

CINEMA



DECENNALE DI VENEZIA

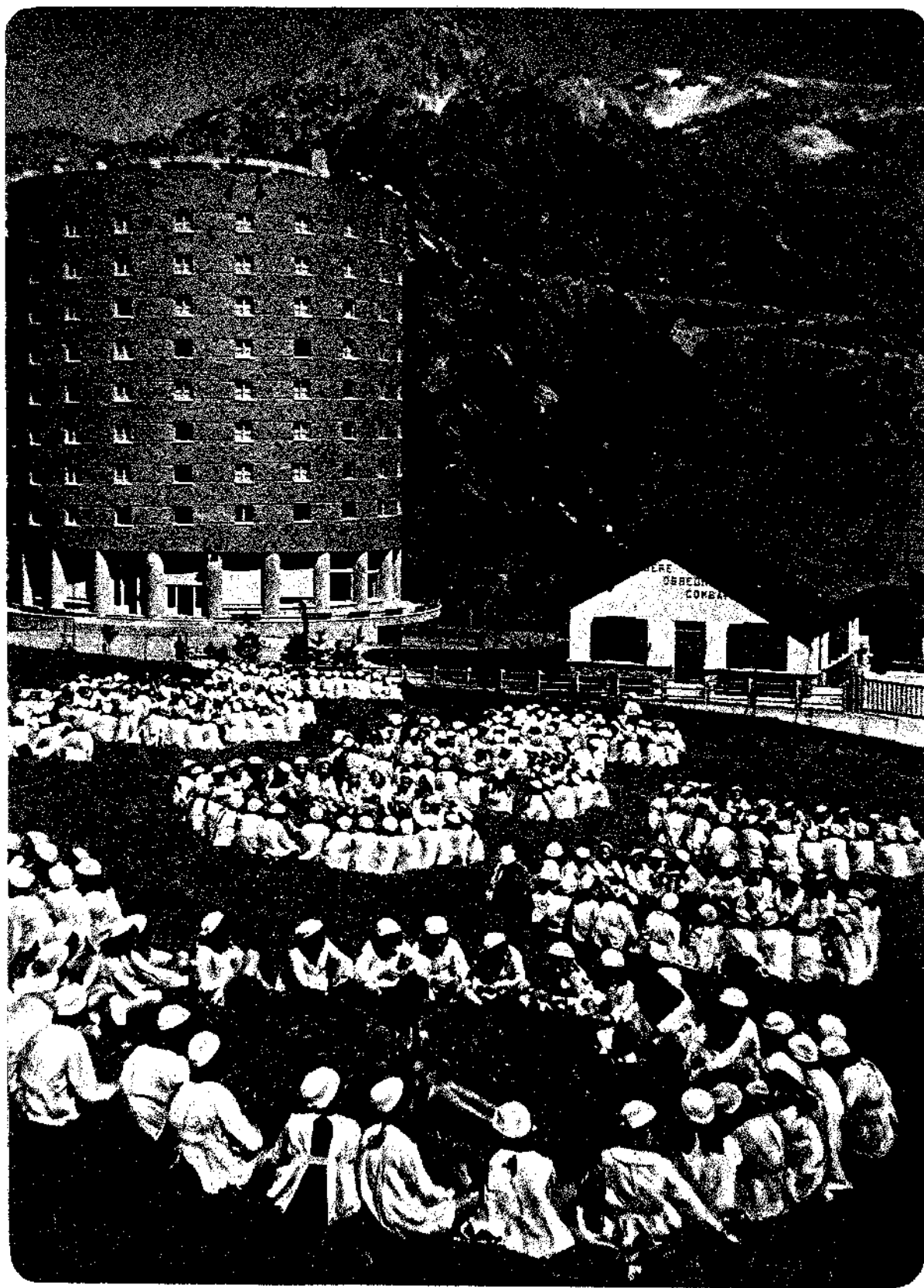
Numero dedicato alla manifestazione veneziana, con articolo di Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

LIRE 3,50

10 SETTEMBRE 1942-XX

149



LA COLONIA MONTANA FIAT "TINA NASI AGNELLI" A SALICE D'ULZIO



I PRINCIPALI INTERPRETI DEL FILM "NOI VIVI"

Fosco Giachetti, Alida Valli, Rossano Brazzi

REGIA DI GOFFREDO ALESSANDRINI

PRODUZIONE
 ASSOCIATA
 S. G. S. ROMA

S U P P L E M E N T O A L N. 149 D I C I N E M A Q U I N D I C I N A L E D I D I V U L G A Z I O N E C I N E M A T O G R A F I C A



FOTOGRAF. GIOLEI

Luisa Ferida e Osvaldo Valenti

NEL FILM "LA BELLA ADDORMENTATA"



Scalera Film

presenta alla

MASTRO D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VE

ALFA TAU

realizzato con l'ausilio del Centro Cinem. del Ministero della Marina
Autore: F. De Robertis
Produzione Scalera

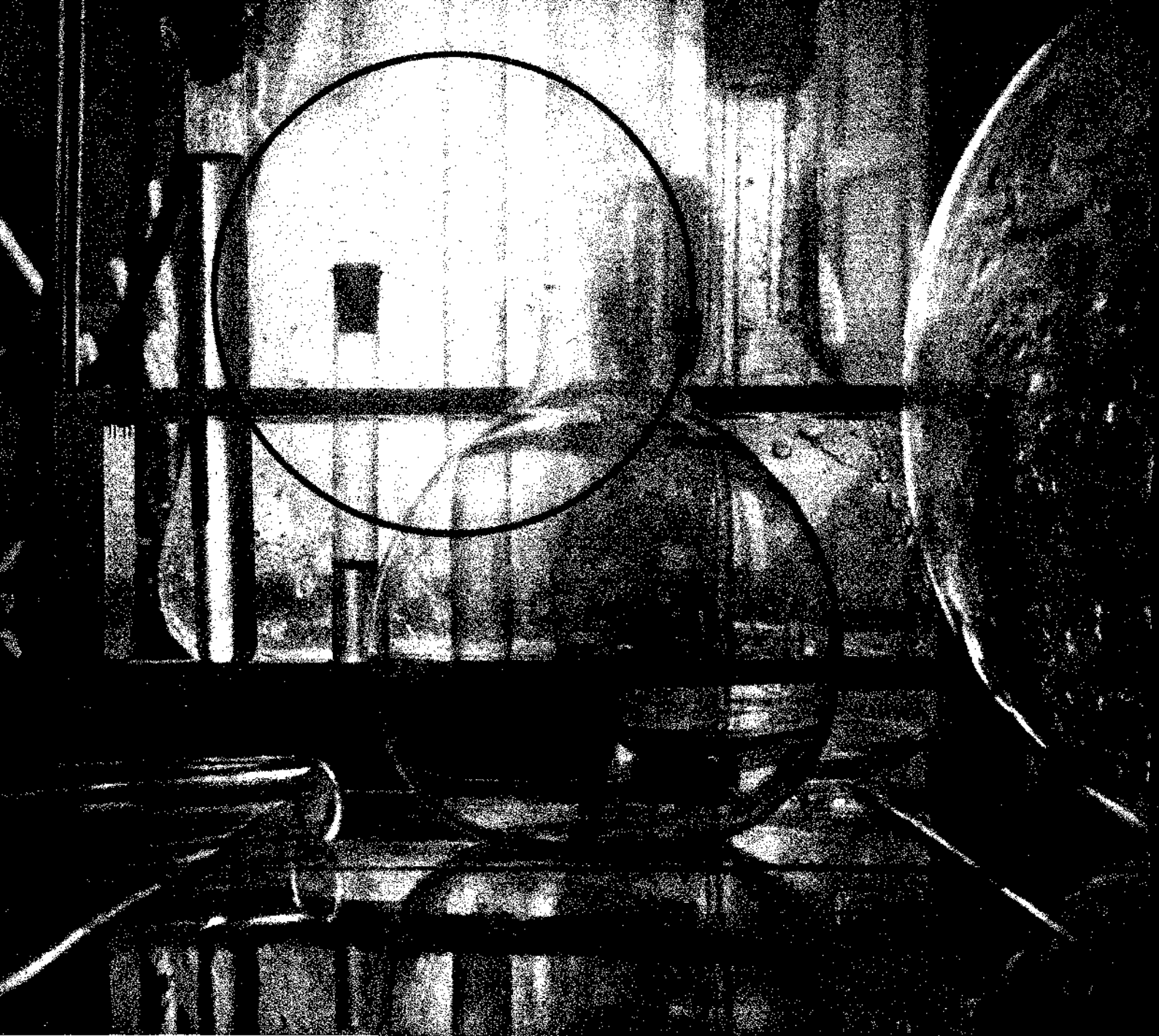
NOI VIVI

con FOSCO GIACCHETTI - ALIDA VALLI - ROSSANO BRAZZI
Regia di G. Alessandrini
Produzione Era - Scalera

