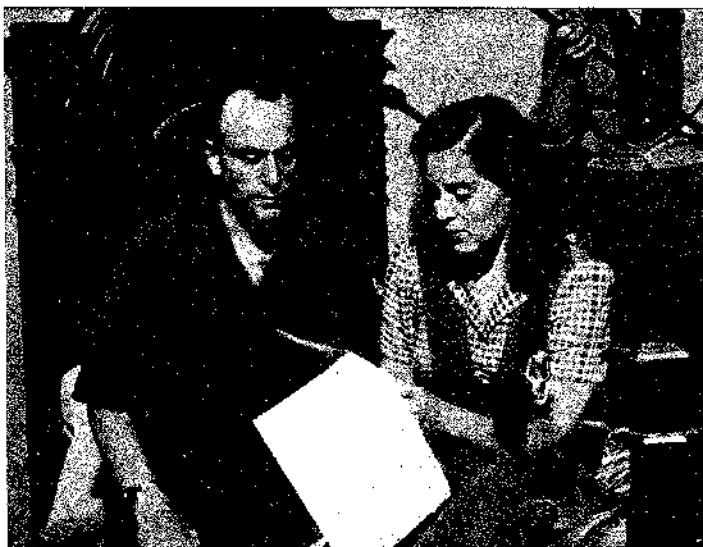
IL REGISTA...

...R. A. Stemmler ha terminato le riprese di un film sportivo interpretato da René Deltgen, Maria Andergast,

Heinz Engelmann, ecc., basato sulle vicende di un campionato di calcio e girato con la collaborazione e con la consulenza dei migliori calciatori delle squadre germaniche. Buona parte degli esterni sono stati girati a colori con il sistema Agfa.

A BERLINO...

...ai membri della Germanica Cinematografia didattica, i membri della Cineteca Scolastica del Ministero della Educazione Nazionale hanno proiettato due documentari di Francesco Pasinetti: SULLE ORME DI GIACOMO LEOPARDI e UNA OPERAZIONE CHIRURGICA. Quest'ultimo, di carattere strettamente scientifico, ha interessato in modo particolare per la forma cinematografica con cui l'operazione era stata risolta, poiché la ripresa, contrariamente a quanto era stato fatto prima, era effettuata da diverse angolazioni, in modo che l'atto operatorio era seguito in tutte le sue fasi e nei suoi particolari; cosicché, questo metodo rigorosamente cinematografico viene



Il regista Harry Hasso spiega a Viveca Lindfors una scena del film 'La donna del peccato'

a risolversi anche in vantaggio della parte scientifica. L'altro film, SULLE ORME DI GIACOMO LEOPARDI, che è il primo film della « serie letteraria » che la Cineteca Scolastica italiana produce, ha indotto i rappresentanti della cinematografia didattica germanica a studiare la realizzazione di un film sulla vita di Wolfgang Goethe, seguendo il metodo adottato dal regista per il film su Leopardi.

ROMANIA

APPREZZANDO...

...il valore educativo del film culturale, il Ministero della cultura nazionale ha istituito una Commissione della cine-

matografia scolastica la quale avrà il compito di organizzare cicli di spettacoli con pellicole culturali destinate ai ragazzi delle scuole e di preparare un ufficio cinematografico scolastico, quale organo permanente del Ministero. Questo cinematografo scolastico, creato con la collaborazione del Servizio italiano e del Ministero della propaganda nazionale, tende a completare l'educazione della gioventù romana, mediante la rappresentazione di film capaci di arricchire le conoscenze scientifiche e di presentare argomenti destinati ad integrare il programma degli studi. Tutte le scuole secondarie saranno fornite di una sala per rappresentazioni cinematografiche.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 852.419.239

SEDE CENTRALE: ROMA

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

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA - ZAGABRIA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO

CREDITO FONDARIO

CREDITO PESCHERECCIO

CREDITO CINEMATOGRAFICO

CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO



La naturalezza dell'atteggiamento è una delle condizioni necessarie alla buona riuscita di un ritratto. Evitate che il soggetto prenda pose forzate e inespressive, cercate sempre di coglierlo di sorpresa e vedrete che le vostre fotografie acquisteranno di freschezza e di spontaneità. Occorrono pose brevi e pellicole la cui rapidità consenta di scattare ad 1/100 di secondo, 1/300 ed oltre. Perciò usate sempre all'aperto, con buona illuminazione la pellicola Isopan F; con poca luce e per fotografie a luce artificiale Isopan ISS. Solo l'impiego del giusto materiale negativo Vi garantisce una perfetta riuscita delle Vostre riprese.

AGFA FOTO S. A.

PRODOTTI FOTOGRAFICI

MILANO

10 AGOSTO

1942

XX

Cinema

147

QUESTIONI CINEMATOGRAFICHE

DINAMICA DELL'IMPORTAZIONE NEL QUADRO DELLA RINASCITA

NEL rapporto annuale della cinematografia, tenuto a Cinecittà, il Ministro Pavolini ha indicato chiaramente le direttive sulla importazione dei film esteri.

Egli ha detto anzitutto che «l'importazione, con il controllo dell'E.N.A.I.P.E., è stata sempre meglio disciplinata, sia allo scopo di evitare la concorrenza nell'acquisto all'estero, sia per una equa ripartizione dei film esteri fra le varie case italiane di produzione e noleggio».

Queste dichiarazioni preliminari del Ministro hanno fatto comprendere che qualcosa di nuovo si sta verificando nel movimento generale dell'importazione dei film.

Vi era da superare una situazione non più rispondente ai nuovi orientamenti e alla nuova disciplina, e questa situazione è stata superata nel modo più felice.

Per comprendere l'importanza del cammino fatto, occorre riportarsi alla legge istitutiva dell'E.N.A.I.P.E., legge del 4 aprile 1940. Nell'articolo 5 di detta legge è specificato che «nel limite delle quote di partecipazione a ciascuna attribuita, le ditte possono essere autorizzate dall'E.N.A.I.P.E. a trattare l'acquisto dei film esteri che intendono ottenere in assegnazione».

Ora, dall'atto della promulgazione della legge, l'E.N.A.I.P.E. aveva pienamente aderito allo spirito di questa concessione e le ditte trattavano così direttamente l'acquisto dei film di loro competenza.

Senonché, questo largheggiare di poteri è tornato via via a svantaggio delle ditte stesse, le quali si sono trovate automaticamente su un piano di concorrenza senza avere, beninteso, l'autorità che deriva all'E.N.A.I.P.E. dall'essere un organo al servizio diretto dello Stato.

Gli elementi sani del commercio cinematografico con l'estero hanno presto avvertito i pericoli di una tale situazione, tanto più che una perniciosa malattia aveva cominciato a rodere il delicato tronco della importazione: la malattia del mediadorato. Alcuni individui, mossi da scopi puramente speculativi, bagarinavano i film all'estero e regolavano l'importazione stessa su un piano falso, assolutamente estraneo allo spirito della concessione legislativa, con grave pregiudizio della nostra stessa dignità all'estero, dato il modo con cui i film venivano trattati.

Sicché il Ministro della Cultura Popolare, di concerto con quello per gli Scambi e per le Valute, è venuto nella determinazione di riportare il concetto legislativo al suo senso originario, ossia a quello vero e proprio del Monopolio. Difatti, l'articolo 1 della legge costitutiva del 4 aprile 1940 dice che «la gestione del Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film cinematografici provenienti dall'estero, istituito con il Regio Decreto Legge 4 settembre 1938-xvi n. 1389, convertito nella legge 9 gennaio 1939-xvii n. 465, è affidata all'Ente Nazionale Acquisti Importazioni Pellicole Estere (E.N.A.I.P.E.). L'Ente gestisce il Monopolio per conto dello Stato».

L'E.N.A.I.P.E. ha ripreso quindi le sue vere funzioni che, nel loro complesso, sono oltre che economiche, valutarie e amministrative, prevalentemente politiche, allacciando direttamente i rapporti di acquisto con gli enti cinematografici stranieri.

Di questa netta definizione di uno stato di cose che poteva perpetuarsi in modo sterile ed ambiguo, si è avuta la prima favorevole ripercussione nelle stesse piazze straniere, dove per ovvie ragioni i germi della speculazione avevano preso il sopravvento sulle correnti di una chiara e disciplinata trattazione della vendita e dell'acquisto dei film nel circolo internazionale.

Con limpido concetto sono stati portati a termine i recenti accordi internazionali, prima espressione di una cinematografia intesa in senso europeo e, sotto certi riflessi, anche in senso mondiale.

Il Ministro Pavolini, sempre nel rapporto di Cinecittà, ha presentato nel suo lato più dimostrativo il complesso concetto, riferendosi particolarmente ai suoi aspetti più immediati e concreti. Egli ha difatti annunciato che «per la prossima stagione viene introdotto il contingentamento nella distribuzione, nel senso che il numero dei film esteri distribuito da ciascuna azienda sia strettamente proporzionato al numero dei film italiani in distribuzione nello stesso periodo. Il volume delle importazioni ha subito una ulteriore benefica contrazione. Nell'annata sono stati presentati al pubblico soltanto 150 film esteri, che hanno richiesto esportazioni in divise per soli dieci milioni di lire».

Avviata in questa direzione di piena salva-

guardia, innanzi tutto, della produzione nazionale e di conseguenza di potenziamento della esportazione di fronte all'importazione, la politica cinematografica del Regime non poteva non adottare un sistema equilibratore tra i due piani oscillanti della situazione di fatto e della situazione di trapasso. Questo sistema gli organi competenti lo hanno trovato già in fase di squisita organizzazione nell'E.N.A.I.P.E. stesso, Ente che, si badi bene, è stato creato proprio per iniziare la nuova politica della importazione e che finora non era potuto entrare nel vivo della sua reale ed importantissima funzione, proprio per quegli inceppamenti di ordine non diciamo procedurale, ma certamente sperimentale, che ormai sono destinati ad una totale eliminazione.

L'E.N.A.I.P.E. ritorna così ad essere in modo schietto ed efficace il Monopolio dei film esteri, affinato strumento dello Stato per la politica generale della cinematografia, che ha lati industriali ed economici e, ripetiamo, prevalentemente politici.

Esso acquista ora direttamente all'estero e distribuisce i film, secondo un concetto preciso, a chi ne ha diritto per il contributo dato al potenziamento della cinematografia nazionale.

Precisate le funzioni, si potrebbero precisare anche gli aspetti ulteriori, avvertendo per esempio che non ci troviamo di fronte ad un puro e semplice ritorno al concetto originario della legge costitutiva, ma ad un effettivo impulso al processo evolutivo della importazione, nel raggio dei risultati più benefici.

Non è però necessario.

Noi sappiamo che la politica cinematografica segue l'indirizzo voluto dal Duce e che non vi sono e non vi saranno tentennamenti nel cammino da percorrere.

Interpretando appunto mirabilmente il pensiero del Duce, il Ministro Pavolini ha già dimostrato di saper agire in coerenza dell'etica fascista e degli interessi della Nazione, innalzando la cinematografia italiana ad un livello mai raggiunto.

È vero difatti che agli albori la nostra cinematografia conobbe una universalità d'imperio economico ed artistico, ma essa non seppe organizzarsi in modo da perpetuare il suo dominio.

Oggi la cinematografia italiana rinasce con proporzioni sempre notevoli, ma questa volta con effettive e vaste possibilità future e, quel che conta, con uno spirito fecondo di armonia e di collaborazione. E questo, perché è animata da un senso squisitamente dinamico e politico.

LAMBERTO TOTI LOMBARDOZZI

Tra incudine e martello

QUALCHE anno fa, nei discorsi e negli scritti di cinema, la parola « sceneggiatura » si incontrava più spesso di quel che non accada oggi. Messa in fortuna dalla critica che addossava gran parte della responsabilità dell'esito dei film agli sceneggiatori, quella parola fioriva persino sulle labbra delle signore.

Adesso si discute meno di sceneggiatura che non di soggetti di regia. Nella relativa calma subentrata intorno all'argomento, non mi pare inutile dar conto di qualche aspetto di una esperienza a riguardo. Suppongo che il significato della parola sia ormai pacifico nella sua accezione (schibene, or sono pochi giorni, m'è occorso di udire fraintendere ancora una volta « sceneggiatura » con « scenografia »). Chi operava tale confusione non era uno sciocco né un uomo incolto, ma un grande industriale. Tuttavia mi par bene ripetere che un film, prima di realizzarlo, viene scritto in tutti i suoi aspetti e particolari: dal-

l'azione dei personaggi al dialogo, dalla descrizione degli ambienti alle indicazioni sulla recitazione e sul commento musicale. Ne nasce un grosso libro o copione o catalogo delle scene che è appunto la sceneggiatura.

Scrivere dunque è il compito dello sceneggiatore il quale, anche se non ha volumi stampati in libreria, è un narratore, un drammaturgo, insomma, uno scrittore. Tale affermazione dovrebbe essere pacifica, invece lo è meno di quanto i lettori possano credere. La posizione dello sceneggiatore è ibrida, bivalente, considerata sia dal punto di vista degli scrittori che da quello dei cineasti: gli uni e gli altri lo respingono dalla propria repubblica asserendo che egli appartiene all'altra.

Quando a uno sceneggiatore capita di collaborare con un autore del soggetto che sia anche uno scrittore di romanzi o di teatro, un giornalista o un letterato, gli accade spesso di sentirsi

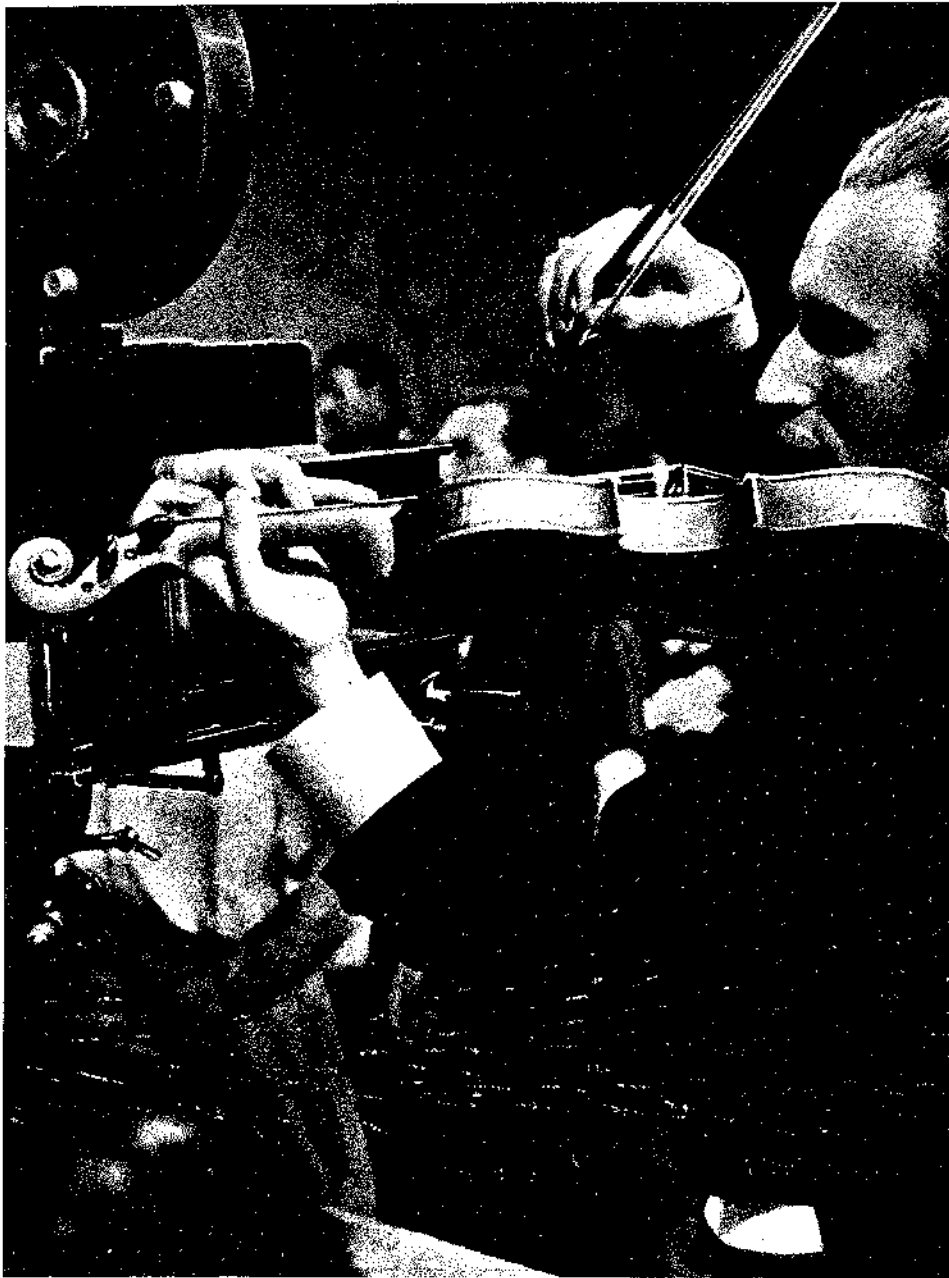
guardato non come un collega, bensì come un sottoprodotto della letteratura, un mestierante dotato tutt'al più di una fantasia secondaria, buona per romanzi d'appendice. A compensarlo del mancato credito letterario, ecco invece il regista considerarlo sovente come un letterato puro, come un esteta raffinato ed ermetico. Se poi il film è brutto, lo sceneggiatore è il capro espiatorio, se invece è bello, beati gli ultimi. (Ma questo è un altro discorso).

Dall'appartato angelino che quindi rimane allo sceneggiatore, perché — come si intende e come è giusto del resto — molto poco occupano autore del soggetto e regista, è divertente osservare i loro contatti, vederli avvicinarsi, studiarsi, cogliere i primi loro incontri e scontri e, sbolliti i primi facili entusiasmi, guardarsi in cagnesco e volgersi le spalle. Divertente perché, mentre si assiste a curiose giostrine di personaggi a volte noti e autorevoli, è allora che lo sceneggiatore si accorge di essere indispensabile sia per l'autore del soggetto che non sa concepire cinematograficamente, sia per il regista che non sa scrivere. (Con ciò non si è detto, Dio ne guardi, che tutti gli scrittori ignorino la tecnica dello scrivere un film e nemmeno che tutti i registi non sappiano tenere la penna in mano). Certo per gli sceneggiatori, a parte l'umiliazione, è uno spasso veder la supponenza dei primi che si credono i soli designati a inventare, a concepire, a dar prova di fantasia e di gusto e quella dei secondi, gli unici, a sentir loro, autorizzati possessori del verbo cinematografico.

Gli autori, vivi o morti (questi talvolta con più diritto di quelli) gridano al tradimento, allo scandalo della contaminazione se all'opera loro si apportano varianti, aggiunte e mutilazioni. I registi a loro turno si scapigliano, danno in ismanie se gli « effetti » non hanno bastante rilievo. Dicono gli scrittori ai registi: nulla voi capite di poesia e di umanità; non afferrate la logica interiore del personaggio; amate la retorica e i luoghi comuni e di psicologia, ve ne intendete come di cocomeri. Finezze, eleganze, sfumature, vi mettono in agitazione e finché non riuscite ad espungerle dal copione non siete paghi. Rispondono i registi agli autori: siete voi, scrittori, a non sapere che cosa sia un film o uno spettacolo, a non capire lo schermo, le sue esigenze e gli effetti che vogliamo raggiungere. Dateci situazioni nette, forti, personaggi ben caratterizzati e vedrete che cosa sapremo fare.