ADDIO, KIRA!

con FOSCO GIACCHETTI - ALIDA VALLI - ROSSANO BRAZZI
Regia di G. Alessandrini
Produzione Era - Scalera





La fotografia controlluce crea delle immagini molto suggestive, ma troppo spesso il dilettante si lascia trascinare dalla bellezza del soggetto dimenticando le difficoltà che caratterizzano questo genere di fotografia. Occorre sempre posare sulle ombre affinché anche nelle parti scure si possano ottenere tutti i dettagli e tutte le sfumature; usare il paraluce per evitare che qualche raggio diretto annerisca il negativo. Ma non preoccupatevi degli aloni, dato che le pellicole Agfa sono protette da uno strato antialo che eviterà sempre questo pericoloso difetto nei vostri negativi. Questi cristalli sono stati ripresi con diaframma 1:8, 1/10 di secondo, pellicola Isopan ISS.

ISOPAN ISS

21°
10 **DIN**

AGFA FOTO S. A.

PRODOTTI FOTOGRAFICI

MILANO



La Contessa Castiglione

PRODUZIONE NAZIONALCINE S. A.

...“portava la sua giovinezza
come un’immortalità”.

(d’Annunzio)

Carmela

PRODUZIONE NAZIONALCINE S. A.

Dal poetico racconto di Edmondo
De Amicis.

Allarme sul mare

PROD. S.A.F.I.R.-NAZIONALCINE S. A.

La grande avventura degli
uomini della Marina Mercantile.

Calafuria

PRODUZIONE NAZIONALCINE S. A.

Dall’ appassionante romanzo di
Delfino Cinelli.

Manoscritto in bottiglia

PROD. NAZIONALCINE S. A.-S.A.F.I.R.

Un comico “classico” di Vitto-
rio Metz.

Spie tra le eliche

PRODUZIONE NAZIONALCINE S. A.

Un “giallo” modernissimo, tra-
volgente.

Una produzione di qualità • Sei film di classe che la
NAZIONALCINE - MANENTI - DISTRIBUZIONE S. A.

presenterà nella stagione 1942-43



PRODUZIONE "VIRALBA FILM"



*Due belle espressioni di Miria di San Siro, la nuova stella della
cinematografia italiana, che insieme a Sandro Ruffini, interpreta*

LE VIE DEL CUORE



Vivi Gioi, che interpreta una delle parti principali di 'Bengasi' di Augusto Genina (Produzione Film Bassoli Distribuzione Tirrenia Cinematografica)

Anno VII - Volume II - 10 Settembre 1942-XX

È imminente l'uscita della 2ª Edizione dell'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO, che sarà messo in vendita al prezzo di L. 100. Prenotatevi presso l'Amministrazione, Piazza della Pilotta, 3 - Roma.

La redazione: Rosario Leone - Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 683-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi) ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50 semestre R. 25. Estero, anno L. 70, semestre L. 40 PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossola 9, e sue Succursali.

Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

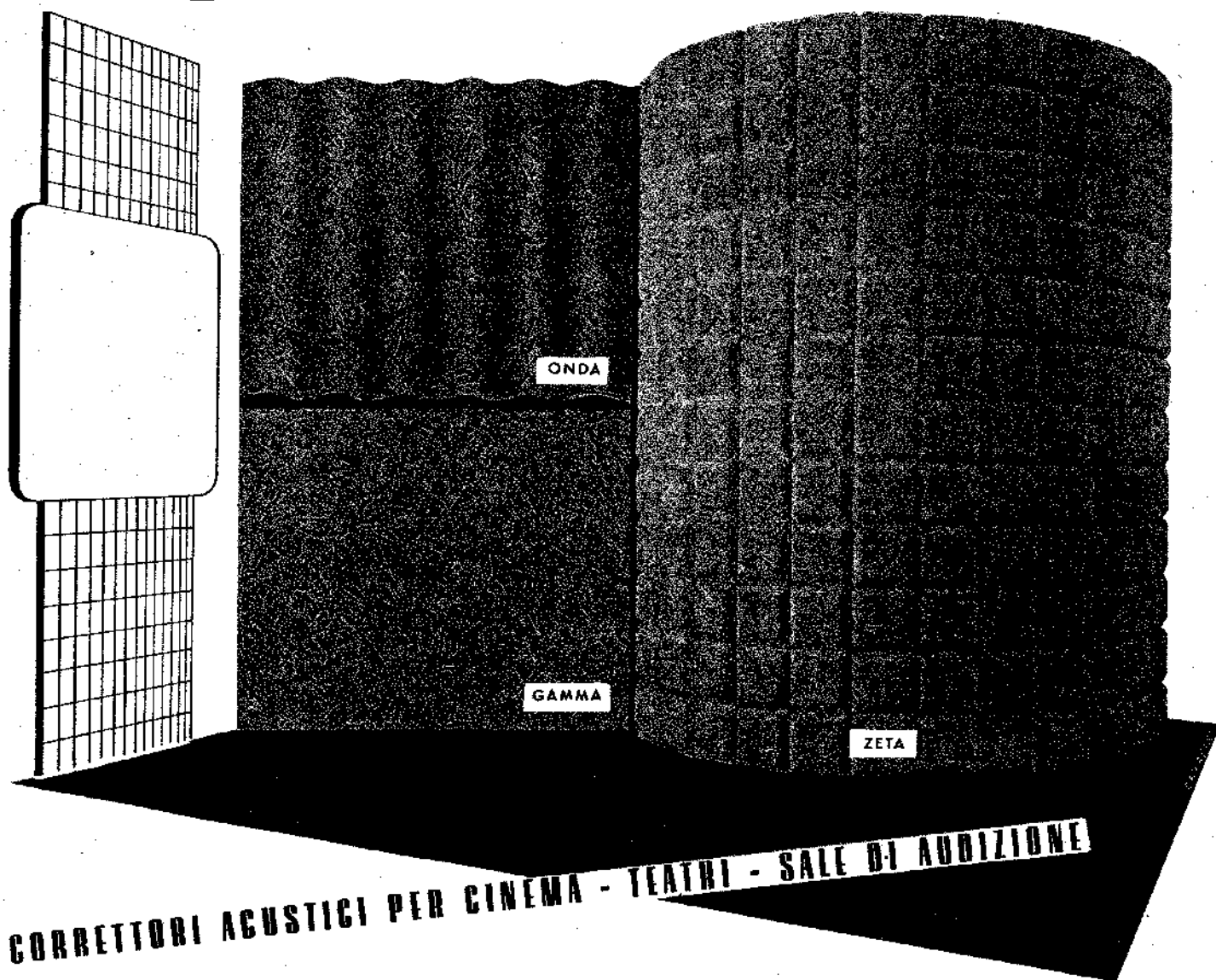
Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Questo fascicolo contiene:

ALESSANDRO FAVOLINI		
<i>Geografia cinematografica</i>	pag.	481
N.		
<i>Decennale di Venezia</i>	»	483
CARLO JUBANICO		
<i>Inaugurazione della decima Mostra</i>	»	484
IRENE BRIN		
<i>Venezia cambia</i>	»	486
ROBERTO PAOLELLA		
<i>"Cannes", ovvero la storia di una Mostra mancata</i>	»	488
DOMENICO MECCOLI		
<i>Giornalisti a Venezia</i>	»	490
MASSIMO MIDA		
<i>Rivelazioni veneziane</i>	»	492
RENATO GIANI		
<i>Interviste veneziane</i>	»	494
RENZO ROSSELLINI		
<i>Schermi sonori</i>	»	495
FRANCESCO PASINETTI		
<i>I film della Mostra di Venezia</i>	»	496
Paginone: "Venezia 1942"	»	500
GUIDO ARISTARCO		
<i>Sorprese di nove Mostre</i>	»	502
VINCENZO BARTOCIONI		
<i>Pubblico contro critica</i>	»	504
LEONARDO ALGARDI		
<i>A Venezia tra dieci anni</i>	»	506
R. G.		
<i>I personaggi della Mostra</i>	»	508
PURIFICATO		
<i>Venezia con poco colore</i>	»	509
GLAUCO PELLEGRINI		
<i>Documentari e parole</i>	»	510
STENO		
<i>Caos nel film comico</i>	»	513
AMERIGO CENCI		
<i>Operatori della R. Aeronautica</i>	»	517
VITTORIO CALVINO		
<i>Gli operatori cinematografici della R. Marina</i>	»	519
VICE		
<i>Film di questi giorni</i>	»	520
GIAMPIERO FUCCI		
<i>Documentari Luce</i>	»	524
NELLE RUBRICHE		
<i>Campo di Fiori</i>	»	518
<i>Capo di Buona Speranza</i>	»	527

populit

zeta · gamma · onda



CORRETTORI ACUSTICI PER CINEMA - TEATRI - SALE DI AUDIZIONE

POPULIT ZETA - POPULIT GAMMA - POPULIT ONDA formano una serie completa di correttori acustici brevettati, ininfiammabili, di elevato potere assorbente del suono e di facile e rapida posa in opera. Il **POPULIT ZETA**, di composizione uguale agli altri due tipi, si fabbrica in elementi quadrati delle dimensioni di cm. 10 x 10 e può essere applicato con malta direttamente anche a **pareti curve**.

DATI TECNICI E PREVENTIVI A RICHIESTA

SOCIETÀ ANONIMA FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000

SEDE IN MILANO - VIA MOSCOVA, 18 - TELEFONO 67-146

UFFICI COMMERCIALI:

ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO - CATANIA - FIRENZE - GENOVA - L'AQUILA - NAPOLI - PADOVA - PALERMO - ROMA - TORINO - TRIESTE - UDINE

S.A.F.F.A.

La Germania Film S. A.
ROMA

annunzia:

"SANGUE VIENNESE"

(Wiener Blut)

un film di **WILLY FORST** presentato alla
X Mostra Cinematografica di Venezia

Interpreti principali

Maria Holst - Willy Fritsch - Dorit Kreysler
Fred Liewehr - Hans Moser - Theo Lingen ecc.

Produzione: **WIEN - FILM**



La produzione

1941~42
Ha prodotto

TENTAZIONE

IL MERCANTE DI SCHIAVE

1942~43
Produce

INFERNO GIALLO

Casanova

ANGELI del DOLORE

Italiana COLOSSEUM



Prepara:

Il Cardinale
SCANDALO *in Provincia*
Eva Cavalliere
LE DOMINATRICI
i distruttori
SPARVIER! MARE
Scaramouche

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI e la partecipazione dei suoi assicurati agli utili annuali

Fin dal 1930 l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha concesso ai suoi assicurati la partecipazione agli utili dell'Azienda sulla base delle tariffe comuni approvate dal Ministero delle Corporazioni e cioè senza alcuna maggiorazione delle tariffe stesse. L'importante concessione risulta in tal guisa completamente **gratuita** per gli assicurati del grande Ente di Stato.

Un provvedimento di così alto valore morale ed economico è stato possibile a causa anzitutto della potenza finanziaria dell'Istituto ed inoltre per il fatto che l'Ente non ha finalità di lucro e non ha azionisti da retribuire.

Per misurare il valore positivo di questa eccezionale concessione dell'Istituto, basterà sapere che nelle risultanze dell'ultimo esercizio sono stati assegnati agli assicurati dell'Istituto oltre **33 milioni e mezzo di utili**.

Dal 1930 (primo anno di assegnazione degli utili) sono stati attribuiti a tal titolo agli assicurati oltre **290 milioni di lire** e circa 222 milioni sono stati versati allo Stato. Si rileva al riguardo che tale versamento, effettuato annualmente e direttamente al Tesoro dello Stato, in cifra pari a quella attribuita agli assicurati, ha avuto inizio dall'esercizio 1934.

(22)



FRESCHEZZA E SIGNORILITÀ

I camiciotti CIT e la camicia CIT sono due geniali creazioni che segnano un vero primato nella confezione della fine biancheria maschile. Questi due indumenti di eccezione sono indispensabili durante la stagione estiva.

CIT

il fine indumento

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

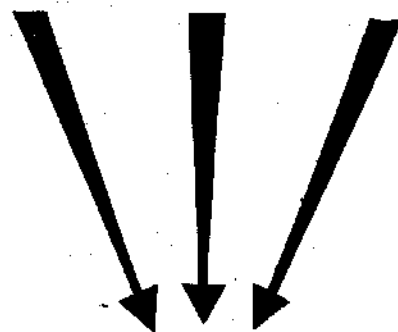
UFF. PROPAG. S. A. CIT - MILANO



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

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

BANCA POPOLARE DI NOVARA



AL 31 DICEMBRE 1941-XX

Capitale e riserve L. 231.415.459,62

Depositi fiduciari e conti corr. L. 4.125.706.284,32

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Interpreti: **AMEDEO NAZZARI**
LUISA FERIDA
OSVALDO VALENTI
TERESA FRANCHINI

Regista: **LUIGI CHIARINI**

Produzione: **CINES**
Esclusività: **E. N. I. C.**



LA BELLA ADDORMENTATA



NOI VIVI

con Fosco Giachetti - Alida Valli - Rossano Brazzi
Regia di **G. Alessandrini** - Prod. Scalera - Era Film

ADDIO, KIRA!

con Fosco Giachetti - Alida Valli - Rossano Brazzi
Regia di **G. Alessandrini** - Prod. Scalera - Era Film

NAPOLEONE A SANT'ELENA

con Ruggero Ruggeri - Carla Candiani - Rubi D'Alma
Rosetta Tofano - Paolo Stoppa - Luigi Cimara
Regia di **R. Simoni** - Produzione Scalera - Era Film

CARMEN

con Viviane Romance - Elli Parvo - Margherita
Moreno - Jean Marais - Adriano Rimoldi
Regia di **C. Jacque**
Prod. Scalera - Invicta
Musiche di G. BIZET

I TRE MOSCHETTIERI

Regia di **G. Alessandrini**
Produzione Scalera Film

IL FANCIULLO DEL WEST

con Macario
Regia di **G. Ferroni** - Produzione Scalera Film

I BAMBINI CI GUARDANO

(tratto dal romanzo di G. C. VIOLA PRICÒ)
con Isa Pola - Luciano De Ambrosis - Adriano Rimoldi
Regia di **Vittorio De Sica** - Produzione Scalera Film

BOHÈME

con Corinne Luchaire - Adriano Rimoldi
Regia di **M. L'Herbier**
Produzione Scalera Film - Discina

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE

(dal racconto di E. DE AMICIS)
Regia di **F. Calzavara** - Produzione Incine - Scalera

TRENO C. R. 13

Regia di **C. Campogalliani**
Produzione Scalera - Superba

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Produzione Scalera

LETTERE AL SOTTOTENENTE

soggetto di Alba De Cespedes e Goffredo Alessandrini
Produzione Scalera

ANDREA CHÈNIER

Regia di **G. Alessandrini**
Musiche di U. GIORDANO
Produzione Era-Scalera

VERSAGLIA

Produzione Era

L'ATTENDENTE

un soggetto di Oreste Biancoli
Regia **R. Rossellini** - Produzione Scalera

LA TERRA CHE MUORE

dal romanzo di René Bazin
Produzione Era - Scalera

ANITA GARIBALDI

Produzione Era - Scalera

IL CAVALIERE NERO

Produzione Scalera

LA TRAVIATA

musiche di G. VERDI
Prod. Scalera - Invicta

VISITATORI DELLA SERA

con Jule Berry - Arletty - Marie Dea
Regia di **Marcel Carné** - Prod. Scalera - Discina

LA FANCIULLA DEL WEST

Regia di **G. Alessandrini**
Musiche di G. PUCCINI
Produzione Scalera Film

SEMPRE PIÙ DIFFICILE

con Nerio Bernardi - Tommaso Marcellini - Germana
Paolieri - Oretta Fiume - Adriano Rimoldi
Regia di **R. Angiolillo e P. Ballerini**
Produzione Cristallo - Scalera Film

INCUBO

con Louise Carletti
Regia di **Deianroy** - Produzione Scalera - Discina

DON GIOVANNI

con Adriano Rimoldi - Dina Sassoli - Paolo Stoppa
Rina Morelli - Elena Zareschi e la partecipazione
di Carla Candiani e Elli Parvo
Regia di **Dino Falconi** - Produzione Scalera Film
Musiche di W. MOZART

ALFA TAU

autore: F. De Robertis - Produzione Scalera Film
(Con l'ausilio del Centro Cinemat. del Ministero della Marine)

I DUE FOSCARI

con Rossano Brazzi - Elli Parvo - Carlo Ninchi
Regia di **E. Fulchignoni** - Produzione Scalera Film

PERDIZIONE

con Adriano Rimoldi - Dina Sassoli
Regia di **C. Campogalliani** - Produzione Scalera Film

AMANTI SENZA DOMANI

con Fernand Gravey - Marie Dea - Pierre Renoir
Micheline Presle
Regia di **Marcel l'Herbier** - Prod. Scalera - Discina

10 SETTEMBRE

1 9 4 2

XX

Cinema

149

GEOGRAFIA CINEMATOGRAFICA

ANCHE la geografia cinematografica — come quella politica — è stata, da questa guerra universale, rimaneggiata da cima a fondo. E, in un certo senso, semplificata, tendendo ai grandi blocchi e alle grandi linee.