Il battibenco su queste e altre note è a volte monotono, a volte hurracoso; a volte è un monologo perché una delle due parti se ne disinteressa, a volte si conclude con una separazione violenta e infine, qualche volta, con gli abbracci. Salvo ricominciare al film successivo. Tanto minore è la stima che lo scrittore ha per il cinema, o viceversa il regista per la letteratura, tanto più lo scrittore fa sfoggio di dialettica e di spirito critico e il regista si trincerava nella diffidenza. A poco a poco circondato, assediato, costretto dalla forza degli argomenti ad accettare certe soluzioni piuttosto che altre, il regista — che ha il coltello per il manico — si irrigidisce e dice o pensa (che fa lo stesso): questa scena io non la giro. Lo scrittore ha un bell'imbonirlo assicurandolo che essa è originale, nuova e piena di significato: io non la giro, afferma il regista alzando il mento; ha un bel raccomandarsi che questo o quel particolare non sia omissso e presagire che, senza di esso, il tal personaggio diventa un fantoccio. Non giri! tien duro il regista.

E si dà anche il caso, se non si arriva alla rottura (« io leverò il mio nome! » promette l'autore e se ne va sbattendo la porta, ma è rarissimo mantenga la promessa) che la discussione prosegua durante le riprese, durante il montaggio e dopo anche, a film finito, se l'esito è negativo. Perché, se l'esito è mediocre o discor-



Una difficile prova. Si tenta se la musica riesce ad addolcire una macchina da presa. Ciò avviene durante le riprese di un film diretto da Gentilomo (foto Bertran)

dante, è accaduto anche di udire il regista sostenere come sue le ragioni che erano dello scrittore e viceversa. S'intende che il successo è prono a molte riconciliazioni.

Del resto, non mancano allo scrittore possibilità di difendersi e non è detto che egli debba finir sempre per accettare supinamente la volontà del regista. A volte è questi che implora l'autore di inserire nella sceneggiatura una situazione che, egli afferma, « già vede ». — Sentiamo — fa scetticamente lo scrittore. Il regista si sbraccia, cammina a grandi passi per la stanza, congiunge le mani, rotea gli occhi e, insomma, interpreta lì per lì la scena secondo la sua immaginazione, piangendo o ridendo, digrignando i denti o saltellando.

Freddo e impassibile, dal fondo della sua poltrona, lo scrittore non batte ciglio, spiana le rughe della fronte, fa una smorta e disapprova. Come in ogni situazione del genere, la ragione non è tutta né da una parte né dall'altra. Lì, nel mezzo, non come giudice ma nel punto di attrito, fra incudine e martello, sta lo sceneggiatore. Il quale ascolta, partecipa, se sa e può e fin dove gli è concesso, alla discussione.

Discussioni interessanti e proficue per il film, discussioni notose, puntigli, incaponimenti, abbagli, chiarificazioni, enormi piramidi di parole che poi, a un certo punto, crollano per un soffio; critiche spietate, annientamenti bruschi o pazienti, sprofondamenti improvvisi, smarrimenti per vicoli chiusi, strade già troppo battute, sentieri che sembrano inconsueti e invece non lo sono, pensieri speranze delusioni: tutto passa sotto gli occhi dello sceneggiatore che, pronto ed elastico come un pezzo di gomma, deve essere disposto ad accettare tutti i punti di vista, a raccogliere una frase, uno spunto, una suggestione, a far tesoro di una parola come di un gesto, a farsi tendere fino al limite delle sue fibre: lì, in bilico fra due personalità più forti come autorità sul film, non sempre intrinsecamente più forti.

Questa, spesso, nel tumultuoso e congestionato lavoro di un film, la posizione dello sceneggiatore. Il quale può appartenere a due diverse categorie. La prima; più folta, è quella di coloro che l'incantano per il fuoco di fila delle trovate, proposte, *gags*, spunti, notazioni via via divertenti o patetiche, accettano qualunque collaborazione e guidano abilmente la narrazione del film con una tecnica della costruzione che, lì per lì, può sembrare perfetta e mirabile. Ma poi, a sceneggiatura scritta (e anche prima) l'accorgi che si tratta di un repertorio di luoghi comuni, di effetti già scontati, di situazioni riecheggiate o lievemente trasformate. Con una indagine paziente potresti rintracciarne le fonti nei film già visti, nelle commedie, nelle novelle, nei romanzi, ecc.

Sono codesti gli ingegni mimetici che non hanno predilezioni o ne hanno troppe, buoni a far di tutto, tanto è sviluppata in loro la capacità camaleontica di trasformarsi nei personaggi del soggetto che stanno sceneggiando, pirati o poliziotti che siano, preti o ufficiali borbonici, illibate fanciulle romantiche o donne da strada. Mirabili nello scovare il particolare prestigioso, la battuta di gergo o tecnica, costruiscono tutto, pezzo per pezzo, magari d'accatto, ma come un orologio. E perciò, nei loro discorsi, fioriscono insistentemente espressioni come queste: qui ci vuole una « molla », un « marchingegno », la « dinamite »; si preoccupano soprattutto degli attacchi, dei passaggi di tempo, dei colpi di scena, dei capovolgimenti di situazione, della sorpresa e risolvono gli infiniti problemi che si presentano in una sceneggiatura a forza di « ingredienti », di « dosi », con freddezza che, nel migliore dei casi, si potrebbe dire scientifica.

La seconda categoria è costituita da quei pochi che, invece di costruire i personaggi e le situazioni dall'esterno, si pongono di fronte alla materia da trattare in una diversa e opposta condizione spirituale: nell'identica condizione cioè dello scrittore o del romanziere, il quale, percepita la visione d'insieme della materia, non co-



Clara Calamai nel film 'Obsessione'

struisce ma ascolta i suoi personaggi parlare, li guarda muoversi, si fa condurre da loro a scoprire il loro segreto.

Lo sceneggiatore allora è un poeta che non ha nessuna preoccupazione per i colpi di scena, per gli effetti ecc. ma è sicuro che, nel fantasioso viaggio, tali elementi sorgeranno originali, imprevedibili, belli quanto nessuna costruzione razionalista può raggiungere. I personaggi si presentano a lui, parlano, vivono intorno allo sceneggiatore-poeta; egli crede in essi, li incontra, li segue, li perde, li ritrova e da ciò che essi fanno e dicono egli comprende chi sono.

Molto vi sarebbe da dire su questo intuitivo e genuino modo di scrivere un film, opera di creazione che non si può disconoscere, sullo stesso piano di altre forme letterarie, primo e fonda-

mentale momento della creazione del film. Ma qui ci preme soltanto osservare che, appunto per ciò, un regista che non sia anche autore della sceneggiatura è meno autore del film di quanto lo è invece lo sceneggiatore. Tanto è vero che il regista non rinuncia acché il suo nome appaia, oltre che come tale, anche fra quelli degli sceneggiatori. Ciò valga anche per i soggettisti. Delle due categorie, quella che indubbiamente più soffre della costrizione di cui si diceva, è la seconda, mentre gli appartenenti alla prima traggono dall'attrito spinta e continuo eccitamento alla loro immaginazione.

Comunque: lavoro duro che il pubblico non conosce e che spesso, a film finito, gli autori dei soggetti, i registi e gli industriali facilmente dimenticano.

GUGLIELMO USELLINI

LA MODA NEL CINEMA

(2. puntata continuazione del numero 146)

Il Cinema Intelligente si serviva altero. Epstein, Léger, Cavalcanti, Dreyer, il primo l'Herbier (ne trascuro, e dei migliori) si legavano ad una disciplina astratta, negativa a furia di suggestioni, e le donne apparivano solo con il viso, spogliato e convulso, un viso nudo come nessun altro, di Falconetti Giovanna d'Arco. Le ragazze di Clair erano amabili, svagate e sfilacciavano la loro grazia acerba in giochi prestigiosi. E d'altra parte si credeva solo in questa mortificazione, talvolta bellissima, se tradotta nei miti pagani di TABÙ o di ESCHIMO, o di ALLELUJA, ma bisognava raggiungere il 1929 e l'ANGELO AZZURRO perché si riconoscesse l'importanza delle giarrettiere. Marlene Dietrich, la grassa *Kabarettistin*, inaugurò al momento di partire per l'America un ampio e fumoso velo da viaggio, che, con il mazzo ispido di fiori, costituiva il suo particolare programma: in suo onore riprese forza l'antico detto « vestire da artista », lustrato di ammirazione, però, e le sue calcolate follie suggerivano piani ambiziosi ai primi balli delle signorine.

Gloria Swanson, dopo SADIE THOMPSON e zazzà, convertita a squisitezze araldiche dal marito parigino — marchese de la Galaise, che nome falso e pomposo, da Lion di Eugenio Sue — si era fatta la promulgatrice del fasto sportivo, e fu probabilmente merito suo se i cappelli di feltro, ed i maglioni sobriamente decorati con una spilla raffigurante la mazza da golf divennero rapidamente popolari, mentre l'influenza delle frangette di Luise Brooks e Collen Moore restava limitata. Lupe Velez, sciolta ed oscura, fu terribilmente tipo spiaggia e Josephina Baker, « Venere Negra », lanciò la gonnina argentina, e certe rotondità elastiche, da far sobbalzare

i costumi da bagno color tango o bordò. Ma erano entusiasmi rapidi, apostrofati senza conseguenza, e solo Greta Garbo doveva rappresentare, senza possibili contrasti, l'arbitra durevole e indifferente di innumerevoli donne sperdute d'ammirazione.

Prima vittoria, fu lei a risolvere il problema dei capelli: la nostra infanzia, circondata di madri con nuche rasate, di sorelle maggiori acconciate a Eton, risuonò sempre di domande accorate e di sentenze temibili: « I capelli stanno bene o lunghi o corti, cosa faremo quando dovremo farli ricrescere? Garçonne, o trecce, niente di peggio della mezza lunghezza... », bastò che Greta lo volesse e tutte si cristallizzarono nell'acconciatura alla paggio, che ancora resiste. E il berretto basco, ed il cappottone di panno scuro, ed i pantaloni sportivi, trasandati, che alternava ai tavolosi siavilli delle vesti da sera, quasi sempre bianche; LA CARNE E IL DIAVOLO, LA TENTATRICE, IL TORRENTE, era sempre fulgida e delicata, ingenua e malvagia, ma, poichè Anna Christie portava il maglione, l'incerato e il sud-ovest, non si sognò altro, e con il VELO DENTRO apparvero i turbanti, come con il CAPPELLO VERDE erano apparsi i feltrini a tesa rivoltata. Solo in GRAND HÔTEL, le modiste e le sartie, emozionante, non trovarono il messaggio: ma qui Joan Crawford, dattilografa avida di vita, lanciava i collettoni di piccato bianco, sulla compattezza del pannino nero.

Ci fu uno stile Crawford, un Club Crawford, milioni di Crawford's Fans, ci fu soprattutto una bocca Crawford, con il labbro superiore a salsicciotto di legato, l'inferiore a fetta di cocomero, biasimato sulle prime, imitatisimo poi. La sua stona stessa sembrava completare l'elegia del volto sdegnoso, dei vestiti da ufficio, e la ragazza-che-si-è-fatta-da-sè, riassu-



Marlene Dietrich, aveva inaugurato, al momento di partire per l'America, un ampio e fumoso velo da viaggio



Gloria Swanson, convertita a squisitezze araldiche dal marito, si era fatta promulgatrice del fasto sportivo

mendone mille altre, appariva drammatica e cara, le impiegate sciamavano dagli uffici, alla sera, con la ferma certezza di somigliarle, e di meritare, come lei, una villa con piscina, in California.

Presto, però, quel tanto di iperbolico che aveva aiutato Joan all'ascesa, ne preparò la stasi, e, conquistata dai laminati d'oro di No More Ladies, finì per murarsi dietro rubini giganteschi — a lei appartengono i massimi gioielli di Hollywood — o pellicie uniche al mondo. Greta Garbo intanto, semplicemente, ordinava, con il suo esempio, la ripresa della bauta, del segreto, dell'incognito, vogliamo dire degli occhiali neri.

C'era Myrna Loy e c'era Loretta Young; nessuna di loro poteva vestire con indipendenza, nessuna di loro osava importare abiti per scena da Parigi, ma i grandi sarti scoprivano, a ciastuna, caratteristiche magari ignorate, da conservare con fermezza. I magazzini eseguivano, per prezzi modesti, copie accurate dei modelli appena comparsi, e si trovavano dei reparti intitolati al nome di Luisa Rainer o di Virginia Bruce, ciò che semplificava l'esistenza delle donne incerte: si sceglievano un modello e lo seguivano con umiltà. Era frase corrente lo stabilire simili somiglianze: « Com'è Clarice? Ma sai, fa molto Jean Harlow!... », e subito s'intravedeva una bionda sinuosa, niente affatto imbustata, i capelli platino ed una spiccata simpatia per il satin d'intonazione chiara. Marion Davies, che prodigi di illuminazione e di cospicua fedeltà avevano serbato piacevole, delusa l'intera Europa arrivando farinosa a Venezia, sullo yacht del suo caro Hearst, portava un fazzoletto alla paesana sui capelli stucati in pieghe fermissime, ed aveva il naso rosso. Invece Marlene Dietrich si presentò al bar del Colony con la prima mantella di volpi rosse che la storia ricordi: dopo i grappoli perlati e le attillature di Caterina di Russia, ci furono gli incredibili cappelloni CANTICO DEI CANTICI, e finalmente gli scialli favolosi, i fazzoletti fregiati del nome di Concha, e quei decorativi fumi della sigaretta. « Anch'io fui sigaraia, un tempo », il capriccio seaguardo che a Venezia trovò, finalmente, concordi, gli Intellettuali e le Belle. Ma una gloria esclusivamente speculativa non poteva bastare alla *Kabarettistin* così dimagrita, ormai, così legata al clan di Lady Mond e di Erich Maria Remarque: ed in desiderio, dopo le vestaglie e le penne rituali, pose anche la giacca di panno turchino, sportivissima, che le svelò i fianchi troppo grassi, l'avvilì davanti al pubblico sognatore dei terzi posti, ma le conferì rango definitivo tra le languide e rancorose patrizie internazionali, dominatrici di Montecarlo Beach e di Deauville; ancora uno sforzo, ed i suoi pantaloni di panno grigio furono universali. Ogni film consacrava meglio la moda americana, e se le dive, rientrando dall'Europa, dichiaravano alla Dogana di aver fatto qualche acquisto da Schiaparelli, mai avrebbero indossato le meraviglie di Place Vendôme per i film di Lubitch; così le attrici europee si vedevano cader di dosso quanto, ignare e superbe, avevano supposto ornamento supremo. Natalie Principessa Paley, e moglie di un grande sarto francese, non ebbe fortuna, proprio per la fedeltà alle invenzioni coniugali, e Danielle Darrieux, Simone Simon, Isa Miranda, Hedy Lamarr, Elissa Landi, furono così accuratamente spogliate e rivestite come le principesse spose, che giungendo in terra di Francia dovevano lasciare, sotto la tenda cretta al confine, anche gli spilloni da capelli, ricordo di casa loro.

Cominciava l'epopea di Harper's Bazaar, del Vogue americano, delle pagine lucenti e nitidissime, con manichine incredibilmente belle, che, sulle prime, si ispiravano a Carole Lombard, o ne presentavano i prossimi abbigliamento, poi si rendevano indipendenti, e qualcuna di loro, confinata nelle cornici di conchiglie, e tra gli accessori astrali, divenne presto popolare ed influente quanto le dive stesse. Importanti complicità si stabilivano intorno alle diverse iniziative, e, per esempio, PICCOLE DONNE servì a lanciare gli abiti larghi, di cotonina romantica, nel momento opportuno per alleviare un'incombente crisi cotoniera, e ROBERTA e MODELLE DI LUSO stanno a rappresentare i tanti lavori impennati unicamente sulle sfilate di modelli fastosi. Si andava a vedere Constance Bennett a scopo didattico, e Anna Shirley appariva esemplare; le sartine di provincia indugiavano accanto ai cartelloni esposti negli atri dei cinematografi per cogliere, attraverso un svolazzo o una piega, il segreto della loro grazia compiuta. Un giovane duca siciliano, Fulco di Verdura, dedicava a Hollywood le sue coroncine cesellate, e le più astute fra le stelle, Dolores del Rio, fatalissima ragionevole, e Janet Gaynor, vecchia bambina calcolatrice, si accaparravano i due maggiori sarti e arredatori americani, Cedric Gibbons e Adrian, sposandoli. Greta Garbo, che, si diceva, voleva sposare uno specialista in diete di bellezza, aveva rialzato sulla nuca tutte le chiome femminili del mondo, in omaggio alla seconda Anna Karenina:



Si vestiranno tutte le donne col pagnottino, perché Isa Miranda lo ha portato in 'Malombra'? (foto Vaselli)

poi li lasciò ricadere a fluttuare, per Nimitchka: ora, dicono, interpreta un ruolo doppio, con due sorelle, una buona ed una cattiva, ed una pettinata allo insù, una all'ingiù. Incertezza per riconoscere, con un colpo di pettine, le qualità di un cuore. E il resto, naturalmente, è silenzio: un silenzio che solo le rade fotografie dei giornali svizzeri o portoghesi interrompono, e ci dicono che Bette Davis fa un film a colori, in merletti ocrati, con qualche tocco di rosso fucsia, labbra, cintura, unghie, e Ginger Rogers ha stabilito i nuovi colletti bianchi delle dattilografe, con Kitty Foyle: ma sembrano le notizie, fluttuanti ed imprecise, che le medium ci regalano, di un perduto al di là.

Dobbiamo parlar male delle vesti di Alida Valli, lodando, invece, quelle di Rubi Dalma? Forse no, il discorso è vecchio, e press'a poco inutile: è vero che dopo i fischi di ASSENZA INGIUSTIFICATA, la signorina Valli



Dopo 'Assenza Ingiustificata' Alida Valli non ebbe altri cappellini a sonagli; nè veli bioccolosi, ma solo miti errori di camicette e cinture (f. Pesce)

non ebbe altri cappellini a sonagli, nè veli bioccolosi, ma solo miti errori di camicette e cinture, e le nostre attrici che, in generale, sono donne singolarmente semplici ed opache, pur tra improvvise fiamme di orgoglio, hanno incominciato a portare, nei drammi d'amore, la stessa mediocre ed educata modestia che le accompagna a passeggio. Gli errori sono generalmente evitati, ma, purtroppo, anche i trionfi, e per ora nessuno pensa ad imitare Assia Noris, o Clara Calamai; non ci sarebbe di che: la loro intonazione è corrente e qualsiasi, e le giovanette che vestono come Carla del Poggio, o Irasema Dilian, non a loro si ispirano, ma, come loro, e lo deploriamo, a Deanna. Abbiamo avuto la CONTESSA DI PARMA, ed è pronto, ora, il film di Pina Renzi, dove la moda ebbe, ed avrà importanza di personaggio: ce ne rallegriamo, ripensando alla Scuola per Attrici, che Longanesi avrebbe voluto fondare già dieci anni or sono: « Una scuola dove, prima di tutto, imparino a non bere il caffè con il ditino alzato... ». E poi naturalmente molte altre virtù, di pulizia e di pazienza, di disciplina e di rinuncia, e per esempio la docilità nel seguire l'ispirazione del sarto teatrale: e forse sarebbe anche necessaria la Scuola per i Sarti: « Per prima cosa, imparino come vasto sia il potere di propaganda del cinema... ».

Ma i grandi sarti orgogliosamente sospirano dietro le loro fortezze di filo da imbastire e di spaltri, invocando artistiche leggi, necessità tradizionali, e disegnano abiti immutabili, che le dive indosseranno, immutabilmente, senza busto e senza slancio, senza convinzione e senza tenerezza, accompagnandoli con unghie screpolate, con capelli arsi da permanenti distratte, con scarpe feroci. Si sentono, gli uni e gli altri, incompresi, ma ci troviamo insomma indulgenti perchè abbiamo tutti lo stesso sogno: veder l'apoteosi degli uni e delle altre, semplicemente per lo stabilizzato capriccio del mondo intero. E che tutte le donne si pettinino col pagnottino, perchè Isa Miranda lo ha portato in MALOMBERA.

IRENE BRIN.

(Fine)



'Piccole Donne' servì a lanciare gli abiti larghi di cotoneina romantica

Venezia

IN ATTESA DI

Venezia

DOPO aver visitato una mediocre mostra fotografica allestita nello scorso aprile a Venezia, mostra che si proponeva di presentare elementi indispensabili a chi voglia vedere nella città l'inesauribile fonte di scenografie cinematografiche, noi scrivevamo che Venezia vive, canta, brilla.

Erano, per lo più, meschine, le fotografie di quella mostra scenografica, ma noi ci sentivamo di dover affermare che Venezia è davvero « donna », che essa si « offre, con slancio, si concede sempre all'artista, come per la prima volta ».

Certezza, questa, che nasceva dal nostro amore per la bella città, piuttosto che da una nostra esperienza tecnico-fotografica.

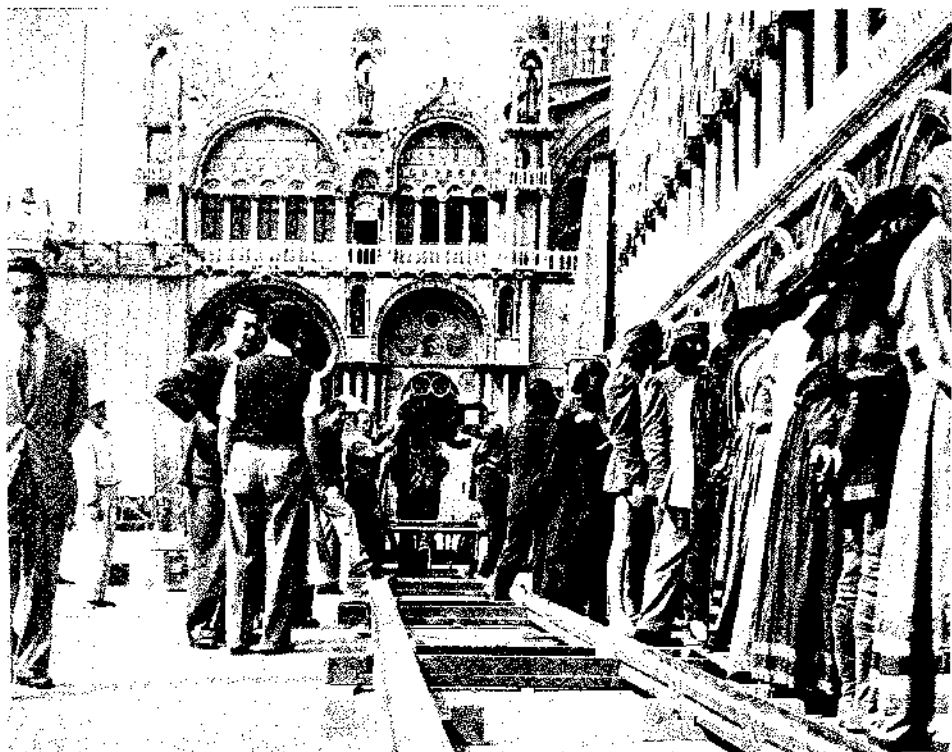
Era l'omaggio di noi, suoi innamorati figli che l'abbiamo camminata per anni, in ogni stagione, ad ogni ora, e che ne conosciamo il fascino e la poesia.

C'impegnavamo noi, per Venezia, giuravamo del suo trionfo sul Cinema, anche se per ora, in tutte le pellicole, essa sia sempre apparsa negletta.

Pochi mesi sono trascorsi e noi abbiamo potuto renderci conto dell'esattezza della nostra certezza, perchè, finalmente, abbiamo scoperto Venezia attraverso il mirino di una macchina da ripresa, l'abbiamo vista così nascere, e personalmente constatato che essa, come una magnifica donna, basta saperla cogliere.

Un viavai insolito di cineasti, quest'anno, nella nostra città. Gli arrivi sono incominciati a primavera, non appena il freddo ha dato giù.

Fulchignoni ed Arata sono stati i primi, a girare, per la Scalera, *I DUE FOSCARI*; Francesco Pasinetti, per il Luce, insieme al peso massimo degli operatori, Antonio Schiavonotto, per tre documentari veneziani: *I PICCIONI*, *LA GONDOLA* e *VENEZIA MINORE*; Edmondo Cancellieri per il documentario *STORIA DELLA MUSICA*, prodotto dall'Incom, che ha pure mandato Capriata per il cortometraggio *SOTTO I SACCHI DI SABBIA*; e, ancora, del Luce, Cerchio e Damicelli per certe riprese sull'acquario del Lido; e Gemmiti per *NAVALGIL*, un documentario che riprende la vita dei giovani collegiali della G.I.L., nel grande locale istituto, nonché durante una crociera nell'Adriatico. Ultimi, in ordine di tempo, quelli della Sol, con Andrea di Robilant Baseggio, la Denis, Fedele Gentile e l'operatore Climati, per il film *CANAL*.



A Venezia si girano gli esterni del film *'I due Foscari'*

GRANDE che li terrà impegnati oltre due mesi. Come si vede, noi non sappiamo dire se sia il Cinema ad aver fatto sua Venezia, o viceversa.

Possiamo solo dire qualche cosa dei Veneziani, che prendono parte attiva al lavoro dei cineasti, in forma quasi allarmante.

Tifo e divismo toccano il parossismo, con grande soddisfazione degli attori, che però non vogliono lasciarlo intravedere.

Questa è stata la primavera delle signorinette, delle adolescenti, delle aspiranti dive. Le ragazze, proprio negli ultimi giorni di scuola, hanno sognato ad occhi aperti, trascurata la lezione, compromesso il trimestre, peggio, l'anno scolastico. Ed esse lo hanno fatto per Nino Crisman e Rossano Brazzi, interpreti dei due Foscari.

Questo tifo provoca addirittura le vertigini e gli abbagli; così, a metà maggio, Elena Zareschi è stata scambiata per Alida Valli, e dei giornalisti per degli attori stranieri.

E la vita del Cinema continua a passare per i campi veneziani, tra una ripresa ed un autografo; e la primavera delle nostre fanciulle trascorre, tra un sorriso ed il cipiglio del professore, una boccatura ed una predica paterna.

Noi abbiamo sentito registi ed operatori gridare come ossessi, e sbraitare dei portieri d'albergo per le invasioni in massa da parte dei tifosi; e gli attori lagnarsi che le fotografie non bastano mai.

In un'atmosfera di lieta tranquillità si svolgono, invece, quasi sempre, le riprese del gruppo Pasinetti, che è il più noto, oramai, nella città, per essere comparso a girare un po' ovunque.

Pasinetti ha fama di scartare sistematicamente tutte le comparse, perchè esige bambini, e fanciulle che abbiano un'educazione;

egli pretende, quanto desidera, e i suoi collaboratori si devono fare in quattro per lui, convincere genitori ostili, frenare quelli più che accondiscendenti.

Venezia è in vero fermento per il Cinema; e si agitano, perfino, molti degli artisti locali. Ognuno ha soggetti da proporre: il poeta Varagnolo pensa, oltre che al suo Tintoretto, a qualche cosa che illustri la lunga vita della Biennale; mentre il pittore Guido Cadorin se ne parte, in vacanze, contento, perchè è riuscito ad ottenere che il Luce produca il documentario *VENEZIA MINORE* ove ha cercato, di fissare i punti più cari della Venezia sconosciuta: intime località che vanno scomparendo, sia per il logorio del tempo, sia per l'incomprensibile insensibilità di certi ingegneri che erigono orribili palazzi, eseguono ignobili ripristini, con lo stesso coraggio col quale hanno potuto, per l'addietro, tentare l'applicazione del motore alle gondole.

Il nostro lungo ragionamento su Venezia tornerà buono quando potremo valutare cosa abbiano saputo chiedere questi cineasti alla città, come essi siano riusciti a presertarla.

Tante macchine si sono messe in moto; migliaia di metri di pellicola sono stati impressionati; tante persone hanno lavorato; molte bimbe pianto, sorriso, sognato; e tutto questo per le calli, i campi, i rii di Venezia.

Un enorme movimento, una grande fantasmagorica sarabanda: un'ubriacatura.

Quando potremo svegliarci, andremo al Cinema, per vederli questi lavori. Per constatare se, finalmente, Venezia, nei film, abbia il vero volto di Venezia.

GLAUCO PELLEGRINI



Il comandante della 'Settima'



I Trecento della Settima

I TRECENTO DELLA SETTIMA è l'epopea di 300 nostri alpini in guerra sul fronte greco-albanese, al comando di un capitano. L'ardimento, la tenacia, la volontà di vittoria, sono questi i sentimenti che guidano in ogni loro gesto e in ogni loro momento questi eroi della montagna.

Prodotto dalla Nettunia Film in collaborazione con l'Istituto Nazionale Luce, il film è stato realizzato da Mario Baffico, su soggetto di Cesare Vico Lodovici, Mario Baffico e Mario Corsi. Gli interpreti sono veri alpini reduci dalla guerra sul fronte greco-albanese. (Foto Ciolfi).

INGEGNERI OSTETRICI

LETTERA A UN REDATTORE

Carissimo Amico,

non ho la pretesa di voler somigliare a uno di quei moralisti dei secoli scorsi, che scrivevano lettere destinate ai posteri, ma consentimi di paragonarmi a un modesto gentiluomo di provincia che scrive all'amico cittadino per sapere se son vere tutte le voci che corrono intorno alla lampadina elettrica, al fonografo e all'automobile, e per sapere se davvero quegli strani aggeggi appena sentiti nominare son così prodigiosi. Perché in fondo io non sono che un uomo curioso di conoscere qualcosa di questo straordinario mondo cinematografico che ignoro e che mi fa un po' paura. Mi sai dire, per esempio, come va, che adesso tanti attori del cinema vogliono fare del teatro? Sai che davvero quando mi accade di pensare a cose di questo genere, mi par di vivere in un mondo alla rovescia? Mi ricordo che un tempo tutti abbiamo tanto e così aspramente criticato quegli attori del teatro che volevano fare del cinema ad ogni costo, ed ora che cosa vediamo? Nientemeno che Rossano Brazzi interpretare la parte di Carlo Moor e Clara Calamai quella di Amalia, nei Masnadieri di Schiller. Non discuto la vocazione di Rossano Brazzi che ha cominciato col teatro e al teatro è ritornato, ma Clara Calamai che improvvisamente si è presentata al pubblico milanese in quella gran parte, con il risultato che sappiamo e sul quale non insisto per cavalleria!

Tu forse sai, perché è avvenuto tutto questo, com'è i retroscena, se ve ne sono, ma io non ne so nulla, vedo soltanto una gran confusione nel mio cervello di gentiluomo di provincia. E vediamo un po' di riordinare i concetti: ci sono artisti che fanno del teatro, altri che fanno del cinema, si parla degli uni e degli altri, se ne parla per anni e si conclude con un'affermazione che anche ai profani pare esalta, e cioè che il teatro è un'arte, e che il cinematografo è un'altra arte, non inferiore, altrimenti non sarebbe arte, ma diversa. Ammetto che negli attori del teatro possa sorgere la passione per il cinema e viceversa, ma è mai possibile che tutti questi violinisti d'Ingres debbano diventare esperimenti di valore quasi nazionale, che interessano migliaia di persone e capitali enormi? Il caso di Clara Calamai, insisto su questo non per accanirmi contro questa deliziosa attrice, ma perché è tipico, potrebbe voler dire che certi attori del cinema credono di nobilitarsi affrontando il teatro, (via, lo confessino, dicano che pur sostenendo sempre che il cinema è arte, arte come il teatro, sognano di recitare di fronte a un pubblico, di essere applauditi; scusa la malignità e tiriamo avanti), dicevo che il caso accennato, o un altro, potrebbe far credere all'esistenza di un inconfessato e fuori posto senso di inferiorità, oppure che un grande attore del cinema, può da un giorno all'altro, per capriccio o per passione, mettersi a recitare in teatro nella parte di Amleto. Arrivato a queste considerazioni, rinuncio a capire, perché non mi è mai accaduto di incontrare un celebre chirurgo il quale voglia improvvisarsi, non dico costruttore di ponti, ma neppure clinico, tanto per restare in campi affini: invece, nel mondo del cinema eh!...

Ma evidentemente ignoro troppe cose, e perciò ogni tanto ti scrivo chiedendoti ragione di questo e di quello, e di tanti misteriosi prodotti della presunzione.

Un'ultima domanda prima di lasciarti: ho parlato giorni fa con un regista il quale mi diceva che c'è un produttore di cinematografo, un uomo famoso, ricco di milioni, che ha così tanti milioni, che chiunque di noi al suo posto impazzirebbe, e invece lui li sa manovrare, impiegare, spendere, senza turbarsi minimamente. E nel cinematografo porta non soltanto i suoi milioni, ma anche un grande sincero amore per quest'arte, e deve essere vero se lo diceva un regista, e produce film che sono appena mediocri. A me personalmente, come ben intendi, la cosa non riguarda che indirettamente, cioè per il verso del privato cittadino che amerebbe vedere film italiani di classe elevata, mentre s'è sentito dire che per produrre film di classe occorrono molti quattrini, occorre un'organizzazione potente, ci vogliono i mezzi che hanno in America, là sì che... e poi là c'è gente che per fare un film spende milioni e milioni. Un bel giorno il Ministro della Cultura Popolare ha affrontato il problema e ha dato a



Ecco come avviene l'ingresso nel mondo del cinema: l'esperimento è stato tentato in un film di Malasomma (foto Bertrau)

tutti i cineasti organizzazione e mezzi se non superiori almeno pari o quasi a quelli che posseggono in America le buone case di produzione, e poi ha atteso. Tutti, mi ricordo di averli sentiti io, hanno detto: «bello, bello, bellissimo, grazie Eccellenza, ma non basta», e sorridevano con una certa aria di superiorità. Che cosa mancava ancora? I quattrini, molti quattrini, anche perché, dicevano, ci sono le piccole case che spesso posseggono i migliori attori, i cervelli più quadrati, e farebbero grandi cose se... E il Ministro ha creato le provvidenze per fare avere i quattrini: della cosa non s'è più parlato, se non per accennare al fatto che ci vuol altro per fare un film! Milardi? No, miliardi no, ma quasi, occorre quella «larga disponibilità» che esprime molto bene il concetto di tutti coloro che non amano i piccoli guadagni.

Ora apprendo che c'è un produttore che ha dato la famosa «larga disponibilità», un produttore che tutte le mattine va in ufficio puntualissimo alle nove e per tutto il giorno firma assegni di un milione, uno dopo l'altro, interrompendo soltanto alla una per mezz'ora, e poi firma un milione per questo, un milione per quello, milioni milioni milioni, proprio come al cinematografo. Risultato? Un film discreto che rincorre un film mediocre, un film mediocre che rincorre un film discreto, stando di tanto in tanto per ammirare un film decisamente brutto.

E noi che andiamo al cinema comperandoci il biglietto d'ingresso ne sappiamo quanto prima.

Ancora una domandina, poi ho finito, questa volta per davvero: come è possibile, dimmi, trarre da un soggetto splendido e avvincente come quello di Garibaldini, un film così carico di errori e di così scarso valore propagandistico? Non mi accusare di parlar male di Garibaldi, sarebbe troppo facile come accusa; nè di voler improvvisamente fare il critico senza saperlo fare, non mi contraddico a poche righe di distanza, ma dimmi soltanto una cosa: perché Aspero Gravelli e Doris Duranti, non hanno protestato? Cito soltanto questi due nomi, perché Gravelli e la Duranti mi paiono i più danneggiati dal film; perché gli altri attori, il produttore, il regista stesso non hanno protestato contro quello di loro che essi ritengono responsabile del guaio?

A presto, tuo affezionatissimo

ETTORE DELLA GIOVANNA

IL DOCUMENTARIO

& LA SCIENZA

(Cortometraggio Ufa)

TUTTI sanno che Galileo ha costruito il primo telescopio; che con esso ha scoperto « cose mirande e restate a tutti i secoli occulte »; molti sanno, anche, che il « tubo ottico » di Galileo si compone di due lenti, l'una convergente, divergente l'altra. Ma se ci si prova a chiedere come Galileo riuscisse a costruire il suo telescopio, quanti saranno capaci di rispondere? E così pure, facilmente rimarrà senza risposta un'altra domanda: perché Galileo diventasse copernicano, convinto, quantunque non è chi non sappia che egli lo era.

Non si son fatti che due semplici esempi; ma forse ogni grande scoperta della scienza potrebbe ugualmente servire di esempio: tutti la conoscono, con minore o maggiore ricchezza e precisione di nozioni, pochissimi sanno in che modo, grazie a quali procedimenti di pensiero e di lavoro si è ad essa arrivati.

Perché accade questo? Il fatto è che l'attività scientifica ha un duplice aspetto. Da un lato, ci sono i *risultati* della scienza — macchine, formule, metodi — che interessano esclusivamente dal punto di vista pratico, come ritrovati preziosi; e interessano e impegnano lo scienziato solo in quanto tecnico, come « precedenti » della nuova ricerca, come premessa di questa. Ma c'è poi la scienza come *attività* scientifica; attività costruttiva e creativa svolta da uomini. Alto è il suo significato umano, non soltanto pratico; non meno valido di quelli dell'arte, della storia o della filosofia, cui l'uomo dà impulso e vita. Attività vitale, drammatica, della quale ci tocca e incuriosisce anche e soprattutto la « storia »; è anche quella parte della sua storia — errori, tentativi, abbandoni — che non comparirà nei risultati.

Ai fini pratici e costruttivi, quel che più importa è la conoscenza chiara, esplicita, particolareggiata, il dominio sicuro e coerente degli strumenti, dei metodi, delle teorie generali che l'attività scientifica ha saputo suscitare; ma è chiaro che si tratta principalmente di motivi capaci di sollecitare appieno solo il tecnico in quanto tecnico, cioè in quanto chiamato a costruire e far funzionare apparecchi e principi utili, o in quanto stimolato a realizzare nuove teorie e nuovi strumenti in vista di utili applicazioni.

Ora (e finalmente, giungiamo al centro del nostro discorso), la macchina da presa è certo un potente aiuto per il tecnico: sia perché essa gli permette di registrare, con particolare evidenza, animazione e precisione, i risultati già acquisiti, rendendoli, così, di più facile comprensione e assimilazione all'allievo tecnico, all'allievo scienziato (questa, principalmente la funzione e la sorte del documentario scientifico a carattere didattico); sia perché, potenziando e « prolungando » i nostri sensi e la nostra memoria, essa rende più agevoli, allo scienziato ricercatore, i darsi di nuove scoperte, di nuove conquiste (ed è questo il documentario scientifico in senso stretto, dei gabinetti e dei laboratori).

Pazienti uomini di scienza e di cinema sono già riusciti a realizzare documentari di questo genere — diciamo così — professionale, dotati d'una tale evidenza e armonia di linee da suscitare anche nel non-tecnico, nel non-specialista, nell'« uomo della strada », quella gioia e quella emozione che la ricerca scientifica offre a chi ad essa si dedica; tanto simile e vicina alla gioia e all'emozione che il contatto con l'opera d'arte procura. Rari, tuttavia, questi « puri » incontri tra intatto « documento » e sentimento ignaro. Il più delle volte, si resta nel campo della specializzazione tecnica e scientifica, cioè in un campo dove l'interesse converge sui fatti studiati, sui risultati raggiunti, piuttosto che sugli uomini i quali studiano i fatti e i risultati raggiungono. Un campo, quindi, di interesse ristretto e specializzato: passa davanti ai nostri occhi, sullo schermo, un mondo fatto di cose, di meccanismi, di strumenti, che genera stupore più che ammirazione, che non riesce a lasciare vera traccia in noi, che diventa tutt'al più nuova nozione e non nuova esperienza.