C'è anzitutto — all'alba del quarto anno della guerra — una cinematografia europea, chiaramente riconoscibile e sempre più forte. La nuova produzione dell'Italia e della Germania ne è l'asse. Quella parte di cinema francese che non è migrata in California, si è avviata alla ripresa sotto i segni di una larga collaborazione tecnica con le cinematografie italiana e tedesca. Dalla penisola iberica alla media Europa, dalla penisola balcanica alla Scandinavia, la produzione delle altre Nazioni si inserisce nel quadro di questo risveglio continentale. Le intese produttive — ad esempio fra l'Italia e quasi tutti i paesi d'Europa — si moltiplicano.

Questa cinematografia europea ha Venezia per vetrina ed insegna. Ed ha per mercato attuale l'Europa stessa (ormai lambita appena dal film nord-americano, in una quota degli schermi di tre o quattro minori Stati neutrali). Si può aggiungere, per amore della precisione, che il film europeo s'irradia anche su quasi tutta la costa mediterranea dell'Africa; e che un intercambio si mantiene tuttora con una parte del Sud-America e segnatamente con l'Argentina.

Secondo grande blocco — nel mondo — è dato dalla produzione nipponica. Centinaia di film ogni anno, di originale stile. Tutta un'industria, e un'arte, dallo sviluppo pressoché autonomo: i suoi prodotti non sono ormai destinati soltanto

alla pur vasta e rapidamente aumentante popolazione dell'arcipelago imperiale, ma altresì ai mancesi, ai cinesi, ai siamesi, ai birmani, più in generale alla nuova (ed immensa) Asia Orientale. Dove, su quasi tutta l'area, e insieme con le bandiere dell'Impero inglese e dell'imperialismo statunitense, il film di Hollywood si trova in netta ritirata. Esso costituiva lo spettacolo dei conquistatori, degli occupanti, e delle loro clientele politiche e commerciali; per le masse del luogo, era un mal comprensibile ma fascinoso passatempo, che le ipnotizzava sulla « efficienza » e le documentava sulla barbarie spirituale della gente del dollaro. Adesso questo film va sparendo. E probabilmente le produzioni esistenti in Asia Orientale (a parte la giapponese) — produzioni, in genere, di modesto livello tecnico ma di contenuto intonato alla mentalità locale, quindi accessibili e gradite popolarmente — ne trarranno impulso, specie se interverranno accordi potenziatori con l'industria nipponica.

Noi ci auguriamo che in futuro il film europeo e il film giapponese ed asiatico pervengano a uno scambio ben più intenso dell'attuale. Le due grandi civiltà direttive del mondo di domani — cioè, appunto, l'europea e la nippo-asiatica — vi troveranno il mezzo più efficace per una reciproca conoscenza popolare e di massa.

Terzo blocco, la produzione russa. Essa serve, in forma esclusiva, la sesta parte (bolševica) del globo. Il suo prestigio esterno fra i cineasti può ormai definirsi retrospettivo, affidato com'è ad alcuni « classici » più citati che conosciuti. E la sua esterna irradiazione risulta minima dal punto

di vista spettacolare; considerevole, nel mondo « alleato », dal punto di vista documentario e propagandistico. Ma in complesso, e ormai da anni, la cinematografia sovietica può dirsi un fenomeno artistico a sé, non comunicante. La guerra ne determinerà l'ambito e la sorte.

Finalmente, la cinematografia del Nord-America. (Quella inglese, che non ha mai avuto una fisionomia di grande rilievo quando funzionava come un'appendice del cinema europeo, ha ancora meno spicco attualmente, come una succursale della cinematografia nord-americana). Non si può non riconoscere che Hollywood ha perso alquanto del suo splendore. Ha perso, intanto, mercati come l'Europa, come parti enormi dell'Asia. Non è più la cinematografia del mondo: ma la cinematografia delle Americhe, e di quanto per ora sussiste dell'Impero britannico, e di qualche altro paese o colonia. Insieme coi mercati, si è ristretta quella affluenza di artisti di tutto il globo, che un tempo fece il prestigio mondiale del film *made in U.S.A.* In compenso, l'ebraismo cinematografico, sempre preminente in California, ha ora intensificato la sua invadenza, accorrendo in quegli studi un po' da tutte le parti. E n'è derivato (accanto al tenue filone propagandistico più propriamente americano, non privo, naturalmente, di quelle doti di umore e d'invenzione che erano state coltivate con tanta cura nei migliori film d'anteguerra) n'è derivato, dicevo, il *rush* della propaganda più bassa e smaccata, piena d'un livore tipicamente giudaico, che ha fatto scadere d'interesse e di « presa » gran parte della produzione statunitense anche presso le clientele più fedeli o più supine.

Detto questo, perchè è vero, aggiungeremo, per la stessa ragione, che il film americano resta pur sempre il prodotto — di eccezionale finitezza — della massima industria in questo settore. Esso rappresenta, per il film europeo, l'antagonista: ed è tuttora un antagonista formidabile. Tuttavia, errerebbe chi ritenesse che la battaglia cinematografica dell'Asse, la ribellione europea a Hollywood sia tuttora uno sforzo autarchico che si regga unicamente su divieti d'importazione e sul corso forzoso del prodotto nazionale e continentale.

Prima di tutto, v'è anche adesso più di un mercato sul quale i film d'Europa e d'America coesistono

liberamente. E questi non schiacciano nè scacciano quelli: i quali, anzi, s'affermano sempre di più. Poi, è da considerare che all'interno dei nostri paesi il rapido e larghissimo aumento del pubblico cinematografico da che la produzione è nazionale, ha indubbiamente (anche tenuto conto di quanto è dovuto alle contingenze di guerra) il suo chiaro significato nei riguardi delle preferenze popolari. Infine, vale il confronto diretto e qualitativo fra le produzioni. Vi dirò che poco tempo fa, nella stiva d'un certo piroscafo, rinvenimmo un grosso carico di « pizze »: erano molte dozzine di recenti film americani, e, per debito di mestiere, ce li siamo passati tutti.

Avevamo naturalmente gli occhi disabituati a quelle pellicole, a quel mondo d'immagini; e avvezzi invece al film nostro, italiano ed europeo. Ebbene... Ebbene, il livello tecnico ci apparve alto, altissimo e qualche volta sorprendente: ma, una volta portatici — come spettatori — a codesto livello, che a tutta prima ci aveva quasi levato il fiato, a poco a poco la meccanicità della fattura, la prevalente aridità del contenuto, lo stesso ritmo grandinante e troppo puntuale delle trovate e delle convenzioni, finì per istradarci a una sincera stanchezza.

E, pur cercando di separare nell'impressione quanto poteva riflettere un gusto personale da quanto ci suggeriva la nostra modesta ma appassionata esperienza d'organizzazione e di studio, ci convincemmo in sostanza che il confronto non è ormai più impossibile a reggersi. Anche noi abbiamo, nel paragone, le nostre carte da giocare, delle quali non sempre ci rendiamo conto noi stessi. Se e quando tornerà un periodo di vaste concorrenze internazionali, il nostro film potrà pur sempre tenere il suo posto e migliorarlo, in casa e fuori.

Il perfezionamento tecnico (punto primo, colore!) e il potenziamento industriale sono certo due fra le strade che ci sarà pertanto necessario continuare a battere. Ma ancora più importante e decisiva è e sarà, nel nostro cinema, la circolazione dei cervelli, la cooperazione crescente, continuativa e organica degli artisti.

ALESSANDRO PAVOLINI

(vietata la riproduzione integrale)

DECENNALE DI VENEZIA

SIAMO alla decima edizione della manifestazione cinematografica di Venezia.

Ciò vuol dire che Venezia ha avuto il suo favorevole collaudo nel tempo, collaudo ancor più difficile e severo in questi momenti di guerra.

Fu nel 1932 che la prima Mostra aprì i suoi timidi battenti a un pubblico disavvezzo ad avvenimenti del genere.

Motivi che forse nessuno potrà mai matematicamente precisare, motivi ai quali non sono estranei la speculazione e la propaganda turistica, richiamarono alla laguna veneta i primi forestieri per questo *palio* del cinematografo.

Anzi, non fu la prima manifestazione un *palio* a premi, quale in seguito doveva diventare la mostra di Venezia, ma una specie di Mecca cinematografica, un luogo di convegno, una *Sagra*, ove i pellegrini godessero la visione di tanti film, uno dopo l'altro, film italiani e tedeschi e francesi e americani, e delle altre nazioni che avessero in piedi una più o meno seria industria cinematografica.

Non premi, quindi; forse il primo pubblico non chiedeva neanche la noia di un giudizio; il primo pubblico voleva godere una pantagruelica banchettata di film; era accorso come i piccoli personaggi collodiani in quel fantastico «Paese dei Balocchi», ove i giorni sarebbero passati «in mezzo ai continui spassi e agli svariati divertimenti»; il primo pubblico si gode in pace la prima Venezia, eppure inconsciamente aveva tenuto a battesimo la istituzione veneziana.

E il battesimo dovette essere una bella festa per quei pochi o molti buongustai presenti! Fu una vera e propria tavolata d'eccezione. Le portate avevano nome: *VERSO LA VITA* di Ekk, *RAGAZZE IN UNIFORME* di Sagan, *PIOGGIA* di Evens, *PROIBITO* di Capra, *A NOI LA LIBERTÀ* di Clair, *DOTTOR JEKILL* di Mammoulian, *GLI UOMINI CHE MASCALZONI!* di Camerini, ecc.

Pubblico e organizzatori presero gusto alla cosa; la manifestazione palesò tutte le sue belle possibilità, e la prova fu ripetuta due anni dopo.

Vennero i premi, venne lo stimolo a una gara: Venezia diventò il *traguardo* del cinematografo, il *traguardo* dei film in prima visione assoluta per il mondo.

L'organismo veneziano, dopo la prima esperienza, veniva arricchito e perfezionato. Le case cinematografiche di tutti i paesi guardarono a Venezia, come al trampolino di

lancio della loro produzione; le nazioni in gara furono 15, dopo le 7 del primo anno. La storia di Venezia dura ancora oggi, malgrado la guerra, malgrado la mancata partecipazione di alcune nazioni, che allora avevano sostenuto ruoli di primissimo piano. La storia di Venezia è già segnata sui fogli stampati; è già ferma nelle sue tappe fondamentali che hanno nome PICCOLE DONNE, ESTASI, L'UOMO DI ARAN, CAPRICCIO SPAGNUOLO, KERMESE EROICA, IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, LUCIANO SERRA PILOTA, LA RIVA DEL DESTINO, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, LA PECCATRICE, e tutti gli altri, fino a LETTERE D'AMORE SMARRITE.

Il decennio di vita di questa istituzione, risultata opportuna e utile alla prova dei fatti, viene a sancire la maggioranza di Venezia, ormai chiara nei suoi scopi, anche se non la fu molto nelle sue premesse.

Ma nella nascita quasi occasionale e poco chiara di questa *Sagra* sono i segni di una predestinazione, di una intima urgenza, che spingeva i cultori e gli appassionati del cinema a reclamare la loro festa, la loro celebrazione, la loro gara.

Nata come ultima, in ordine di tempo, nella schiera delle arti, il cinema non aveva ancora le sue mostre, le sue manifestazioni.

E sì che in quella stessa Venezia le opere di pittura e scultura affluivano ogni due anni da tutto il mondo, perchè nelle sale della Biennale il muto colloquio delle opere d'arte, nella ormai possibile vicinanza, fruttificasse in proficui confronti chiarificatori, narrasse delle ricerche e delle fatiche di ognuno, indicasse i termini per una somma comune di esperienze, per la definizione di un possibile universale criterio di giudizio,

portasse a qualcosa, insomma, che concretamente giovasse all'affannosa ricerca del bello nelle arti figurative.

Come lieto auspicio per la prosperità della sua vita, anche il cinema ebbe a scegliere Venezia come sede, anche il cinema chiamò «Biennale» la sua manifestazione, anche il cinema scelse a capi, per le sue mostre, taluni nomi legati alle fortune delle Biennali d'Arte.

Ora, dopo dieci anni di gloriosa vita, ogni tirata di somme rivela sintomi sempre più chiari di attività di bilancio, che sta a significare un continuo innegabile contributo di Venezia al miglioramento della produzione di taluni paesi e alla generale chiarificazione delle idee sul cinematografo.

Ora il pubblico, e primo tra gli altri il nostro pubblico, va orientandosi sempre più verso Venezia, e va adeguando, se pure lentamente, i suoi criteri di valutazione a quelli delle giurie e, meglio, della critica veneziana.

Perciò, nel salutare questa sua decima Mostra, anche se la guerra accentra molta parte dell'interesse popolare, Venezia sente di perseguire degnamente i suoi scopi, e va aggiungendo alle sue molteplici benemeritenze quella di incidere profondamente e in modo definitivo sulla educazione etica, estetica, e vorremmo dire cinematografica del pubblico, intendendo per educazione cinematografica quella chiarificazione da tutti auspicata dei problemi particolari al difficile linguaggio del cinematografo.

Per questi suoi meriti, dunque, per tutti i suoi benefici passati e futuri, *Cinema* augura alla Mostra, nel suo decennale, una lunga e giovevole vita.

N.

STORIA DI VENEZIA (1936)

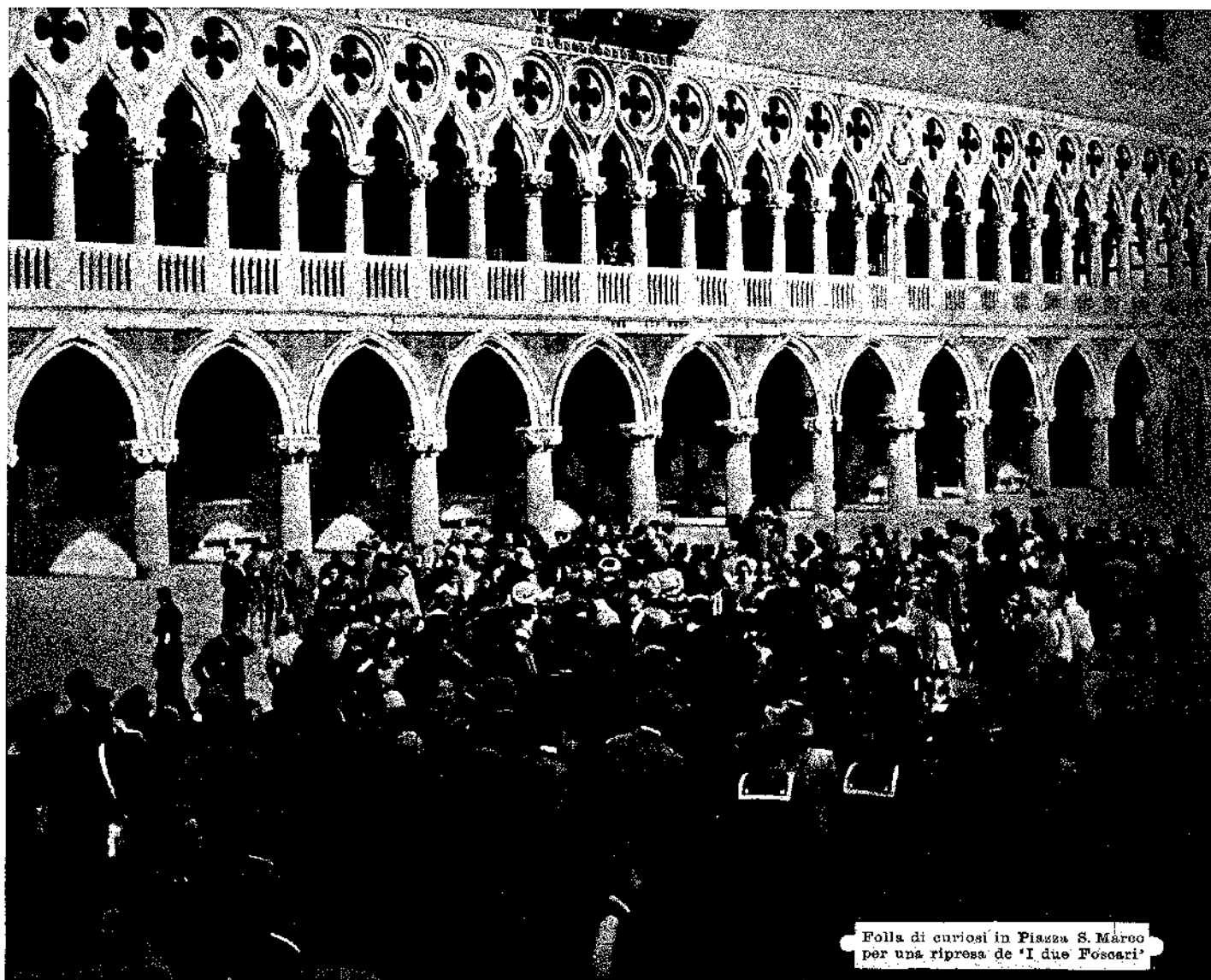
IL Conte Volpi, in un articolo pubblicato su *Cinema*, n. 3, tirava le prime somme dei risultati raggiunti nelle precedenti mostre, scrivendo:

«Le tre Mostre internazionali d'Arte Cinematografica, e particolarmente l'ultima, che si sono svolte a Venezia, hanno incontrato largo favore, sia in Italia che all'estero. Si è pertanto ravvisato opportuno disciplinare con apposite norme il funzionamento di dette manifestazioni mantenendone il coordinamento con l'Ente Esposizione Biennale d'Arte di Venezia». Riassunse poi in tre punti, gli essenziali *traguardi* brillantemente superati dalla mostra:

«1) il rapido progresso della manifestazione, che, nel giro di cinque anni, si è andata imponendo, non soltanto nei riguardi del pubblico, ma anche dei produttori;

«2) il graduale perfezionamento dell'organizzazione, che ha permesso di effettuare un'opera notevole di selezione del materiale da esporre, cosicchè, mentre nel 1932 nessuno dei film presentati era di prima visione assoluta mondiale, nel 1935 i film eventi questo requisito sono saliti a 18;

«3) il sempre più ampio e reale carattere di internazionalità della manifestazione, consacrata, nel regolamento per questa quarta Esposizione, dalla partecipazione dei rappresentanti delle nazioni produttrici (distinte in due categorie, secondo che sono o non sono iscritte alla Camera Internazionale del Film) ai lavori della Commissione di accettazione dei film, oltre a quelli per il conferimento dei premi».



Folla di curiosi in Piazza S. Marco per una ripresa de 'I due Foscari'

INAUGURAZIONE DELLA DECIMA MOSTRA

VENEZIA, settembre 1492-XX

SULLO sfondo la Basilica di San Marco, imbottita fino a oltre metà di sacchi di sabbia. Ai lati, due file di quinte: i cartelloni dei film, variopinti, appoggiati ai fanali. Questi brutti fanali di piazza San Marco servono a qualcosa. Una volta servirono per i gonfaloni colorati del carnevale di CASANOVA: anzi, i gonfaloni vennero applicati ai fanali perchè questi non si potevano togliere. Si tolsero, con l'andare degli anni, i bracci; e perciò divennero più semplici, quantunque brutti. Ora, servono di sostegno ai cartelloni: tanti film, che a proiettarli tutti alla Mostra, ci vorrebbero mesi. Ma si tratta di manifesti di tutti i film in programma delle varie case di produzione per la prossima stagione, che incomincia con la fine della Mostra; qualcuno sarà anche proiettato alla Mostra.

C'è chi dice che Venezia è una grande casa, un palazzo, e Piazza San Marco è il salone principale. Qui si riuniscono tutti: la strada che conduce dalla Piazza all'Ascensione, alla calle dove è il cinema San Marco è popolata di gente del cinema; dalle otto e mezza del mattino a mezzanotte passata.

È domenica. Venezia si risveglia con le sue campane; sono tante, da tanti campanili; e il loro suono si confonde con il tubare dei colombi. Dalle finestre dell'albergo si scorge la laguna, la punta

della Dogana, con la palla d'oro illuminata dal sole, e dietro la Giudecca che pare una stampa settecentesca, con quella sua sagoma un po' nordica, marinaresca, coi suoi piroscafi attraccati alla riva, ancora annegata in una soffice nebbia.

Sono le dieci: già al cinema San Marco si stanno proiettando film di lungo metraggio e documentari, per i giornalisti. Sono i film della sera, i film del giorno dopo. Ora un comunicato annuncia che il primo film della Mostra sarà un fuori-programma per le Forze Armate: I TRE AGUILOTTI; un film di guerra, ma tutte pervaso di una allegria giovanile, per quelli che fanno la guerra. Il sorriso della « castellana », la fanciulla che abita in una villa sulla strada che conduce a Caserta, una strada polverosa e gonfia di sole, si volge ora non soltanto ai « ragazzi » dell'Accademia, ma altresì ai tanti e tanti soldati e marinai e aviatori che popolano la sala del San Marco.

Sono le cinque del pomeriggio e prima del film c'è stato un giornale Luce, uscito fresco dal reparto montaggio e da quello sonoro dell'Istituto Luce, stampato in fretta, ma non senza cura e spedito subito a Venezia: giornale di guerra, ricco, attraente.

E i giornalisti, dopo aver dato un'occhiata alla sala gremita di gente in uniforme, si recano all'ultimo piano di Ca' Giustiniani; chi in ascensore, chi a piedi. A me piace far la scala a piedi,

quantunque sia ripida, ma non foss'altro che per quella svolta finale, con la balaustrina settecentesca che ci riporta ai tempi del Ridotto. Ora gli uffici bene assestati non tolgono il tono di quell'epoca che rimane fra le più ricche di suggestioni. I giornalisti sono affannati davanti al bancone; le incaricate e gli incaricati della Mostra distribuiscono fogli, programmi, fascicoli e fotografie. — Ventiquattro, centouno, novanta! — Sono i numeri delle caselle, che corrispondono ai numeri del tesserino verde di ciascun giornalista. Le caselle si svuotano, fascicoli e fogli vengono posati sul bancone e ritirati.

Ma è giunta l'ora della premiazione. Questo è il secondo anno, che l'apposita Commissione Ministeriale, del Ministero della Cultura Popolare, distribuisce i premi a persone che hanno preso parte a film prodotti e presentati dall'estate scorsa a questa. Sono statuette, targhe, allincate sul grande tavolo dietro al quale è stesa la stoffa su cui sono i nomi dei Caduti, fra la gente del cinematografico italiano.

Già si notano, i premiandi, fra la folla che va stipando la Sala del Ridotto; c'è il caricaturista che corre dall'uno all'altro, c'è il cronista che chiede i dati biografici. Accanto ai premiandi sono alte personalità del mondo cinematografico italiano e straniero, personalità politiche e cittadine, nonché artisti e giornalisti, e pubblico. E quel pubblico di «competenti» che ha seguito tutte le mostre, tutte le manifestazioni che si svolgono a lato delle mostre, e che attende di sapere — ove non lo sappia già — chi saranno i premiati di quest'anno.

Si fa silenzio, entra il ministro Pavolini, che ha da poco lasciato il ministro Goebbels dopo averlo accompagnato alla Galleria del Cinema San Marco per assistere alla proiezione del Giornale Luce e del film per le Forze Armate.

Il ministro Pavolini traccia, succintamente, il quadro della cinematografia italiana, indica quale sia la posizione ormai raggiunta da questo cinema che tanto successo va ormai ottenendo all'estero.

Dice poi dei premi, che vengono assegnati non tanto per il complice dell'opera di ciascun artista premiato, quanto per il contributo da ciascuno arrecato ad un determinato film. Talvolta — dice — passano, insieme ai nomi degli artefici, i nomi dei prodotti più riusciti del vostro e nostro più comune sforzo in questo campo. Altra volta è soltanto l'apporto individuale che va notato, enucleato e premiato entro un'opera che per altri versi può non essere riuscita eccellente.