I documenti scientifici cosiffatti, riguardano, direi, più la scienza che il cinema: proprio in quanto sono — soprattutto — destinati a servire alle scuole, ai gabinetti, ai laboratori, non a diventare interesse ed esperienza viva di ogni uomo. In altre parole: la macchina da presa non può limitarsi a « riprodurre », ma deve saper « ricreare ».

Larga è, peraltro, la classificazione di documentari scientifici. Laddove — come fuggacemente s'è indicato — l'uomo di cinema s'accoppia all'uomo di scienza, anche il documentario scientifico si fa « spettacolo »: spettacolo talvolta squisito, ma più spesso potentemente drammatico, adatto a dominare l'interesse del pubblico non meno dei più forti film a soggetto: quando esso stesso, insomma, sia impostato e realizzato come fatto d'arte. Cioè, quando riesca a far rivivere la « storia » della scoperta scientifica, a farla rivivere come attività e sforzo e sacrificio, e fantasia anche, di uomini: non impersonale e astratta, risultato bello e fatto, esperimento rinnovabile infinite volte nell'identico modo, funzionante la macchina in un dato, ritmico senso — ma creazione viva, unica, irripetibile. Non come sono fatte le cose, ma come gli uomini fanno le cose: questo è il più profondo interesse estetico-conoscitivo, che tutti gli uomini, più o meno, hanno dentro di sé.

Non si voglia scorgere contraddizione tra le nostre parole e l'effettiva realtà del già realizzato in cinematografo: pensiamo a quel che s'è fatto in una ulteriore sottospecie del documentario scientifico: oltre il didattico e lo sperimentale, esiste il film più chiaramente e piacevolmente divulgativo. Esempi più famosi: i cortimetraggi « istruttivi » dell'Ufa, tra cui notevolissimi quelli dello Jungmans, i film biologici della G. B. Instructional

supervisionati da Julian Huxley, i documentari dell'Omgma, i film sui microbi dell'olandese I. F. Mol. In tutti questi film, l'uomo (dietro la macchina da presa) ci rivela l'intima bellezza e verità delle cose, che senza tale intervento umano rimarrebbero inerti. Non come sono fatte le cose, dunque, ma come gli uomini le sanno svelare: la variazione non muta di troppo il detto precedente.

È così che il problema del documentario scientifico non si può distinguere, sul piano del significato estetico e umano, da quello più generale del cinema come arte, da quello dell'arte; ed è cosa già chiaramente vista da altri (cfr. per es. I. De Feo: *Documenti di vita nei programmi*, « Cinema », 20 febbraio 1938). Ma è bene, crediamo, insistere e chiarire. Perché, per quanto da mezzo secolo, e soprattutto in Italia, si dica e si ripeta che qualsiasi argomento può diventare arte, è indubbio, purtuttavia, che ci sono gli « argomenti » preferiti e quelli trascurati o, addirittura, esclusi. Accade nell'arte un po' come nelle scuole: il « tema » verte sempre sul fatto corposo o sul personaggio illustre, storico o letterario, quasi mai l'insegnante immagina che si possano scrivere « belle pagine » anche sulla vita d'una pianta o d'un animale, su una reazione chimica o su un teorema. Persiste, difatti, l'invecchiata abitudine di considerare il poeta, l'uomo di stato o il filosofo come *personali*, e, invece, il matematico, il chimico o il fisico come enti impersonali, come *somma* d'un certo numero di teoremi, di leggi e di esperienze (di « fatti »), che portano il loro nome.

Occorre, del resto, riconoscere che proprio il cinema, anche in questo senso, sta già svolgendo un'opera preziosa, nel rendere chiaro ai profani che la scienza è anch'essa vita, passione; che le grandi scoperte della scienza e le grandi realizzazioni della tecnica sono bene spesso « avventure » assai più affascinanti di quelle che ci usano propinare i film polizieschi o comico-sentimentali. Come trovare drammi più intensi di quelli che nella natura si svolgono? Al cinema, sia reso il suo merito; spronato com'è, d'altronde, dalla viva curiosità che gli uomini — e la testimonianza potete chiederla ai librai e agli editori, e controllarla nelle reazioni dell'immenso pubblico del cinema dinanzi ai cortimetraggi scientifici che occasionalmente, giungono alla sua portata — dimostrano verso i « misteri » della scienza e della natura. Una curiosità che sembra non spegnersi mai. Osservava nel 1938, ad es., il documentarista Grierson: « Davvero non ci mancano prove del crescente interesse del pubblico cinematografico per i documenti ».

Basta osservare il successo di alcuni tra i più rigorosi film scientifici: successo dovuto non alle qualità tecniche del film, alla loro sontuosa fotografia, agli effetti pittorici dell'inquadratura, alla lucida e captante chiarezza dell'esposizione; ma al valore intrinseco della materia, allo spiraglio aperto su qualcosa di reale, spesso addirittura di comune, come nel film *I vermi* di Julian Huxley, su qualcosa che ogni giorno possiamo scorgere; o per altro verso, su mondi così infinitamente grandi o minuscoli che l'occhio umano non è capace di considerare; o sull'effettiva consistenza e portata di fatti scientifici tanto famosi quanto — in realtà — poco noti.



« I vermi » del grande biologo Julian Huxley



«Che cos'è il radio?» di Bucquet

(vedi ad es. il successo del film di Bucquet cos'è IL RADIO?). Cose vere, reali, autentiche, rivelate con una potenza capace di estrarne tutto l'affascinante interesse ».

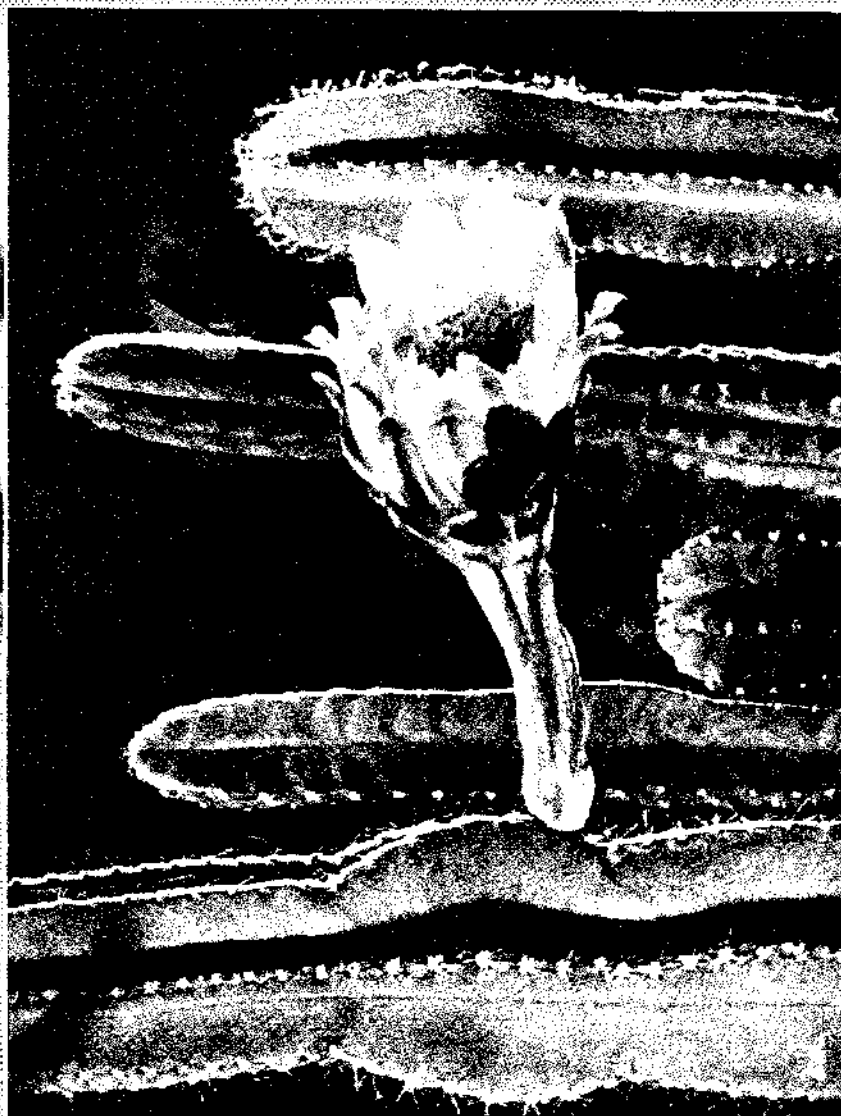
Ma moltissimo per il clima c'è ancora da fare in questo campo: si compirà opera veramente profonda e duratura, quanto più ci si saprà staccare dalla poco significativa « curiosità » scientifica, esposta rozza e (non ricreata), dalla semplice descrizione di macchine, organismi, esperienze, per rappresentarle, invece, più decisamente e coraggiosamente di quanto non si sia ancora fatto, l'attività scientifica nel suo significato di cultura, di storia umana, con senso d'arte. Dai « tre minuti » di Marcel de Habsch alla grande opera, tipo LA VITA DI PASTEUR o DOCTOR KOCH, il terreno è vasto: appare già in parte dissodato, ma gli esploratori sagaci possono ancora scoprire angoli misteriosi e meravigliosi.

Enormi possibilità sono alla portata del cinema in questo senso: problemi affascinanti sorgono per il soggettista, il regista, lo scienziato; come quello, centralissimo, di rendere in immagini il concatenarsi e lo svilupparsi dei « concetti », di trasformare in evidente rilievo e in movimento quelle leggi e quei risultati che siamo abituati a enunciare in forma astratta e statica. Ma su questo punto occorrerebbe un lungo e documentato discorso; che ci porterebbe lontani da quello che stiamo per concludere.

I grandi scienziati sono ingiustamente trattati dalla fama. Tutti sanno almeno qualcosa della vita, delle opere, delle passioni d'un Michelangelo o d'un Dante; un Gauss, invece, che per altezza d'ingegno e grandiosità d'opera ben può stare all'altezza di quei sommi, è conosciuto, anche nel mondo della cultura, appena di nome. Questa tanto diversa sorte crediamo si possa attribuire solo in parte al fatto che tutti, pur che abbiamo occhi, possono ammirare il *Giudizio Universale*, mentre ben pochi possono godere la bellezza delle *Disquisitiones arithmeticae*.

A nostro avviso, anche le grandi opere scientifiche e le grandi vite ad esse dedicate, hanno la possibilità, nelle loro linee fondamentali, di esser comprese e amate da ogni uomo: purché tali linee fondamentali siano tratteggiate con evidenza, « ricreate », plasticamente; purché l'opera, l'attività dello scienziato sia fatta rivivere nel suo significato umano. E questo al cinema è dato di compiere, meglio forse di qualsiasi altro mezzo espressivo: in alcuni casi, anzi, è probabile solo il cinema sia in grado di offrire compiuta vita d'arte alle scoperte scientifiche e alle costruzioni della tecnica.

LUCIO LOMBARDO



Cortometraggio scientifico «Ufa»

Da un cortometraggio scientifico «Ufa» sulle Api





← Maria Denis reincarna uno dei tipi in voga nel Rinascimento. Ecco accanto alla foto di lei un ritratto di Elisabetta d'Austria (Museo del Louvre), che presenta i medesimi caratteri somatici. Particolare rispondenza è nei tratti degli occhi, del naso e della bocca

L'eternizzazione in arte del volto di Luisa Ferida sembra questo dipinto del 1930 del compianto Scipione. Questa 'Donna che si pettina', di solidità classica, è il tipo più schietto della magnifica donna italiana



FOTOGENIA è un termine di recente conio, un neologismo legato all'invenzione della macchina fotografica.

Tuttavia esso esprime qualcosa che, in diversi termini, sotto altra definizione, esisteva fin dai remoti tempi, fin da quando le arti figurative si rivolsero a rappresentare volti e caratteri di persone viventi.

Abbiamo detto *caratteri*, e forse nulla meglio di questa parola significa quella

particolare qualità del volto umano, quel singolare e personale aspetto che fa del volto uno specchio dell'uomo, una definizione in termini fisici e somatici di determinate attitudini spirituali. Perciò, *carattere* può significare interpretazione universale e eterna di intere categorie umane, interpretazione per cui si è creduto poter classificare le persone, assegnando una ben determinata, inconfondibile tipologia a condot-

← Fronte alta, sguardo illuminato, naso lungo e ben fatto: un senso di luminosità, ripetiamo, che emana principalmente dalla fronte e dagli occhi. Ecco i caratteri che accomunano Fredric March a questa magnifica testa del S. Menna di Paolo Veronese



Caratte

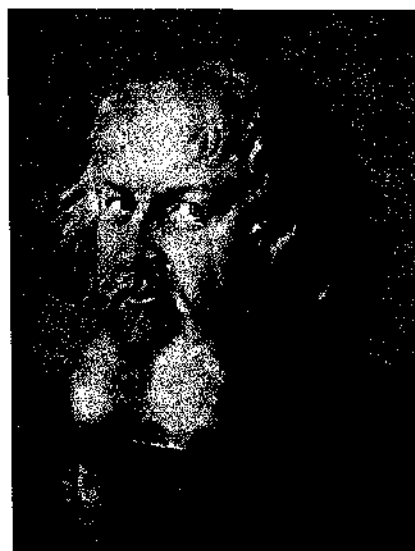
tieri o a sognatori, a Santi o a gente di malaffare. Ma nella storia delle arti figurative anche un gusto ricorrente nell'epoca, ovvero dettato dai personali ideali estetici dei singoli artisti, imponeva dei tipi a preferenza di altri.

Botticelli, ad esempio, come taluno ha scritto, «evoca alla vita un indimenticabile tipo di giovane donna in cui si fonde la grazia leggera della ninfa antica con la spiritualità soave della Madonna»; e il Cinquecento assume in prevalenza come ideale femmi-

Questa Norma Shearer ha nel volto tutta la dolcezza e la luce di un angelo di Melozzo da Forlì. Contribuì forse anche la sua acconcia-



← Così è dello stesso Dürer questo Gino Cervi del 1528, particolarmente simile nelle linee del volto al re della 'Corona di Ferro'. Gli occhi chiari, cattivi, bocca grossa, volto piatto e sensuale





← Hans Albers. Naso aquilino, occhi acuti, bocca larga: ha i lineamenti duri del condottiero, dell'uomo di polso. A parte gli occhi scuri, l'Alfonso I d'Este aveva nel volto impresso la stessa forza e la stessa decisione



→ Rina Morelli, attrice di molta classe, possiede nella dolcezza degli occhi, nel tenero atteggiare della bocca, in quel volto largo, il sereno e intelligente atteggiamento di questa Lucrezia del F'eda, opera pregevole di Andrea del Sarto



fotogenico il tipo di bellezza freddo e privo di un carattere particolare.

Il cinema ha dovuto affrontare il problema della fotogenia con un impegno che diremo unico e insopprimibile.

Nel *campionario* di tipi esistenti in tutto il mondo; esso attinge continuamente i suoi personaggi e di quelli fa gli attori, i veri, i soli degni di questo nome. Ecco perchè è chiaro a tutti che là, dove i criteri di selezione dei divi ri-

spondono alle anzidette esigenze di fotogenia, la schiera di attori è più autrita, più solida, di maggiore classe.

Da noi sembra che non si sia ancora compreso appieno il valore dei *caratteri* e dei *tipi*. Ancora molti nostri attori (uomini e donne) sono i cosiddetti « bei giovani » dai lineamenti freddi e regolari. Dobbiamo indicare anche per questo ai nostri registi lo studio della storia delle arti figurative? D. P

Il *campionario umano* offre continuamente possibilità di raffronti, quasi che la natura ripeta nei volti il ripetersi dei temperamenti e delle tendenze umane. Ecco in un ritratto del Dürer un Victor Mac Laglen antelettera



i e tipi

nile la giovane sana e prosperosa che trova il suo prototipo nella tizianesca « Flora ».

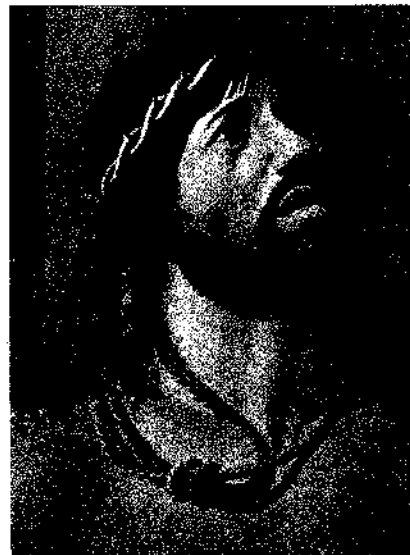
Il mondo ha in ogni momento offerto un vastissimo *campionario* di *tipi* al gusto del tempo, agli ideali degli artisti, a quell'eterno e universale criterio di classificazione di cui si è fatto parola più innanzi.

E fotogenia è passato a significare nel momento attuale proprio quella rispondenza a tutte le esigenze suelencate; non è infatti



← tura; ma possiamo affermare di trovarci di fronte a una donna che il grande Melozzo avrebbe certamente gradito per modella

Il nostro cinema si è arricchito in questi ultimi tempi di un nuovo volto di particolare interesse. Il volto di Elio Marcuzzo ricorda infatti il poderoso Cristo di Antonello da Messina, nella bocca carnosa e sensuale, nel naso solido e potente, nel taglio dolente degli occhi



LA NATURALEZZA DELLA MODERNA ILLUMINAZIONE DEGLI "INTERNI"

PER lunghi anni si è molto discusso, nell'ambiente cinematografico, circa gli effetti di luce « naturali » conseguiti nelle scene di « interni ». Ma, se vogliamo essere esatti, è soltanto da poco che si può parlare di una vera e propria illuminazione « naturale », poiché prima, malgrado le ottime intenzioni al riguardo, difficoltà tecniche rendevano possibile soltanto una realizzazione approssimativa degli effetti desiderati.

In quell'epoca erano in uso esclusivamente emulsioni a rapidità relativamente bassa ed è naturale, quindi, che l'illuminazione degli « interni » risultasse più o meno artificiosa. La falsità della medesima era dovuta al fatto che, per impressionare la pellicola, occorreva una fonte luminosa troppo forte, ciò che rendeva impossibile riprodurre la luce nelle sue diverse sfumature. Non si poteva tener conto delle esigenze sceniche perché la luce doveva necessariamente provenire da un complesso di lampade ad alta intensità, piazzate sopra i ponti contornanti la scena, e dirette sugli attori. Era come se si fosse costretti a dipingere un quadro con un pennello troppo grosso incapace di riprodurre le delicate sfumature necessarie per ottenere degli effetti naturali. In molti casi le fonti luminose, abbastanza potenti per conseguire effetti di luce fotograficamente apprezzabili, erano, per il loro volume, talmente ingombranti da non poter essere collocate, per mancanza di spazio, nel luogo da cui il fascio luminoso si doveva irradiare per produrre l'effetto voluto. D'altra parte, una lampada sufficientemente piccola per essere usata in quel dato punto — anche qualora essa fosse esistita — avrebbe avuto un'intensità troppo esigua ai fini dell'effetto fotografico richiesto. Di conseguenza si doveva giungere ad un compromesso il cui risultato inevitabile era un'illuminazione dall'apparenza artificiosa.

Oggi, invece, esistono le moderne emulsioni ad alta rapidità, come pure obiettivi con lenti a superficie non riflettente, ciò che rende possibile un'illuminazione molto meno intensa. Il fatto

che si possa impiegare una luce meno viva rende possibile l'uso di lampade più piccole. Mentre pochi anni fa le « unità » normali per l'illuminazione consistevano in proiettori con lampade da 1000 o 2000 Watt, oggi, nella maggior parte dei teatri di posa si impiegano, per illuminare la scena, i piccoli proiettori da 500 Watt. In questi ultimi tempi poi è stato introdotto l'uso di una lampada ancora più piccola, da 150 Watt, che si è dimostrata utilissima. Quando non esisteva ancora una pellicola ad alta sensibilità, una lampada di tal genere sarebbe stata priva di qualsiasi valore pratico. Oggi è essa che rappresenta il pennello sottile con il quale è possibile dare l'ultimo tocco agli effetti di luce.

Per illustrare praticamente qualcuno dei metodi usati con questa piccola lampada per l'illuminazione di dettagli è bene esaminare alcune scene di qualche film dove la medesima ha trovato la sua applicazione.

La figura n. 1 mostra un'inquadratura del film IL SEGNO DI ZORRO. L'illuminazione di questa scena richiedeva tre importanti considerazioni:

- 1) Rendere logico il fatto che la faccia del pseudo monaco, in realtà Zorro (Tyrone Power), resti nell'ombra, risultando in tal modo invisibile per l'eroina (Linda Darnell), e che nello stesso tempo il suo volto sia visibile al pubblico nella seconda fase dell'azione quando il monaco si volta;
- 2) la signorina Darnell deve essere illuminata in modo da essere messa in rilievo la sua bellezza;
- 3) illuminare la scena in maniera tale che la composizione della stessa risulti armonicamente attraente e che l'illuminazione delle due persone sia logica e naturale.

Il grafico che accompagna la figura 1, mostra come sia stata illuminata questa scena usando tre proiettori da 500 Watt e sei proiettori da 150 watt. Il proiettore n. 1, da 500 Watt, è quello che fornisce la luce generale predominante sulla scena. Esso non solo illumina la signorina Darnell, ma rende anche logicamente

plausibile che la faccia di Power sia avvolta nell'ombra sotto il cappuccio da monaco. Quello n. 7, da 500 Watt, piazzato sul ponte ha il compito di fornire il necessario controluce alla signorina Darnell ed alla balustrata dietro di lei, distaccandole entrambe dal fondo. Il proiettore n. 6, da 500 Watt, pure sul ponte, fornisce, dall'alto, un controluce addizionale per la scena e gli attori.

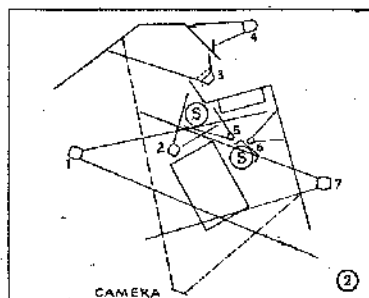
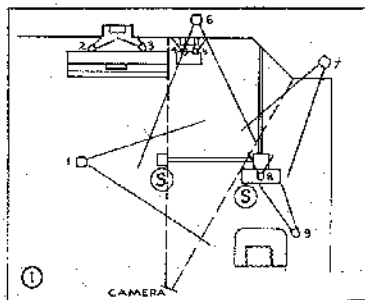
I proiettori n. 2 e n. 3, da 150 Watt, sono celati dietro i fiori che si trovano sull'altare maggiore sul fondo della scena e dirigono la loro luce verso l'alto, rasentando il muro. Sarà bene notare che i loro raggi si irradiano davanti ai candelieri dell'altare proiettandone l'ombra contro il muro, effetto questo logico e necessario dato che le candele non sono accese. D'altra parte i proiettori n. 4 e 5 da 150 Watt, nascosti dietro i fiori dell'altare, irradiano la loro luce diffusa dietro i candelieri e sulla statua; ciò che produce un effetto logicamente giustificato poiché rappresenta il chiarore emanante dai ceri accesi. Con l'uso di tali lampade, così piccole da poter essere facilmente celate sulla scena, l'operatore è in grado di abbandonare tutti quei metodi che creano un'illuminazione irrazionale e non è costretto a concentrare sulla scena il fascio di luce proveniente da un proiettore piazzato su di un ponte opposto alla medesima, ciò che inevitabilmente non consegue l'effetto voluto, dato che sulla parete retrostante si riflette l'ombra del sostegno della lampada che dovrebbe produrre l'illuminazione. Il proiettore n. 8, da 150 Watt, compie un servizio simile per le candele poste davanti alla statua a fergo della Darnell, mentre quello n. 9, pure da 150 Watt, completa l'illuminazione diffondendo una luce « morbida » in questo angolo della scena.

La figura n. 2 è un'altra scena, a lume di candela, del film IL SEGNO DI ZORRO. Questa volta il problema consisteva nell'ottenere un convincente effetto di luce di candela (mentre dalla finestra a sinistra sul fondo penetra ancora un po' di luce crepuscolare) e nel fornire inoltre un'illuminazione intensa a creare l'atmosfera adatta all'azione, che consiste in un duello melodrammatico.

La luce dominante è fornita da un proiettore da 500 Watt (n. 1) diretto trasversalmente sulla tavola ed illuminante fortemente l'uomo impaurito seduto sulla poltrona. Inoltre esso serve ad illuminare parte della parete dietro l'individuo seduto ed a proiettare su di essa l'ombra marcata e pittoresca dell'uomo e della poltrona. Il proiettore da 500 Watt n. 2, piazzato in alto sul ponte, ha la stessa funzione nei riguardi dello spaccino mascherato (Zorro) e contemporaneamente quella di creare una zona vivamente illuminata sulla parete bianca, contro la quale spicca per contrasto il suo abbigliamento oscuro.

Il vano della finestra nel fondo è illuminato dalla lampada n. 3, che fornisce una leggera luce diffusa, mentre l'effetto della pallida luce del sole che penetra dalla finestra, e la proiezione dell'ombra del telaio della stessa sul muro di contro a sinistra, vengono prodotte da un piccolo proiettore ad arco, a luce diffusa, collocato fuori della finestra.

Poiché Zorro sta appoggiato sul candeliere grande, è ovvio che da esso debba provenire l'illuminazione principale sul suo volto e sulla sua persona. Infatti la fonte luminosa che parte dalla lampada n. 5, da 150 Watt, piazzata sul pavimento, leggermente più prossima alla macchina da presa che non al candeliere, è nascosta all'obiettivo dalla tavola e dalla poltrona. Inol-



tro, un'altra lampada da 150 watt (n. 6) nascosta pure dietro la poltrona, con la sua luce larga e diffusa completa l'illuminazione generale rischiarendo le ombre nell'angolo dietro agli attori.

Nella figura n. 3 si ha un'altro effetto di luce di candela applicato, questa volta, ad una scena del film BRIGHAM YOUNG-FRONTIERSMAN dove regna un'atmosfera più drammatica e cupa. La principale sorgente di luce è apparentemente la candela posta sul tavolo. Essa proviene dal proiettore n. 1 da 150 Watt, piazzato sul tavolo e nascosto dietro il cappello, con il fascio luminoso diretto sul volto di Dean Jagger, interprete della parte di « Brigham Young », la cui ombra si profila nettamente sulla parete di fondo. Un secondo proiettore da 150 Watt, pure celato dietro il cappello, invia la sua luce più diffusa sull'altra parete simulando egualmente la luce della candela. Il proiettore n. 3, da 150 watt, situato sul pavimento a sinistra, continua questo effetto e dà risalto al profilo dell'uomo in primo piano a sinistra. Il proiettore n. 4, da 500 Watt, adeguatamente piazzato a sinistra, illumina da questo lato l'uomo in primo piano e contribuisce nello stesso tempo a rischiare Jagger ed il muro che si trova dietro di lui. Un altro proiettore da 500 Watt situato sul ponte di fondo illumina i due uomini a destra.

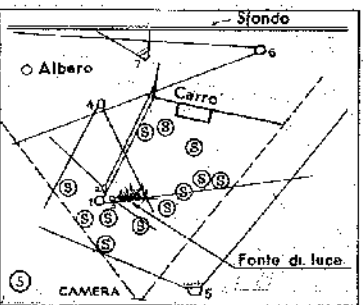
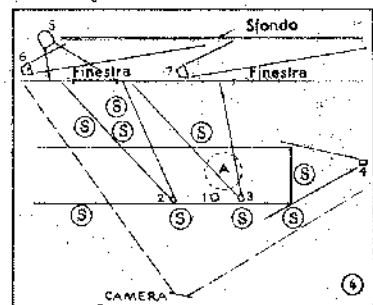
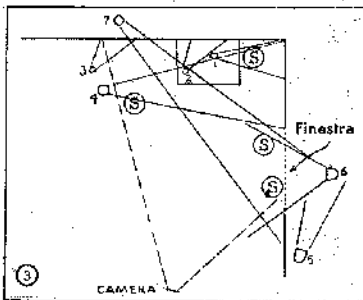
L'illuminazione è completata da due proiettori ad arco. Il n. 5 è usato per illuminare il fondale dietro la finestra ed il n. 6, a luce diffusa, piazzato pure dietro la finestra, illumina attraverso la medesima i due uomini a destra.

La fig. 4 mostra un'altra scena del film BRIGHAM YOUNG-FRONTIERSMAN ed è un esempio di come i moderni apparecchi di illuminazione raggiungano forti effetti drammatici con grande semplicità di mezzi. La principale sorgente di luce dovrebbe essere, ovviamente, il lume ad olio sospeso sopra il tavolo, ed infatti esso è stato trasformato in sorgente luminosa collocando una lampada dentro il paralume (punto A nel grafico) rinforzando poi questa sorgente luminosa con il proiettore n. 1, da 500 Watt, piazzato al di sopra del lume.

La forte luce diretta sul gruppo delle tre persone accanto alla finestra, è concentrata specialmente su Dean Jagger, è fornita dalla lampada n. 2, da 150 Watt, situata sopra la tavola e celata alla macchina da presa dall'uomo seduto in primo piano. La luce, pure forte, diretta sull'altro uomo seduto dietro il tavolo, è fornita dal proiettore n. 3, da 150 Watt, collocato sul tavolo e nascosto all'obiettivo dall'uomo in primo piano appoggiato sul tavolo. Il proiettore n. 4, pure da 150 Watt, fornisce il controllo necessario affinché l'uomo appoggiato in fondo al tavolo risalti sul fondo oscuro. Il proiettore n. 5, ad arco ed a luce diffusa, produce l'effetto della fioca luce del giorno che penetra attraverso la finestra di sinistra, mentre i padelloni n. 6 e n. 7 illuminano il fondale dietro alle finestre.

Però i proiettori da 150 Watt non sono oggi gli unici che possano essere nascosti dentro la scena, come si può vedere nella figura n. 5. Si tratta anche questa volta di una scena del film BRIGHAM YOUNG, un esterno costruito nel teatro di posa per una scena notturna. In questo caso il fuoco rappresenta naturalmente la principale fonte luminosa. Due lampade furono collocate dietro il fuoco e l'effetto della luce vacillante fu creato con il solito espediente di bruciare uno stoppino, imbevuto di olio, dentro una padella metallica situata dietro le suddette lampade in modo che il fumo, interrompendone i raggi, produca il tremolio richiesto.

La fonte maggiore di luce, diretta sull'attore principale di fronte al carro, è un proiettore da 500 Watt (n. 1) piazzato in terra vicino al fuoco e nascosto dall'uomo seduto a sinistra. Il proiettore n. 2, piazzato nella stessa maniera, illumina l'uomo che sta in piedi a sinistra in fondo mentre il n. 3, altro proiettore da 150 watt, illumina fortemente i due uomini seduti vicino al fuoco. La lampada n. 4, un proiettore da 500 Watt piazzato in alto sul ponte, a sinistra in fondo, serve a fornire una luce di contorno per gli attori che si trovano a sinistra e per quelli al centro in primo piano. Alla morbidissima luce



frontale, provvede la lampada n. 5, un padellone a luce diffusa.

Risultato degli esempi riportati è che tutti questi effetti di luce naturali, ed altri consimili, sarebbero stati assolutamente impossibili quando non esistevano le moderne emulsioni ad alta sensibilità e le piccole lampade, il cui uso è stato consentito dalla rapidità di queste pellicole. Certamente molte scene simili, per i requisiti drammatici, a quelle esaminate si sono spesso presentate nel passato a tutti gli operatori cinematografici. Tuttavia allora essi si trovavano di fronte a delle difficoltà causate dalle limitazioni imposte dalla tecnica del materiale con il quale erano costretti a lavorare, per cui non si potevano raggiungere dei veri effetti di luce naturale, ma si era costretti ad accontentarsi di un'approssimazione relativa.

Gli operatori hanno sempre sperato di poter riuscire un giorno ad ottenere effetti di luce veramente naturali con l'impiego di mezzi di illuminazione in prevalenza pure naturali. Oggi, grazie allo sviluppo della tecnica moderna, si può finalmente raggiungere questa meta tanto agognata. Benché la media dell'intensità di illuminazione degli « interni » sia soggetta a variazioni dovute alla differenza dei metodi usati dai singoli operatori e fotografi ed alla differenza di lavorazione dei vari laboratori, tuttavia una grande maggioranza usa un'illuminazione di intensità di poco superiore e quella normale praticata nelle case. È un fatto positivo che alcuni operatori, che lavorano in condizioni tali da permettere un'intensità di illuminazione eccezionalmente bassa, alcune volte sono costretti ad attenuare l'intensità delle lampade normali per raggiungere gli effetti voluti.

Inoltre è necessario ricordare che i notevoli progressi ottenuti in questi ultimi tempi nel campo dell'illuminazione ha recato non solo vantaggi

artistici ma anche vantaggi tecnici ed economici molto evidenti. Eliminando la necessità di una illuminazione molto intensa, e di conseguenza i proiettori voluminosi ed ingombranti che erano necessari a produrla, si è anche eliminata la necessità di impiegare molti espedienti prima indispensabili per rendere tali proiettori idonei per un'illuminazione di dettagli. Inoltre è necessario valutare il risparmio di tempo che si consegue con i moderni metodi di illuminazione, come pure il minore costo degli apparecchi. Notevolissimo è il risparmio di tempo quando si consideri quanto se ne sciupava prima per ottenere con un grande proiettore effetti di luce di precisione per i dettagli della scena senza interferire con qualche altra fonte luminosa diretta sulla medesima. Per confinare i suoi raggi esattamente sulla piccola area dove la luce era richiesta, si doveva ricorrere all'impiego di una quantità di accessori complementari senza parlare della riduzione dell'intensità del proiettore per mezzo di diffusori o simili. Il tempo risparmiato è molto considerevole quando lo parliamo con quello che occorre per nascondere un piccolo proiettore da 150 Watt entro la scena conseguendo immediatamente il giusto effetto voluto.

In conclusione: è una fortuna quella di poter oggi raccogliere i benefici di questi recenti perfezionamenti del film vergine, degli obiettivi e degli apparecchi per illuminazione, i quali da un lato offrono la possibilità di conseguire effetti di luce precisi e naturali e dall'altra semplificano grandemente ed accelerano il lavoro degli operatori e dei fotografi e dei loro collaboratori. Molto probabilmente l'uso di questi nuovi metodi è troppo recente per poterne sfruttare — o solamente capire — tutti i vantaggi, tuttavia esso rappresenta un sicuro passo avanti nel progresso dell'arte e della scienza cinematografica.

IL TECNICO





IL MESTIERE DEL REGISTA



Diamo ai nostri lettori alcuni ragguagli sul difficile mestiere del regista, illustrando le foto qui pubblicate:

- ① Prima di ogni ripresa, il regista legge attentamente il copione. C. L. Bragaglia studia la sceneggiatura del film *CASANOVA FAREBBE COSÌ*.
- ② Le scene vengono illustrate ampiamente agli attori presenti. Ecco lo stesso Bragaglia che spiega con gesti convincenti.
- ③ Viene apprestata la macchina da presa. Talvolta l'operazione è molto difficile e richiede dei binari simili a quelli del tram. Nella foto si prepara una ripresa del film *OSSESSIONE*.
- ④ Il regista dà ordini. Nulla sfugge al suo occhio. Martoli nell'esercizio delle sue funzioni.
- ⑤ I costumi devono essere in ordine. Un'ispezione del regista è necessaria prima che si proceda nel lavoro. Gentilomo s'interessa con molta cura dei paludamenti di Anneliese Uhlig in *MATER DOLOREOSA*. (Foto Civirani).
- ⑥ Quando il regista non può farlo personalmente, dà l'incarico al suo stato maggiore di preoccuparsi della disposizione degli attori per l'inquadratura. Nella nostra foto è addirittura il direttore di produzione che dispone per una ripresa del film *PASTOR SORDIDUS*.
- ⑦ I secondi misurano la distanza per la messa a fuoco della macchina. Si gira *LA CONTESSA CASTIGLIONE*. (Foto Vaselli).
- ⑧ È sempre il regista che spiega ancora una volta le scene agli attori prima dell'inizio del lavoro. Maria Denis riceve una lezione da Bianchi per il film *LA MAESTRINA*. (Foto Bragaglia).
- ⑨ L'inquadratura dev'essere una delle preoccupazioni maggiori del regista. Lucchino Visconti s'interessa del taglio di una scena per il suo film *OSSESSIONE*. (Foto Civirani).
- ⑩ La macchina va un po' spostata: — l'inquadratura va tagliata così — dice Chiarini prima d'iniziare a girare una scena della *BELLA ADDORMENTATA*. (Foto Bragaglia).
- ⑪ — Tutto pronto! Si gira! — Alessandrini dà il via per una ripresa di *NOT VIVI*.

CAMBIERÀ IL CINEMA NEL DOPOGUERRA?

Il cinema — intendo non quello che si fa per la cassetta, ma quello che si fa per l'Arte — ha sentito necessariamente l'influsso dei vari eventi storici verificatisi durante la sua evoluzione. Gli eventi storici, che a mio modo di vedere, più degli altri si ripercuotono nella sfera di un'arte, sono le guerre.

« La guerra — dice Richter — è una corroborante cura di ferro per l'umanità » e penso che egli abbia ragione nel definire in tal modo l'urto cruento di due popoli, di due genti; perchè proprio da questo urto inevitabile, anzi necessario, nascono nuove energie, nuove idee. L'umanità, insomma, dopo una guerra si rinnova.

La guerra, dunque, ha il suo peso decisivo nel dirigere in un senso piuttosto che in un altro le attività umane, tra le quali c'è anche l'arte, che forse è la più importante, anche se meno redditizia delle altre.

Il cinema — non sarebbe neppure il caso di ripeterlo — ha già sentito l'influsso di una guerra: quella 1915-1918.

L'avanguardismo francese è appunto un puro prodotto della guerra mondiale.

Mi viene fatto di pensare che a questo punto qualcuno si domandi dove io voglia arrivare con una tale chiacchierata. Chiarisco subito il punto. Mentre la guerra è ancora in pieno sviluppo, io mi pongo davanti un interrogativo: « riuscirà la guerra a porre il cinema su altra via? ». Ho già detto che la guerra è in se stessa un evento tale da modificare sensibilmente le attività umane nella loro forma: sono dunque del parere che il cinema non resterà quale è presentemente, ma prenderà un altro indirizzo. Quale potrà essere la nuova via che il cinema intraprenderà nel dopoguerra?

E cosa evidente che una tale domanda si presta a risposte innumerevoli e mette in moto la fantasia e, in una certa misura, il ragionamento di chi dà la risposta. Rispondere a una tale domanda è dunque formulare una ipotesi: niente altro.

Ed io qui formulo la mia; un'ipotesi che potrà essere ammessa da qualcuno e non ammessa da molti. Anche questo sarà un bene, perchè sarebbe un bel guaio che tutti la pensassimo allo stesso modo su questa terra!