Eitel Monaco, direttore generale per la Cinematografia, legge quindi i nomi dei premiati, che, tranne Luisa Ferida, assente per ragioni di lavoro, salgono uno alla volta sulla pedana per ricevere il premio. A ciascuno il ministro Pavolini e il conte Volpi rivolgono una parola di plauso e di congratulazione.

Il premio per la regia viene assegnato a Mario Camerini per il film *I PROMESSI SPOSI*; il premio per l'attrice a Luisa Ferida per *FARI NELLA NEBBIA*; quello per l'attore a Carlo Ninchi per *GIARABUB*; per la sceneggiatura a Luigi Chiarini, Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti per *VIA DELLE CINQUE LUNE*; per la fotografia a Carlo Montuori per *SISSIGNORA*; per la scenografia a Virgilio Marchi per *LA CORONA DI FERRO*; per i costumi a Veniero Colasanti per *UN GARIBALDINO AL CONVENTO*; per la musica a Enzo Mascetti per *NOZZE DI SANGUE*; per il film di guerra all'A.C.I.-Europa Film per *UN PILOTA RITORNA*.

Appaiono tutti soddisfatti. Rammentiamo una frase del discorso del ministro Pavolini: — ...sottolineando i valori, premiando gli ottimi e i buoni a qualunque categoria appartengano, scoprendo le attitudini e aiutandole, e d'altronde respingendo ai margini coloro che nella cinematografia non operino per una passione d'arte e per una dote di temperamento... — Ecco: è proprio questa passione d'arte che deve stimolare chi fa del cinema, è un fine artistico che deve essere tenuto presente da tutti.

Alle sei pomeridiane, dopo la riunione per i premi, la gente del cinema va in Piazza San Marco, si confonde fra i veneziani, cammina dalla parte delle Procuratie vecchie, fa, insomma, il «liston».

CARLO JUBANICO

I FILM DELLA MOSTRA

Ecco l'elenco dei film notificati alla Mostra cinematografica di Venezia

Italia

ALFA TAL - Produzione: Scalera Film; regia: Francesco de Roberti; realizzato con l'ausilio del Centro Cinematografico del Ministero della Marina.

UN COLPO DI FISTOLA - Produzione: Lux Film; regia: Renato Castellani; interpreti: Assia Noris, Fosco Giachetti, Antonio Centa.

BENCASI - Produzione: Bassoli; regia: Augusto Genina; interpreti: Fosco Giachetti, Maria de Tassady, Amedeo Nazzari, Vivi Gini.

UNA STORIA D'AMORE - Produzione: Lux Film; regia: Mario Camerini; interpreti: Assia Noris, Carlo Campanini, Piero Lulli.

LA BELLA ADDORMENTATA - Produzione: Cines; regia: Luigi Chiarini; interpreti: Luisa Ferida, Amedeo Nazzari, Osvaldo Valenti, Teresa Franchini.

LE VIE DEL CUORE - Produzione: Vitalba; regia: Camillo Mastrocinque; interpreti: Miria di San Servolo, Sandro Ruffini, Adriano Rimoldi, Clara Calamai.

NOI VIVI - Produzione: Scalera-Era Film; regia: Goffredo Alessandrini; interpreti: Fosco Giachetti, Alida Valli, Rossano Brazzi.

Germania

DER GROSSE KOENIG (Il Grande Re) - Produzione: Tobis; regia: Veit Harlan; interpreti: Paul Wegener, Claus Clausen, Otto Gebühr, Cristina Soederbaum, Annie Posar.

WIENER BLUT (Sangue viennese) - Produzione: Wien Film; regia: Willy Forst; interpreti: Villy Fritsch, Maria Holst, Dorit Kreysler, Hedwig Bleibtreu.

DIE GROSSE LIEBE (Il Grande Amore) - Produzione: Ufa; regia: Rolf Haensch; interpreti: Zarah Leander, Wiktor Staal, Paul Hörbiger, Grete Weiser.

ANDREAS SCHLUETER - Produzione: Terra Film; regia: Herbert Mairch; interpreti: Heinrich George, Milla Kopp, Olga Tschechowa, Theodor Loos, Dorothea Wieck, Marianne Simon, Karl John.

DIE GOLDENE STADT (La città d'oro) - Produzione: Ufa; regia: Veit Harlan; interpreti: Eugen Klopfer, Cristina Soederbaum, Liselotte Schreiner, Paul Klinger, Kurt Meisel, Annie Rosai.

DER GROSSE SCHATTEN (La grande ombra) - Produzione: Tobis; regia: Paul Verhoeven; interpreti: Heinrich George, Heidemarie Hatheyer, Will Quadflieg, Marina von Dittmar, Ernst Schroeder, Ernst Stahl-Nachbaur.

Ungheria

NEGYEDZIGLEN (Espiazione) - Produzione: Hunnia Film.

SIRIUS (Sirius) - Produzione: Magyar Film Iroda.

EMBEK A HAVASON (Uomini della montagna) - Produzione: Magyar Film Irok.

A KIS KAKUK (Il piccolo cucciolo) - Produzione: il Ministero dei Culti e della Pubblica Istruzione.

KARPATIAI KINOSZ (Il tesoro dei Subcarpati) - Produzione: Magyar Film.

Svezia

GULA KLINIKEN (La clinica gialla) - Produzione: Svensk Filmindustri.

JACOBUS-STEGE (La scala di Giacobbe) - Produzione: Svensk Filmindustri.

ROSPICCAR (Gli abitanti di Roslagen) - Produzione: Sandrew Baumann.

LICKAN KOMMER (La fortuna arriva) - Produzione: Terra Film.

Finlandia

YLE RAJAN (Oltre la frontiera) - Produzione: Suomen Film; regista: Wilho Ilmari; interpreti: Irma Seikkula, Joel Rinne, Wilho Ilmari, Saureri Kariko, Henny Valius.

Svizzera

LANDAMANN STAUFFACHER (Il Landamano Stauffacher) - Produzione: Praesens Film; regista: Leopold Lindberg; interpreti: Heinrich Gretter, Leopold Biberti, Emil Hegetschweiler, Zarah Carigiet, Annemarie Blanc.

MENSCHEN DIE VORUBERZIEHEN (Gente che passa) - Produzione: Gloriafilm; regista: Max Haefliger; interpreti: Adolf Manz, Marion Cherbuliez, Max Werner Lenz, Lukas Bernhardt, Ellen Widmann, Willy Frey.

Spagna

BODA EN EL INFIERNO (Nozze all'inferno) - Produzione: Hercules Film; regista: Antonio Roman; interpreti: Conchita Montenegro, José Nieto, Toni d'Algi, Manolo Moran.

GOYESCAS - Produzione: Universal de Cinematografia; regista: Benito Perojo; interpreti: Imperio Argentina, Rafael Rivelles.

EL CORREO DE INDIAS (Il corriere delle Indie) - Produzione: Cepicsa; regista: Edgard Neville; interpreti: Conchita Montes, Julio Peña.

LA ALDEA MALDITA (Il villaggio maledetto) - Produzione: Manuel del Castillo; regista: Florian Rey; interpreti: Florencia Requer, Julio Rey.

Portogallo

ALA ABRIJA - Produzione: Tobis Portoghes; regia: Leitao de Barros.

ESPOSIZIONE DEL MONDO PORTOGHESE - Produzione: Segretariato Propaganda Nazionale.

VITA DEL LINO - Produzione: Ministero Economia; regia: Adolfo Coelho.

Norvegia

GLINT FRA NORD NORGE (Viaggio nel nord della Norvegia) - Documentario.

TELENARK - Documentario.

Danimarca

ANSPORET (Sperduta) - Produzione: Asa Film; regia: Ipsen e Lauritzen; interpreti: Paul Rasmussen, Ilona Wiselmann, Ebe Rode.

VENEZIA CAMBIA

VENEZIA, settembre 1942.

VENEZIA cambia, Venezia è cambiata; non avremmo creduto di doverci sentire così storici, un giorno, così intrisi di passati prossimi e remoti, così contenti di una solitudine particolare, dorata tra i presentimenti d'autunno (solo melanzane, fichi, la giacchetta di maglia di Guido Piovene), e del tutto restituita a casti valori di pietre.