Per vedere quale sarà il cinema domani, cominciamo col metterci d'accordo su quello che è oggi. Il cinema oggi — e parlo specialmente del nostro — è in non floride condizioni. « Si diceva che il cinema avrebbe

ucciso il teatro. Invece il teatro è morto per conto suo e il cinema è in gravi condizioni ».

Questo l'affermava tempo fa un umorista che però in quel momento diceva indiscutibilmente — forse senza neppure pensarci — una cosa seria. Basta dare uno sguardo, anche sommario, a quanto si produce oggi in Italia per accorgersi subito che si seguono esclusivamente due « categorie » di film, con equa ripartizione quantitativa fra le stesse: il film storico o storicista e la commedia cinematografica.

Non accenno ai documentari perchè questi sono battelli fantasma che solo in rarissime occasioni appaiono al nostro orizzonte cinematografico. In entrambe le categorie che ho riportato, il cinema — inteso come Arte — non c'entra; la prima delle due è anzi la espressione tipica di quanto di più anticinematografico si possa produrre. La commedia cinematografica ha un certo valore indiscusso, ma è — come molti sono concordi nell'affermare — un qualche cosa di diverso dal cinema. Si dice « non è cinema ». Perchè il cinema nostro abbia orientato la sua produzione verso tali generi di film ci può interessare fino ad un certo punto.

Il fatto positivo è che al momento presente ci siamo istradati su questi binari. Cambierà totalmente nel dopoguerra la strada che oggi si percorre? Quanto al cambiare, ho già affermato che — per quello che penso io — cambierà; quanto poi al come cambierà, io credo che nel dopoguerra potrà affermarsi finalmente il film documentario. Documentario inteso come vera forma d'arte e non come insensibile, sorda, registrazione di fatti e di cose o — peggio ancora — come un caro album pieno di ricordi di famiglia. So che l'idea di una cinematografia prevalentemente documentaria — dico « prevalentemente » perchè non escludo altre categorie, come dirò appresso — farà torcere il naso o la bocca, oppure tutti e due insieme, a molta gente che si occupa di cinema. Meglio, a quella che « fa » il cinema. Non importa. Io penso che il documentario sia la categoria di film che troverà il suo pieno sviluppo nel dopoguerra. Anzi me lo auguro, glielo auguro, per il bene del nostro cinema. Una guerra come quella che combattiamo, ha in sé un dinamismo tale che non potrà non ripercuotersi sensibilmente anche nel cinema.

Il tale ripercussione non credo che possa lasciare in piedi quegli atteggiamenti anticinematografici insiti nel cinema stesso, quale è oggi. Voglio dire che mi sembra molto problematico il rimanere, nel cinema, dei baffi finti, delle parrucche, delle scene di cartone; di quel mondo, insomma, che costituisce la palla di piombo ai piedi della cinematografia: il film storico. Viceversa, la commedia cinematografica potrà anche sopravvivere alla guerra per un complesso di ragioni, che qui si possono solamente accennare. Prima fra tutte quella per cui la commedia cinematografica ha in sé elementi innegabilmente dinamici, cinematografici, che senza dubbio mancano al film in parrucca e naso finto; perchè la commedia cinematografica ha la possibilità di essere sempre più girata in esterno, fuori del teatro di posa, con personaggi « che siano più tipi che attori » — come dice bene il Chiarini —; nel mondo insomma che è veramente del cinema: la realtà. E tutto questo perchè fuori di ogni discussione la fotografia è realtà; che poi questa sia trasfigurata dal montaggio — che è l'elemento veramente originale del cinema — ed in seguito a tale trasfigurazione divenga opera creativa — cioè arte — nessuno lo nega: resta sempre dimostrato, però, che la pellicola vergine vuole la realtà e non il cartone. Penso dunque che il documentario, quale forma originale, veramente originale del cinema, sia quello che abbia le maggiori possibilità di stile e di tecnica per indirizzare la produzione del dopoguerra.

Che poi il film documentario non attragga le folle al pari dei film storici e delle commedie cinematografiche è un assurdo per due motivi fondamentali: primo, perchè nel documentario non viene preclusa alcuna via all'intreccio; secondo, perchè se un documentario è veramente Arte con l'A maiuscola, il pubblico lo apprezza e va a vederlo. Posso citare esempi a noi vicini nel tempo oppure lontani che danno ragione nella maniera più ampia alla mia tesi, perchè ombre bianche di van Dyke, NOSTRO PANE QUOTIDIANO di King Vidor, il recente COMINI SUL FONDO hanno avuto un successo certo superiore a quello riportato dal cartone di SCIPIONE L'AFRICANO, dalle parruccherie di GIUSEPPE VERDI, della FANCULLA DI PORTICI, di tanti altri.

Per trarre una conclusione da questa chiacchierata, io mi auguro che la guerra presente, con il suo dinamismo, porti come conseguenza nel campo del cinema un rinnovamento profondo per quanto riguarda la produzione; quel rinnovamento che noi giovani ci siamo messi a propugnare con ardore e con fede, ma purtroppo (amara confessione!) senza alcun risultato concreto.

Una cosa però è certa; che le nostre erano parole: parole roventi, parole che talvolta passavano il limite del consentito, ma nient'altro che parole. La guerra invece è un fenomeno sociale al disopra degli stessi uomini che la fanno. Noi speriamo almeno che la guerra operi quel rinnovamento quale noi con le parole non siamo riusciti ad attuare.

MARIO BALVETTI

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Continua la emissione delle polizze abbinate alla nuova serie di Buoni Novennali del Tesoro

L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni continua ad emettere le sue

SPECIALI POLIZZE D'ASSICURAZIONE

che consentono, anche attualmente, di partecipare, con pagamenti rateali, alla patriottica sottoscrizione ai nuovi Buoni del Tesoro Novennali 5% a premi con scadenza 15 aprile 1951, e che costituiscono un perfetto atto di previdenza.

Le polizze suddette, abbinate ai nuovi Buoni Novennali del Tesoro, sono emesse in tre tipi diversi: due in forma « ordinaria » ed una in forma « popolare ».

I possessori di tali polizze hanno diritto ai premi che venissero sorteggiati dallo Stato sui Buoni attribuiti alle polizze stesse. Ricordatevi che con tali polizze abbinate ai Buoni del Tesoro delle precedenti emissioni, tre assicurati dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni hanno guadagnato ciascuno il premio di un milione e che moltissimi altri hanno guadagnato premi di centomila, cinquantamila e diecimila lire.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE
AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

(19)

17. *Conversazione con Francesco Petani sulla questione della scelta dei soggetti.*

«C'è qualcuno, es. il produttore, che dice i soggetti siano difficili da trovare; altri invece che i soggetti ci sono; basta guardarsi intorno». Infatti, dal suo punto di vista, il produttore non ha torto; voglio dire quel particolare produttore che non riesce a trovare soggetti o magari si limita a far costruire un film su un successo letterario o teatrale. Ma ci può essere, in taluni casi, soltanto l'imbarazzo della scelta. Mi diceva un giorno un produttore che sfogliando l'indice analitico dei titoli di film, di una storia del Cinema, aveva notato una quantità di titoli di opere che avevano dato origine a film muti e che ben potrebbero fornire il soggetto per nuovi film.

Ma Francesco Petani intende parlare, mi sembra, di soggetti originali. «Se è vero — egli dice — che il contenuto di un film scaturisce netto nella grandissima parte dal soggetto, balza evidente che il soggetto è una delle parti più difficili da elaborare. Osserva poi, che secondo qualcuno, il soggetto non conta niente; Petani non è di questo parere. «Direbbe il critico in parola (cioè colui che dice il soggetto non avere in conto) che la frase «l'uomo la stringe a sé e la bacia» non indica la sua resa cinematografica e può risuonare in mille modi; qui credo egli faccia questione di forma, laddove io invece vedo la stupidità del contenuto». Anzitutto mi pare che non si possa prendere, per esemplificare, una frase a sé stante. E ben vero invece che nel caso specifico, la frase può assumere diversi significati; proponiamole, per esempio, un significato parodistico; o al contrario un significato drammatico. Occorre vedere il soggetto nel suo insieme. «Prendiamo un soggetto che contenga le solite avventure del comico sentimentale, anche se il regista potesse giungere a tradurre il contenuto in autentica poesia, l'inconsistenza della materia narrata rimarrebbe sempre». Ma come si potrà disgiungere la «materia narrata» dalla «poesia» della forma? Ciò che dobbiamo giudicare è il film, in ogni caso, nella sua definitiva espressione, né mi pare possibile risalire ad una materia quale poteva essere esposta nelle pagine di un soggetto. Mi pare che la questione consista sempre nel saper vedere o non saper vedere cinematograficamente, o meglio «sentire cinematograficamente», in quanto il cinema è un'arte figurativa e sonora ad un tempo. Talvolta le esitazioni, gli imbarazzi di fronte alla cosiddetta «scelta di un soggetto», dipendono appunto dal fatto che manca chi sappia inventare un soggetto, non nel senso di doverlo scrivere, ma nel senso di trovarlo da un fatto qualunque che può essergli offerto, poniamo, da un articolo di cronaca.

L'invenimento del soggetto può essere effettuato da uno scrittore che può saperne più o meno di cinema, o può essere effettuato da un regista, il quale si vale magari della collaborazione di alcuni altri per sviluppare la prima idea, in una forma che può essere, se vogliamo, letterariamente mediocre, ma permettere sviluppi cinematografici notevoli. Voglio dire, in conclusione, che il soggetto deve essere sempre cercato, trovato, composto in funzione di un film. E può accadere che un regista sia ispirato non tanto da un fatto letterario e cronistico, quanto da un'immagine, da un quadro, da un insieme di suoni. Perché qualche regista non potrebbe dire: — Datemi una scenografia e vi farò un film — anziché: — datemi un soggetto. — Oppure, meglio di tutto: — Datemi una macchina da presa, della pellicola, delle lampade, e vi farò un film?

18. *Conversazione con Mario Meneghini e Piero Castellini su questioni di morale.*

Mi sembra opportuno, una volta tanto, conversare con S. Zacc. (al secolo: Mario Meneghini), il quale spesso su *L'osservatore romano* ha riportato miei scritti, quasi sempre mostrandosi in accordo con me. Stavolta tuttavia (*L'osservatore romano* del 10 maggio, rubrica «Segnalazioni») egli appare irritatissimo perché *Cinema* (n. 140) ha integralmente riportato da *Bianco e Nero* la mia nota «Metri criminali e sale oneste» in cui liquidavo definitivamente quella faccenda di certi pregiudizi moralistici con i quali da parte di censori non autorizzati si indicano come non buoni film dotati di pregi artistici e si approvano magari film scipiti e senza alcun pregio. In particolare a S. Zacc. dà fastidio che *Cinema* abbia riportato il mio scritto «quasi si trattasse di un testo classico, inoppugnabile, d'un esperto in materia». Sì, mi pare ovvio che non lo ha riportato soltanto per dare un dispiacere al Segnalatore de *L'osservatore romano*...

Ma ecco che tra un epperò e un nonchè S. Zacc. comincia col dire che al mio violino polemico mancano più corde, per accennare poi ad alcuni miei lavori dicendo che si tratta di insuccessi dei quali non si è ancora spenta l'eco. Le solite esagerazioni. A parte il fatto che il modo di polemizzare di S. Zacc. entra nel sistema della malafede e della confusione, avverto che nella mia nota non intendevo affatto polemizzare ma semplicemente «attenermi al campo informativo» (come piace a S. Zacc.), tanto evidentemente chiari e precisi sono i miei punti di vista cui in-



vano si oppongono quelli di S. Zacc. non espressi nelle «Segnalazioni» (poiché qui si limita ad inveire contro le mie opere rinunciando a prendere una qualsiasi posizione), ma esposti — nella loro confusione — in forma sufficientemente distesa in un capitolo del volume *Il volto del cinema* cui il lettore che si diverte a questo genere di cose è eventualmente rimandato. Come vedi, Meneghini, ti faccio della pubblicità a buon mercato. E volentieri ti dò anche un consiglio: perchè non ti metti a far l'umorista, rinunciando — dati i tuoi erronei pregiudizi — alla critica? Ti parrà forse strana questa pro-

posta. Ma adesso, non so come, m'è venuto in mente quel pomeriggio in cui, sulla soglia della primitiva sede della Mostra di Venezia, con certi calzoncini corti e con una certa sciarpetta gialla, andavi predicando che in un film appena visto, di tendenza squisitamente morbosa, c'erano invece, secondo te, pregi morali; mettendo in tal modo in serio imbarazzo quegli esorcisti di sale parrochiali, che fidandosi del tuo parere, avrebbero poi, durante la stagione, proiettato quel film.

E veniamo a Piero Castellini, il quale, esagerato anche lui, su *Contro Corrente* (maggio), partendo da una mia osservazione («Parlatorio» n. 8, su *Cinema* del 25 marzo), circa certe classificazioni di film basate su elementi accessori e superficiali, mi attribuisce l'intenzione di promuovere la realizzazione di film con esibizioni di nudi ecc. e mi suggerisce di iniziare siffatti esperimenti «presso qualche tribù delle Zuluande; vero è che laggiù il materiale sarebbe piuttosto scadente, ma egli potrebbe benissimo, per quel che io so, portarsi con sé qualche Fiammetta o Violetta dell'obiettivo». Senza dubbio Piero Castellini non manca di fantasia, quantunque deteriorata. Tali intenzioni tuttavia può darsi che sia lui ad averle; faccia dunque i suoi esperimenti e mi mostri poi i film, che io giudicherò secondo un criterio estetico. Tenga presente infatti che «il cinematografo è tanto più educativo, quanto più raggiunge un livello artistico».

FRANCESCO PASINETTI

ELEGANZA MASCHILE ESTIVA

Per tessuto, confezione, linea e qualità la Camiceria d'organza CIT e la casacca CIT non hanno rivali.

Questi due indumenti che dominano la moda estiva maschile sono due autentiche creazioni della CIT la casa specializzata nella fine biancheria maschile.

CIT

il fine indumento

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

FILM ITALIANI

TITOLO	INTERPRETI E REGISTA	PRODUZIONE
AVANTI C'È POSTO!	A. Fabrizi - A. Checchi - A. Bonatti. Riento. Regia: M. Romard.	Un film Cines di produzione G. Amato
GIOCO PERICOLOSO	E. Merlino - E. Cegani - R. Cialento F. Stoppa. Regia: N. Malasomma.	Cines realizzata dalla Juventas Film
ACQUE DI PRIMAVERA	G. Cervi - M. Lotti - V. Vanni - P. Stoppa. Regia: N. Malasomma.	Cines realizzata dalla Juventas Film
LA FABBRICA DELL'IMPREVISTO	M. D'Amico - V. Bergman - E. Bi- lotti - O. Fiume. Regia: J. Comol.	Azzurra Film
L'UOMO DELLA CROCE	Tavazzi - Rosvita - Ilde Doris. Soggetto di A. Grevoli. Regia: R. Rossellini.	Continentalcine
LA FANGIULLA DELL'ALTRA RIVA	M. Mercader - Lazzarini - G. Barna- hà - M. Penovitch. Regia: P. Ballerini.	Continentalcine
GENTE DELL'ARIA	G. Cervi - A. Centa - A. Betrone - A. Ganduso - G. Notari. Regia: E. Pratelli.	Juventas Film
QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE	G. Cervi - A. Bonetti - E. Viarisio - V. Riento. Regia: A. Blasetti.	Amato
LA BELLA ADDORMENTATA	A. Nozzari - L. Ferida - O. Valenti. Regia: L. Chiarini.	Cines
NON TI PAGO	E. De Filippo - P. De Filippo - T. De Filippo - Paolo Stoppa. Regia: A. G. Bragaglia.	Juventas Film
IL NEMICO	R. Cialento - C. Filotto - E. Malta- gosti - P. Stoppa. Regia: G. Giannini.	Cines realizzata dalla Juventas Film
GASANOVA FAREBBE COSÌ	E. De Filippo - P. De Filippo - T. De Filippo - G. Matania. Regia: C. L. Bragaglia.	Cines real. Juventas
UN FILM DI RABAGLIATI	Film rivista con i migliori elementi del cinema e del varietà. Orch. Sem- prini. Regia: N. Malasomma.	Cines real. Juventas
Il primo film capitato dal barbone GINO BECHI	Barit. G. Bechi. Regia: C. L. Bragaglia.	Cines
SERA DI PIOGGIA	G. Cervi - M. Lotti - A. Rimoldi. Regia: G. Amato.	Amato
LA ZIA DI CARLO	Mucario - Riento. Regia: Alfredo Guarini.	Capitani Film
GELDSIA	Roldano Lupi - L. Ferida - E. Zaccchi Regia: F. M. Poggioli.	Universalcine
CANAL GRANDE	C. Filotto - C. Basiglio - M. Denis- Alanova. Regia: A. Di Robilant.	Universalcine-Sol
SORELLE MATERASSI	Emma e Irma Gramatica - Clara Ca- lamai. Regia: F. M. Poggioli.	Universalcine
MANO BIANCA	Dina Galli - C. Calamai - R. Ciale- to - P. Stoppa - M. Vernati. Regia: G. Giannini.	Cines real. Juventas

In preparazione:

FRANCESCA DA RIMINI
FIGLIA DI JORIO
HARLEM
R. U. R.
GASPAR RUIZ
MICHELANGELO
I TRE LADRI
TRISTI AMORI
ENRICO IV
PAGANINI

ENI.C

I GRUPPO



1942 - 43

Per completamento del programma:

12 riuscitissime "comiche", inter-
pretate dai nostri più popolari assi
della comicità: Mucario - Totò -
Eduardo De Filippo - Peppino De Fi-
lippo - Titina De Filippo - Fabrizi -
Riento - Fratelli De Rege - Stoppa -
Viarisio.

FILM STRANIERI

TITOLO	INTERPRETI E REGISTA	PRODUZIONE
L'ULTIMA CHIMERA	H. Baur - B. Stockfeld - M. Derval J. Provost. Regia: J. Dréville.	Edie
VACANZE IN COLLEGIO	E. Poupon - A. Pollack - Thomson Bruno. Regia: M. Pagnol.	M. Pagnol
SE RITORNERAI	Réda-Caire - N. Vattier - J. Dunot Aguilapace. Regia: D. Norman.	Méris
LA FIGLIA DEL MARE	P. Hörbiger - G. Kati - H. Holt - D. Sörvaas. Regia: C. Lamm.	Donau-Rade-Film
LA COLLANA DELLA PRINCI- PESSA	P. Hörbiger - C. Maurus - T. Stark H. Kontrek. Regia: F. Tiery.	Ufa
MILIONI IN CORSA	F. Caeys - H. Stüwe - I. List - A. Abel Regia: A. M. Rabenalt.	Tetra
PROFESSORE KOVACS (titolo provvisorio)	A. Pager - E. Simor - J. Teth. Regia: V. Duny.	Magyar Filmroda
AMORE IMPERFETTO	W. Fritsch - G. Uhlen - I. Wüst - L. Haid. Regia: E. Waschneck.	Ufa

Anche i soldati

ANCHE i soldati a lasciarli parlare e interrogarli hanno qualcosa da dire; fanno parte del pubblico generico, e per quanto la diversa concezione loro alcune riduzioni di prezzo, e spesso, ai questi giorni, la soddisfazione di spettacoli dedicati al loro entusiasmo o validi a rafforzare tale entusiasmo, sono una considerevole massa il cui giudizio può rientrare in quello dell'italiano medio, coi desiderata e le possibilità critiche che gli sono proprie.

In quest'ultimo richiamo a Livorno, per ingannare il tempo avanti la vestizione e la visita medica, nostro compito è stato ampliare la cerchia degli individui interpellati sul cinema italiano, a sapere anche qua quale fondo vi abbia, che cosa si chieda, che cosa si critichi, e se questo cinema sia o non sia preso sul serio.

Purtroppo per noi, e tanto peggio per un giudizio sulla classe media italiana, il cinema di Tirrenia e il cinema di Cinecittà piacciono, cioè fra i soldati trova adesione fuori di caserma invece, interroga, interviene, inquisisce, chiede, domanda: non si approda che a sorrisi, a giochi di parole, non vogliamo dire al dileggio, ma insomma se ne esce con una ampliata sfiducia nel cinema italiano d'oggi, e si finisce per credere che questa gente abbia ragione. Per ciò ultima consolazione dei diversi Blasetti e Alessandrini, fate i film per i soldati!

Ragioni d'opportunità che non sapremmo mai chiarire e di cui dobbiamo dire tutto il bene possibile almeno nei risultati ottenuti, hanno consigliato svolgere il ciclo d'interviste militari tutto intorno a noi: cioè nella furberia della seconda compagnia deposito 88° reggimento fanteria, Livorno (ed è questo l'indirizzo presso il quale attendiamo ricevere il nostro consueto assegno dalla amministrazione di Cinema).

Troppo impegnato col giornale di contabilità, con le razioni pane, con le somministrazioni e gli eccetera suoi piacevoli, il caporal maggiore furiere abbiamo dovuto traslocarlo. Ci siamo rifatti col soldato Martella Remo di Roma, classe 1912, che a Roma abita a Via Sabelli 55 (controllabile, dice lui) e richiamato dal 6 dicembre 1940. L'intervista è avvenuta mentre egli affettava mortadella che sarebbe stata distribuita più tardi ai soldati della compagnia, al momento del rancio.

«Quante volte vai al cinema, nella settimana?»
«Un paio di volte; non è possibile di più, dat il servizio».

«Quali sono i film che preferisci?» (E giusto pensare che anche i soldati che nella vita civile furono macellai come il Martella, abbiano diritto di scegliere, abbiano com'è giusto, diritto di preferenza).

«I film italiani mi piacciono "un pochino". Ci sono buoni artisti». (Noi non aggiungiamo nemmeno una parola di nostro).

«Fra questi artisti quali ti piacciono di più?»
«Clara Calamai fra le donne, poi Alida Valli; e fra gli attori, Nazzari, Carlo Tamberlani». (A questo momento interviene un sottotenente che momentaneamente è in furberia, e dice: "Alida Valli era mia compagna di scuola"; un altro ufficiale dice: "Ognuno ha quello che merita").

Noi continuiamo: «Fra i film italiani quali ti sono piaciuti di più?»

(Suggerimenti da tutte le parti, sembra d'essere in sede di esami, a scuola). Martella pensa un poco, risponde pronto (e per questo otterrà la sua promozione a soldato affettatore scelto): «LA CENA DELLE BEFFE, specialmente certe scene (si ride da tutte le parti, pare che l'opera massima del Blasetti ottenga fra le serve i soldati e i ragionieri, grandi successi), e quindi LA SONNAMBULA (si suggerisce che l'aiuto regista del film certo caporale Malatesta Carlo, fosse furiere proprio della seconda compagnia: ma si suggerisce ad alta voce anche VIA DELLE CINQUE LUNE), e VIA DELLE CINQUE LUNE, che ho visto giorni fa».

«Questa non vale» osserviamo con l'autorità

del grado superiore; «non vale perché te l'hanno suggerita».

(Confessiamo che l'intervista ci pare diventata un'inchiesta). «Fra i registi chi preferisci?»
«Malasomma».

«Quali film ricordi di lui?»

(Intanto, senza smettere un momento, Remo Martella futuro caporale tagliatore scelto, affetta mortadelle come un semidio dei grassi oli e burri). «Nessuno».

«Allora perché citi Malasomma?»

«Perché ha un nome buffo».

I soldati dall'orlo ammirati della sua sicurezza non trovano più parole né di commento né di suggerimento.

È il turno del caporale maggiore Bianchi Bruno della classe 1903, di Milano addetto in particolare modo ai "permessi", ai puniti, ed al "mesale" dei più o meno idonei. Nella vita civile fa il viaggiatore, e, a richiederlo, è pieno di storielle, barzellette, avventure di viaggio.

«Prima del richiamo» ci dice, «ero spesso a Tirrenia, specie negli anni 1935-40. Non sono più al corrente degli ultimi film italiani, ma le mie impressioni sulla cinematografia indigena sono davvero «fatti liche». A Tirrenia ho «presenziato» a tutte le formazioni di film».

«Che pensi degli artisti?»

«Gli artisti italiani sono ottimi, e un assieme di essi porterà a compimento film che daranno agli italiani una impressione graditissima».

«Il tuo pensiero sulle attrici».

«Simpatiche belle e comprensive, danno vita e passione agli appassionati del film italiano».

«Come ti sembrano le vicende che si narrano nel nostro cinema?»

«Sono chiare, senza confusione, sono fuori del

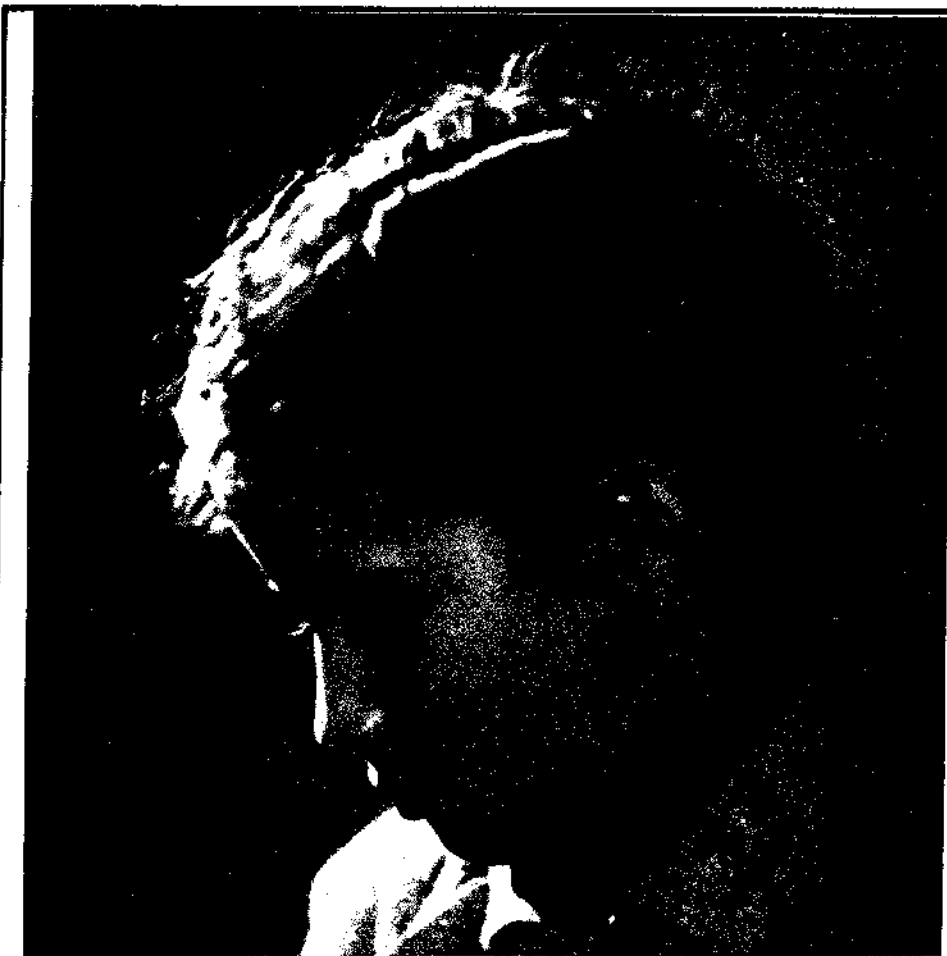
comune, non stancano anzi interessano il pubblico e la maggioranza hanno un fine per cui uno se ne va riposato e contento».

Ed ecco il momento del caporale Giuseppe Schioppa, napoletano della classe 1913, e chissà se non almeno aspirante ad «asso dello scherzo» secondo una corrente terminologia instaurata dalle edizioni Albore dirette da un certo Osso.

Il nostro caporale, al quale non sono state ri-volte vere domande (anzi l'abbiamo lasciato parlare liberamente; senza però capire se nella sue parole fosse rivolta un'intenzione scherzosa o una serietà oltre le parole di gioco), il nostro Schioppa dice dunque che essendo dotato di alto spirito di sacrificio, come ogni buon militare, apprezza il cinema italiano; ma specialmente apprezza le buone attrici («buone» in un senso epicureo, esteriore, cioè «bbone» — secondo Paolo Monelli) — che periodicamente appaiono sui nostri schermi, si denudano per valorizzarsi come occorre e quindi spariscono, non si sa dove. Ad ogni modo il cinema italiano non gli dispiace, lo trova riposante, non richiede sforzi: «è sempre la solita cosa rimastata, e fin dal principio si sa come finisce, tutti bene, tutti bravi, e arriva gli sposi», dice. Ad ogni modo trova che dopo aver visitato Cinecittà e Tirrenia (come è noto Tirrenia fa parte dalle glorie locali livornesi, e Schioppa afferma che le ragazze che l'accompagnavano in visita agli stabilimenti erano tutte serie; perché non ridevano («un l'utile al dilettevole»), dopo aver messo il naso nelle cose intime del cinema non si può venir fuori che con le parole d'uso: «È certo che la nostra produzione fa continui progressi. È il momento d'aspettarsi qualcosa di buono; e chissà che per errore...».

Fra gli ultimi film, a parte L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, UN PILOTA RITORNA e GIARABUB, gli è piaciuto LA CENA DELLE BEFFE, e particolarmente, — forse è qua la sintesi del nostro cinema? — Clara Calamai. E confessa che certe scene l'hanno commosso e gli hanno fatto rimpiangere di non essere un attore.

R. G.



Una nuova affermazione fra le giovanissime dive italiane è la piccola Nucci Bagnani di 9 anni, che ha già dato brillanti prove della sua eccezionale abilità nella recitazione cinematografica in: "Ponte sull'infinito" - "Garibaldino al convento" - "I due Foscari" - "Don Giovanni" - "La donna è mobile"

★★ I FIGLI DEL DIVORZIO

(Skilsmisens Bohn) - Danimarca - Produzione: S. A. Nordisk Films Company; Copenaghen - Distribuzione: Marenfilm - Regia: Benjamin Christensen - Soggetto: dal romanzo omonimo di Alva Skjeltved - Operatore: Wald Christensen - Interpreti: Grete Holmer, Svend Fridberg, Maudie Nielsen, Johannes Meyer.

Abbiamo avuto occasione di udire e di leggere alcune osservazioni su questo film che rivelano come ancora certi equivoci sul cinematografico siano vivi, e generino una confusione tale sulla natura di esso, da mettere ancora una volta in dubbio se certi presupposti e certe leggi fondamentali propri di questa nuova arte, acutamente formulati e suffragati dai maggiori scrittori di estetica cinematografica, siano realmente conosciuti ed opportunamente assimilati da parte di coloro che si occupano di "cinematografo".

Detto questo, non vorremmo sentir ancora una volta ripetere un motivo assai vecchio: che i discorsi e le chiacchierate degli esteti non hanno nulla a che fare con la pratica del teatro di posa o con la critica quotidiana del film. Questo è un facile schermo dietro il quale inutilmente cercano di pararsi la maggior parte di coloro che vivono nel cinematografo, una banalissima scusa che conferma una volta di più la loro gretta ignoranza. Sarà infatti sufficiente far osservare loro che se il cinema è da considerarsi un'arte, dovrà dipendere, come tutte le arti, dai suoi canoni estetici particolari e da quelli dell'estetica generale.

È stato detto, a proposito di questo film danese I FIGLI DEL DIVORZIO, diretto da Benjamin Christensen, che un buon soggetto lo eleva al di sopra degli altri film attualmente in circolazione. Altri invece hanno affermato che una certa ingenuità di realizzazione, una immatura e sommaria conoscenza dei mezzi del cinematografo, giovavano a dare a questo film un « tono » ed una atmosfera particolari, lo caratterizzavano.

Ora vorremmo far osservare agli uni e agli altri che nel giudicare un film non è possibile parlare da una parte del soggetto, e dall'altra della realizzazione: risultando questi due elementi, ad opera terminata, assolutamente fusi e inseparabili. Andando a vedere un film, si deve giudicare il « suo » contenuto, cioè come noi lo vediamo sullo schermo, completo di tutti i suoi elementi visivi e sonori. E l'opera del regista deve essere valutata considerando il modo come il regista ci ha voluto raccontare « qualcosa » attraverso le immagini e le inquadrature scelte. Il giudizio deve quindi risultare da un esame complessivo, da un attento vaglio di ogni elemento considerato però nell'unità generale, nella forma ultima che il regista ha di proposito scelto. Fino all'ultimo taglio in sede di montaggio, un film non può essere giudicabile.

I FIGLI DEL DIVORZIO ci portano davanti ad un problema piuttosto delicato in quel paese, dei figli che

FILM DI QUESTI GIORNI

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

vengono a trovarsi male educati perché ad un certo momento i loro genitori si separano. Tema di per se stesso molto impegnativo, che il regista non ha mai opportunamente approfondito fino a creare, com'era prevedibile, un vero dramma, rimanendo così ai margini del problema, senza risolverlo in sede morale. Il regista, insomma, non prende una netta posizione di fronte al tema, non importa se in modo positivo o in modo negativo: e di qui naturalmente scaturiscono i motivi più falsi della vicenda. Potremmo dire soltanto che egli si è forse creduto autorizzato ad affrontare il tema, guardandolo in modo polemico. Ma per un film tipicamente realista come questo, la sua posizione è inammissibile. Derivano da questa falsa partenza salti di tono, compiacimenti ingiustificati, intemperanze assolutamente fuori luogo. Di fronte a questi errori, due o tre sequenze davvero buone. E soprattutto la descrizione della camera d'albergo dove si rifugiano i due giovani fuggiti da casa e il loro amore non sincero che non può appagarli. La scena tuttavia si chiude in modo piuttosto brusco, con un abbraccio poco umano da parte del giovane. In questa sequenza, come in qualche altra che accenneremo (sempre presente la giovanissima protagonista, Grete Holms, una vera promessa per il cinema danese, attrice che a volte recita alla Ingrid Bergmann ed altre sulla falsariga della Durbini) il regista ha dimostrato di avere abbastanza familiarità con la macchina da presa: la panoramica della camera d'albergo, arredata con ele-

menti scenografici di gusto sicuro, e le voci dei due protagonisti fuori campo, è davvero ben realizzata. E così il pezzo nella taverna dello stesso albergo: dove personaggi strani, come di sogno, sembrano vagare in un'atmosfera allucinata intorno alla ragazza svedese che dorme poggiando il capo su una colonna.

Peccato, ripetiamo, che queste sequenze siano uniche nel film, che è raccontato in maniera piuttosto primitiva (forse la cinematografia danese è ancora attaccata alla vecchia tecnica del film muto), e che il personaggio della ragazza sia attorniato dalla recitazione teatrale ed abusata di Johannes Mayer, nella parte del padre, e da quella di Svend Fridberg, la cui irruenza — affatto trattenuta dalla mano del regista — rasenta più di una volta il ridicolo. Fotografia incostante, assolutamente deficiente. Abbiamo notato — con un certo disagio — la mancanza assoluta di colonna sonora in qualche sequenza.

★ L'EUROPA NON RISPONDE

Ungheria - Distribuzione: Ponzano film - Regia: Géza Radwány - Interpreti: Maria De Tassady, Ivan Petrovich, Ferenc Kiss.

Partroppo, non è il primo caso che dobbiamo segnalare, di film premiati all'ultima Mostra di Venezia che ci hanno profondamente deluso. In questo film ungherese non siamo riusciti a spiegarci il motivo che ha spinto gli autori a mettere insieme una storia così vuota e superficiale, che passa con facilità

da una galanteria fuori moda al più vieto e falso patetismo. La psicologia dei personaggi, tutta di maniera, viene fuori soltanto dalle loro parole, mai dai loro atteggiamenti e dalle loro azioni. Non abbiamo mai avuto la sensazione che il regista Radwány abbia sentito la responsabilità di un tema così delicato (la nave che resta isolata dal resto del mondo allo scoppio della guerra) che pure poteva dettare ad una fantasia meno getta motivi umani assai più sostanziosi. Una letteratura che tanto favore incontra presso la borghesia di qualche paese europeo, sta del resto a denunciare, abbastanza chiaramente, questo modo ampolloso e fuori della realtà di vedere il mondo esterno. Köröndi e Földi sono forse i due rappresentanti più tipici di quella mentalità.

★★ ANIME IN TUMULTO

Italia - Produzione: Stella-Sovranità - Distribuzione: Rex - Regia: Giulio Del Torre - Soggetto: Augusto Turati - Sceneggiatura: Luigi Bonelli, Marcello Pagliaro - Scenografia: Salvo D'Angelo - Operatore: Carlo Montuori - Interpreti: Gina Falckenberg, Leda Gloria, Carlo Tamberlani, Sergio Tòlano, Teresa Franchini.

La ricerca di una formula stilistica atta a portare su un piano espressivo — e quindi concluso — un determinato stato d'animo o un'atmosfera ben chiari nell'ispirazione di un artista, rappresenta ancora oggi uno dei maggiori e più discussi problemi estetici, che non trovano una facile risoluzione su un piano meramente teorico. Laddove invece l'ispirazione è di seconda mano, l'impegno tutto esteriore e manca in definitiva il vero artista, il problema scompare come d'incanto: su questo ordine di cose non sarà cosa affatto ardua adattare una maniera ed una formula qualsiasi, (appena appena che si regga spettacolarmente nel caso del cinematografo), alla materia da narrare. Ed è soltanto per le difficoltà tecniche del cinematografo ed il suo alto prezzo di costo, che di film come ANIME IN TUMULTO non se ne producono in maggior numero, con un sistema che facilmente potrebbe essere paragonato alla sbrigativa pittura di un « naturalista » ritardatario, o al mestiere di uno scrittore da effemeridi settimanali.

ANIME IN TUMULTO, diretto da Giulio Del Torre, che è, se non erriamo, al suo primo film, è stato tratto dal romanzo omonimo di Augusto Turati. Pare che il romanzo sia stato portato sullo schermo con molta fedeltà. In ogni modo, noi ci siamo ben accorti che ogni elemento compositivo di questo film resta su un piano di opacità tale da non trovare in apparenza abbasamenti sensibili di tono che in definitiva rechino un fastidio o un disagio evidente. Ma questa è davvero una cosa molto logica e naturale: guardate per esempio gli attacchi e i tagli di montaggio: tutti regolari, diremmo addirittura impeccabili anche al lume di una pignolesca grammatica. E lo stesso potremmo dire della regia, su un piano di piatta linearità che porta

ANNIVERSARIO DI BRUNO

Siamo stati in questi giorni a visitare i luoghi assai dove Bruno è sepolto. Il 7 di agosto ricorre l'anniversario della sua morte. Quella sera vagammo per qualche ora in quel paesaggio così forte di contrasti com'è quello della campagna forlivese: un senso instabile e doloroso delle cose non ci faceva trovare facilmente la strada di casa. Avevamo assistito la mattina alla commemorazione ufficiale di Bruno. Come un anno fa, anche oggi la cosa ci fa un effetto strano, non ci sembra possibile. Eppure Bruno non è più fra noi. A Vittorio, nostro Direttore, suo fratello, mandiamo oggi (unitamente a tutti i lettori) i sensi della nostra profonda commozione.

per conseguenza all'adattamento di tutti i più vieti luoghi comuni (il maggiore dei quali è la dissolvenza finale della donna che muore e del piccolo figlio che sorride), del dialogo assolutamente incolore, della recitazione che non arriva mai a sottolineare, o soltanto a rendere più aspri, gli inesistenti e falsi stati d'animo, fino alla musica, legata ad ogni scena, note ed inquadrature dello stesso colore, sincrona in maniera sciatta al testo che deve commentare. Gina Falckenberg, Carlo Tamberlani, Leda Gloria, Teresa Franchini, Sergio Tofano ne sono gli interpreti.

★ FANTASMI A CINECITTÀ

Italia - Documentario della INCOM - Regia: Domenico Paolella - Operatore: Augusto Tiziani.

Un'ottima occasione malamente e banalmente sciupata da Domenico Paolella, giovane regista ancora in cerca di un tema impegnativo. Ma qui c'era da fare tanto di più e di meglio: abbiamo invece avuto la impressione di una serie di trovate piuttosto abusate, dove la fantasia del regista ha giocato un ruolo assolutamente secondario.

★★ APPELLO ALLA VITA

(Appel à la vie) - Francia - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Georges Neveux - Interpreti: Victor Francen, Suzy Prim, René Deviers.

Vi sono soggettisti, sceneggiatori, registi, attori che vivono sul credito di un'esperienza e di un mestiere più che decennali, con opere che forse un tempo avevano una loro aderenza al momento storico ed all'evoluzione del cinematografo, ma che oggi rivelano all'occhio anche meno scaltre, una incapacità organica di superare il limite di certi schemi e di certe regole facili imparati una volta superficialmente, ed oggi usati ancora con la stessa incoscienza e grettezza. (Altrimenti tutto questo avrebbe ben dovuto fermentare e produrre un maturamento).

APPELLO ALLA VITA è un tipico esempio della minore produzione francese affidata appunto a codesti uomini di cinematografo. Come in Italia, anche in Francia c'è dunque un tale malcostume. E qui ci verrebbe naturale ripetere ancora una volta un discorso vecchio e risaputo, ma sempre attuale e scottante. È necessario vietare a questi mediocri di continuare a lavorare col loro metodo; è ancora più necessario che si impedisca che si vengano formando altrettanti incapaci, che domani andranno ad aumentare quella schiera già numerosa. Ci pensino bene, una volta

per sempre, i nostri organi ufficiali!

In APPELLO ALLA VITA il regista, G. Neveux, non ha tenuto a freno (come altri più scaltri di lui, del resto) la facile retorica di un attore di limitato repertorio come Victor Francen. In mezzo ad attori inefficienti e mediocri, Suzy Prim si muove senza convinzione in un ruolo inadatto ai suoi mezzi eccellenti. (Si ricordi il personaggio della padrona cattiva dell'ospizio in verso LA VITA di Jean Renoir).

★ ALL'OMBRA DELLA MONTAGNA

(Im Schatten des Berges) - Germania - Produzione: Bavaria - Distribuzione: Sculera - Regia: Johannes Lippalais - Interpreti: Hansi Knoteck, Attila Horbiger.

★★ LE BUONI INTENZIONI

(Tonche à tout) - Francia - Produzione: Production R. F. - Distribuzione: Rex film - Regia: Jean Dréville - Interpreti: Fernand Gravey, Suzy Vernon, Colette Darfeuille, Jules Berry.

★★ TRA AMBURGO E HAITI

(Zwischen Hamburg und Haiti) - Germania - Produzione: Ufa - Regia: Erich Waschneck - Soggetto: Josef Maria Frank - Operatore: Robert Bahrske - Scenografia: Ernst Helmuth - Interpreti: Gustav Knuth, Gisela Uhlen, Walter Frank, Albert Florath, Ruth Fweier.

★★★ LA CITTÀ BIANCA

Italia - Produzione: Istituto Nazionale Luce - Regia: Francesco Pasinetti - Montaggio: Francesco Pasinetti - Operatore: Angelo Jannarelli.

Francesco Pasinetti è uno dei pochi documentaristi che usa i mezzi cinematografici (immagine, composizione dell'inquadratura, suono, taglio) costruttivamente. Le sue opere contengono sempre una levigatezza che non è soltanto esteriore, ma è il frutto di una ispirazione maturata. Egli inizia ad esprimere un'immagine, e sicuro va verso la fase finale del lavoro, il montaggio, passando con disinvoltura attraverso le difficoltà tecniche della realizzazione.

Questa CITTÀ BIANCA ci dà la vita che si svolge nel celebre istituto Forlanini: ed è un'interpretazione che oltre ad essere fedele attraverso una sintesi felice, diventa in qualche scena qualche cosa di più che una accurata documentazione. Le ore di riposo di questi malati, i giochi dei bimbi, e qualche altra immagine, recano il segno di una sensibilità non comune. Peccato che Pasinetti non si sia avvicinato ancora di più a questi personaggi, non ci abbia portato dentro la singola vita di qualcuno di essi. Ed è questo che chiediamo a Pasinetti: cerchi di superare questo distacco con gli uomini e le cose; non abbia paura, un'altra volta, di penetrare più a fondo questi temi, e di infondere maggior calore all'immagine. Jannarelli ci ha dato una buona fotografia, che ha soprattutto il pro-

PROGRAMMAZIONI DI LUGLIO

A ROMA

Albergo Nord	Fontane	10
Albergo Nord	Giardino	11
Transatlantico	Corso	12
Lettere d'amore smarrite	Moderno (A)	13
L'orma del diavolo	Moderno (B)	14
Margherita fra i re	Giardino	15
I Raskin	Barberini	16
Amore di torero	Moderno (B)	17
I marmadici	Giardino	18
Patroniera	Supercinema	19
Una volta la settimana	Giardino	20
Vecchia Vienna	Supercinema	21
Appello alla vita	Supercinema	22
Angeli sulla terra	Moderno (A)	23
Arrivano noi	Moderno (B)	24
Paradiso di ragazze	Moderno (B)	25
Finalmente soli	Barberini	26
La fortuna viene dal cielo	Moderno (A)	27
Il gioco del destino	Barberini	28
Famiglia innamorata	Corso	29
L'accusatore segreto	Barberini	30
Tra Amburgo e Haiti	Supercinema	31
L'ultimo caldo	Moderno (A)	1
Fuochi di gioia	Corso	2
Primo incontro	Corso	3
L'amore che regala	Moderno (A)	4
Un processo a porte chiuse	Supercinema	5
L'amante casta	Barberini	6
Senza gioia	Corso	7
La bisbetica domata	Barberini	8
Anime selvagge	Corso	9
L'amore ricomincia	Corso	10
La maschera nera	Supercinema	11
All'ombra della montagna	Barberini	12

A MILANO

Una volta la settimana	Astra	12
Avventurieri	Ambasciatori	13
Un processo a porte chiuse	Odeon	14
Famiglia innamorata	Eden-Filo	15
Rivelazione	Ambasciatori	16
Incoraggiatori Dresden	Odeon	17
Il gioco del destino	Astra	18
Volo sul deserto	Eden-Filo	19
Vecchia Vienna	Astra	20
Sogno di corruzione	Eden-Filo	21
Ora fatale	Astra	22
La fantasia del fiume	Ambasciatori	23
Noie romanzesche	Odeon	24
La signora della villa accanto	Ambasciatori	25
Corse senza casta	Odeon	26
Una notte dopo l'opera	Ambasciatori	27
Bandiera gialla	Odeon	28
L'allegra duca	Odeon	29
Amami d'occasione	Eden-Filo	30
Canto d'amore	Odeon	31
Amore di torero	Eden	1
Michelangelo	Filo	2
Le buone intenzioni	Ambasciatori	3
Il bandito	Eden	4
La casa dei fantasmi	Filo	5
L'amore imperfetto	Astra	6
Fuochi di gioia	Astra	7
Vicende della vita	Filo	8

gio di mantenersi uniforme. Come nel LEOPARDI la scelta del sonoro è pregevole, e il montaggio (dello stesso Pasinetti) assai felice.

★★ IL TATUATO

(Rafael le tatoué) - Francia - Produzione: Ecu - Distribuzione: Ideal film - Regia: Christian Jacque - Sceneggiatura: Maurice Diamant Berger, Jean Nohen - Interpreti: Fernandel, Madeleine Soloyne.

Altre volte è stato detto in questa sede che attori come Fernandel, dalle possibilità espressive limitate a personaggi non appariscenti, non dovrebbero mai essere portati al centro di una vicenda, col pericolo di uscire con facilità dai binari propri del cinematografo.

Questo è il caso di questo film, diretto da Christian Jacque, che in vano ha cercato di mascherare attraverso un ritmo veloce ed una musica ben appropriata, il difetto

sistematico di un dialogo prettamente teatrale e di alcune scene (quando Fernandel canta nel negozio di abiti o nella lotta immaginaria con l'inesistente fratello) affidate esclusivamente al gioco marionettistico da palcoscenico di varietà. Il che, in altri termini, vuol dire che questi sforzi esteriori, di portare il personaggio su un tono di comicità maggiormente aderente al mezzo cinematografico, non sono riusciti al regista. Del resto, le poche trovate tipicamente adatte al cinematografo non portavano davvero il crisma della verginità. Fernandel affida con disinvoltura la sua faccia così caratteristica alle più impreviste espressioni, senza mai trovare però una linea misurata e precisa. Di lui ricordiamo soltanto un'interpretazione veramente eccellente: quella in CIRCOSTANZE ATTENUANTI accanto a Michel Simon e ad Arletty.

VICE

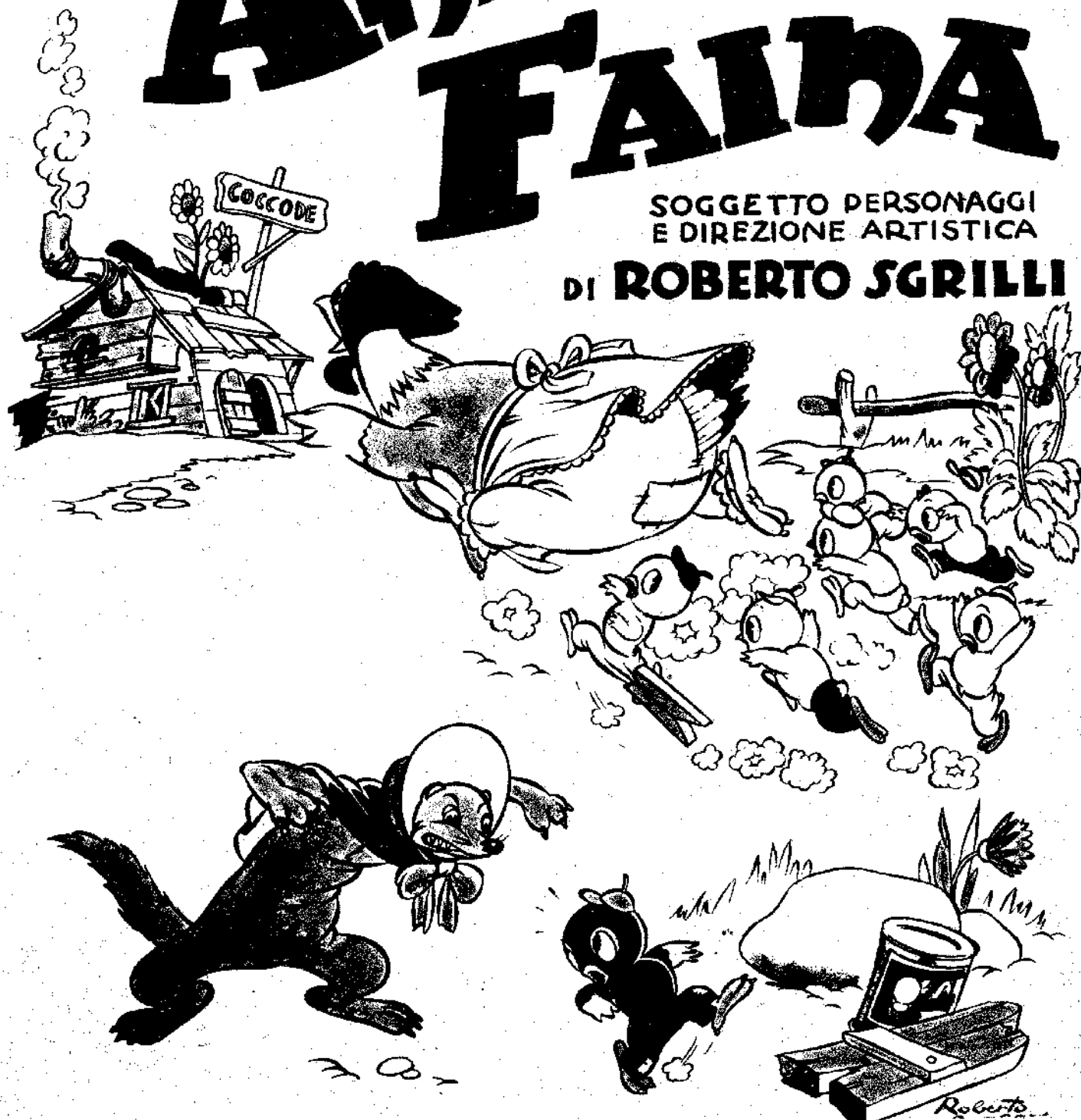
È in vendita presso l'Amministrazione, al prezzo di Lire 20, la copertina per il dodicesimo volume di Cinema. Inviare vaglia o versare la somma attraverso il c/c postale di Cinema Piazza della Filotea, 3 - Roma



ANACLETO E LA FAINA

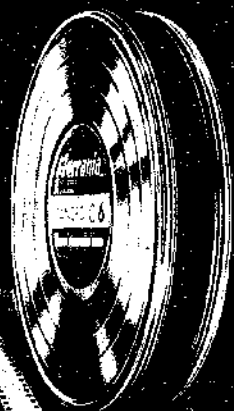
SOGGETTO PERSONAGGI
E DIREZIONE ARTISTICA

DI **ROBERTO SGRILLI**



UN ECCEZIONALE CORTOMETRAGGIO A DISEGNI ANIMATI A COLORI

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
 POSITIVA PER LA STAMPA
 PER IL SUONO TIPO S.A.V. 16 mm
800 12
 PER IL SUONO TIPO S.D.V. 16 mm
800 12
 NEGATIVA PER CONTROTIPO
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA
 PAN CROMATICA

Interno SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 450.000.000 INT. VERS. SEDE: MILANO - CORSO DEL VITTORIO, 12



Comm. PAOLO SOPRANI & FIGLI
CASTELFIDARDO (ANCONA)
LA PIU' ANTICA FABBRICA DI FISARMONICHE

La marca che ha reso
popolare in tutto il
mondo la fisarmonica

BANCA POPOLARE DI MILANO

SOCIETÀ COOPERATIVA ANONIMA / FONDATA NEL 1865

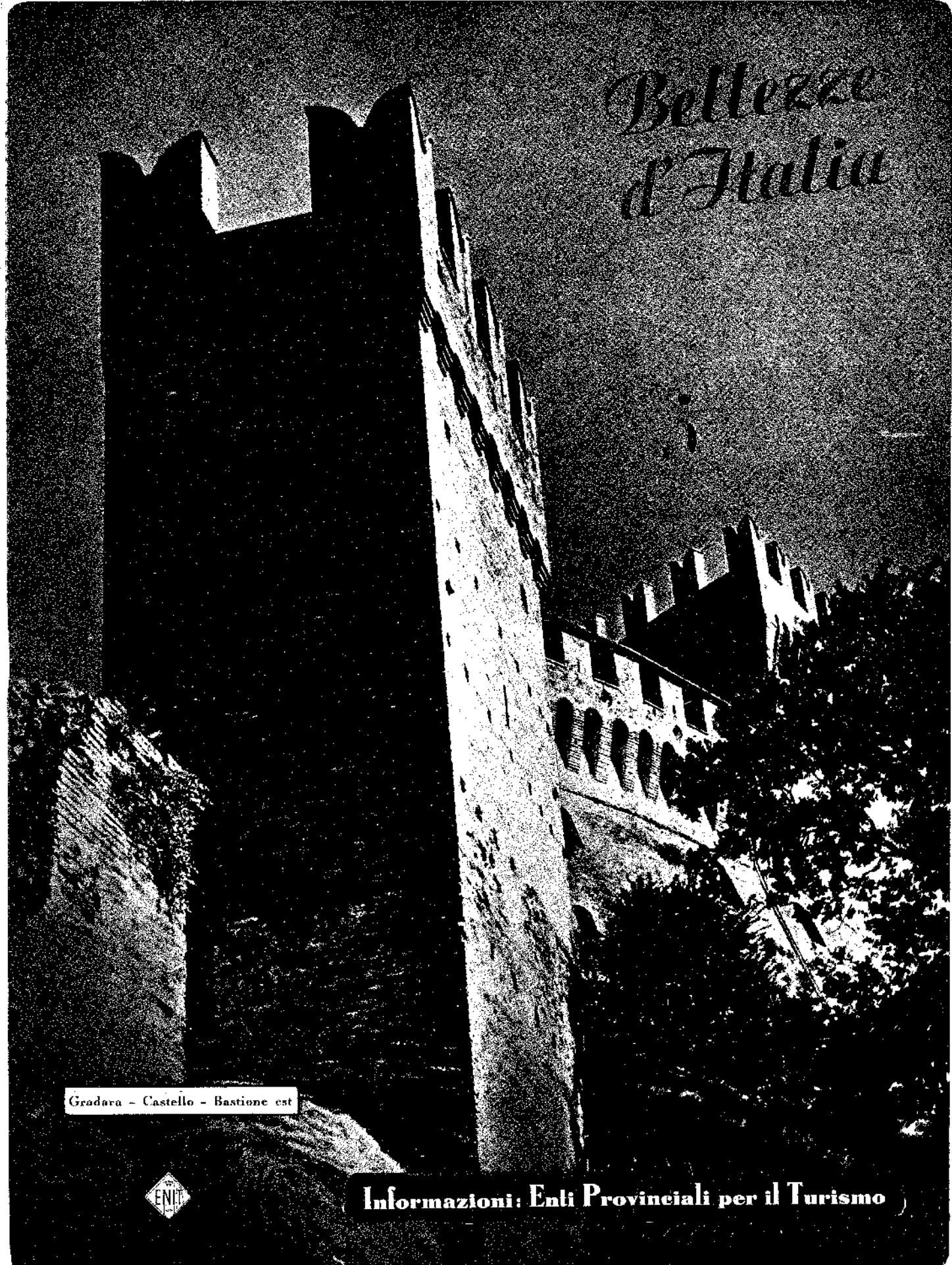
Capitale L. 34.220.450 • Riserve L. 22.368.541 al 31 dicembre 1941-XX

Sede centrale: **M I L A N O**
PIAZZA FRANCESCO CRISPI, 4

4 Filiali - 11 Agenzie in provincia - 18 Agenzie in città

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA
LA PIÙ ACCURATA ESECUZIONE
DI TUTTI I SERVIZI BANCARI

SERVIZIO DISTRIBUZIONE E VENDITA DEI VALORI BOLLATI NELLA LOMBARDIA IN UNIONE CON LA
CASSA DI RISPARMIO DELLE PP. LL.



Bellezze d'Italia

Gradara - Castello - Bastione est



Informazioni: Enti Provinciali per il Turismo

AM
4 941

MAGNETI
MARELLI

*Impianti
Diffusione
Sonora*

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI S. A. - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000

per un maggior rendimento delle semine



CALCIOCIANAMIDE

TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'



SAFAR



SAFAR MOD. 2844 RADIO-FONO-INCISORE

8 valvole - 4 gamme d'onda
Stadio amplificatore di alta frequenza
2 Altoparlanti (uno dei quali gigante)
che permettono di ottenere un
graditissimo effetto stereofonico.

REGISTRAZIONE FEDELISSIMA

RIPRODUZIONE IMMEDIATA CON DISCHI SAFAR