Eppure eravamo noi gli abitanti di una città raggrumata intorno al cappellino tirolese di Marlene Dietrich seduta al Quadri tra la brutta figlia ed il grasso marito che sembrano costituire le particolari condanne delle vampire; una Marlene grassa, distratta, del resto. E dove, se non fra i tavolini del Florian, ebbe luogo la *caccia al tesoro*, organizzata dalla signora Elsa Maxwell e destinata a divenir, press'a poco, VESPRI VENEZIANI, per una furente ondata d'indignazione che capovolse gli strascichi delle dive amiche della contessa di Frasso? Barbara Hutton, sposa oggi a Cary Grant, lo era, allora, al principe Mediani, oppure al conte Reventlow, si aspettava il suo passaggio, sul tappeto rosso che dall'Excelsior conduceva al Giardino delle Fontane, fino

a poltrone importanti quanto troni, e la signorina Marion Davies, etera ufficiale, aveva uno « yacht », una cipria color creta, un ritratto, in toni spaventevolmente azzurri, nella prime sala del Padiglione Americano, alla Biennale. Si portavano garofani bianchi per orecchini, e diamanti storici per fibbie da scarpe, l'eleganza internazionale si divideva nel *high world* della contessa Annina Morosini, e nel *low world* della principessa Jane di San Faustino: i due mondi si disputavano la presenza di Jacqueline Delubac e di Josephine Baker; l'antiquario Ferrazzi offriva alle sue fascinosi clienti un automa, capolavoro del Settecento inglese, e ciascuna era innamorata, un poco, dell'immenso scimmione nero, squisitamente vestito di *pink*, capace di fumare una sigaretta respingendo il fumo dalle narici. Nerio Bernardi mostrava una ferita alla fronte, parlando di vetri spaccati durante la festa del principe Matchabelli; Memo Benassi discorreva in francese con un duca scozzese; lady Mendl arrivava in acroplano dall'India, sul ponte del Vin si raggruppava la sera, la folla, amabilmente ironica dei veneziani veri, che osservano le chio-

ric platmate, le mantelle di volpi bianche, di lady Ashley, lo sfolgorante sorriso di Douglas Fairbanks, suo marito, in atto di sapere, nella notte, verso il Lido. C'erano i motoscafi e c'erano i rajà, c'erano i cagno lini valutati duecentomila lire e smarriti in un campiello; c'erano i pettegolezzi, i rancori, gli odori di quanti, agitando i programmi della Mostra, o gli occhiali rossi e verdi indispensabili a certe particolari proiezioni, si consideravano, orgogliosamente, i padroni di una Venezia che riducevano, crudelmente, a decoro. Ne risultava una falsità amarissima e diffusa, e dovò sempre ricordarmi una sera del 1937, quando, in Piazzetta, incontrai Bruno Barilli, che mi veniva cercando, scalzo, irsuto, seminudo, terribile e potente come la sola persona che restasse vera, vivissima, in mezzo ad un tramonto dorato e scarlatto riflesso sulle ingannevoli facce di diecimila forestieri stipati tra colonne e nuvole. C'era da meravigliarsi che nessuno, all'apparizione di Barilli, arrossisse di sè, del proprio lungo, meditato inganno, e si capiva che a quest'uomo, ormai solo tra la moltitudine, sarebbe bastato trarre dalla slabbata tasca dei pantaloni rotti un flauto



Quest'anno le dive arrivano e partono frettolose. Piazza S. Marco è sempre la medesima, popolosa di bimbi e di colombi. (Dal documentario 'I piccioni di Venezia' di F. Pasinetti)

per incantare con ignote musiche gli stranieri, e, assorti in pentimenti amarissimi, trarseli dietro, tutti, oltre i gradini marmorei, oltre le acque, fino ad una chiara morte lagunare.

Oggi, invece, Barilli potrebbe arrivare tranquillamente: la città velata di legno lo accoglierebbe con dignità non minore della sua, se se ne eccettuano poche ore del giorno, pochi luoghi, pochissime persone, Venezia restituita ai veneziani è tornata sonora, quieta e stillante quasi una cattedrale unica, e solo per metà sommersa.

Bisogna anche dire che il pubblico mondano per istinto e per ostinazione è esposto, qui, a gravi sofferenze, se continuo, premeditato e gentilmente inflessibile appare il piano di correggere, o almeno di sconcertare, i facili gusti dei commendatori e delle signorine intellettuali. La visita d'obbligo ai Giardini si risolve, è vero, in sperdute ammirazioni per Sciltian, che a queste ragazze ambiziose ed a questi opachi industriali appare il perfetto conciliatore di un de Chirico ormai accettato e di oleografie ancora segretamente predilette: contenti di sentirsi emancipati e brillanti, accettano anche il futurismo, ma Birolli o Guttuso li raggelano di taciuti spaventi (*forse dovremo dire che è bello?*), e quanto a Campigli, gli perdonano molto perché sanno che la signora Giuditta si è fatta saldare intorno al collo un irremovibile vezzo d'oro, notizia affascinante per un tono di singolarità artistica, perfettamente accessibile. Ma Casorati, che a Dafne non diede collane, non trova attenuanti presso le fanciulle in sottana campagnuola e camicettina arricciata.

Preoccupazioni ancora maggiori vengono a simili spettatori cospicui dalla Mostra del Cinema, improntata ad un'austerità paesana e patriottica. Quanti *landamani*, quanti *franchi tiratori*, quanti villaggi di pescatori, di montanari, di agricoltori, quante semine, quanti raccolti! Sospirano, contando sulle dita le difficoltà dei loro pomeriggi, delle loro serate, anelano appassionatamente a ritrovare, tra Viarisio, Porelli, Maria Mercader e Rabagliati, un telefono bianco, simbolo del loro giusto ideale di raffinatezza; però, coraggiosamente, e come chi adempie ad un difficile, ma inevitabile dovere, lodano il POEMA intitolato ALDEA MALDITA. (Qualche volta sono felici anche loro, tuttavia: per ALFA TAU, per BENGASI, per NOI vivi: felici di sentirsi partecipi ad un'ammirata emozione che sanno divisa da quanti, oscuramente, riconoscono migliori, dai vecchi critici austeri e dai giovani soldati in licenza).

Ci sono poche dive, quest'anno: arrivano e ripartono frettolose, per assistere alle prime dei loro lavori, hanno sorrisi ed abiti modesti, braccialetti quasi muti, fiori quasi senza profumo, scarpe quasi piatte, spesso agitano un libro, invece di un ventaglio o di una borsetta, per stabilire, fermamente, i loro istinti letterari (limitati, per ora, alla edizione verde della Medusa, forse per simpatie unicamente tonali). Dina Sassoli, con



Un colpo di pistola rappresenta per i critici una sorpresa sconcertante. Ecco Assia Noris in una scena del film (foto Vaselli)

le sue vestine fiorate, che bretelle infantili sorreggono sulle spalle, impone paragoni biblici, se davvero somiglia tanto ad un dattero: Cristina Söderbaum raccoglie, nella sua persona esile, i fascino prosperosi di un'intera fattoria, se ha capelli col miele, la pelle di latte, la bocca di ciliegia e gli occhi di fiordaliso; Maria Denis, oltre ad aggirarsi tra le difficoltà araldiche di amici romani, offre autografi, interviste, fotografie, ed è assolutamente angelica; Maria de Tasnady e la signora Genina portano turbanti prolungati fino a rievocar Masaniello; Mariella Lotti va in gondola, Assia Noris presenzia alle sue opposte avventure di COLPO DI PISTOLA e di STORIA D'AMORE, dimessa e raggiante.

COLPO DI PISTOLA rappresenta per i critici sorpresa sconcertante, se, alla proiezione del mattino, fu concordemente giudicato delicato, squisito, studiattissimo, fresco, nessuno aveva aggettivi sufficienti, le cronache partirono imbottite di entusiasmo, i telefoni vibrarono di punti esclamativi, mentre il pubblico vero, al San Marco, con incredibile durezza riprese antichissime tradizioni di fischi e di beccate, parole spiacevoli non meno dell'uso stesso. Ma, ciò che accrebbe lo stupore di quanti si ritrovavano a vedere il film, le situazioni apparvero mutate, il clima perduto, il dialogo appesantito, la pronuncia della signora Camerini peggiorata, senza che si trovasse altra spiegazione che non quella della ostilità generale: insomma, si sarebbe creduto al panico della pellicola, e di attimo in attimo si sperava che la prossima sequenza (vedrai che la caccia alla volpe piace, io conto molto sulla scena di Assia

che si veste, io sul pianoforte polveroso, io sulla porta nera, io sulla chiesa, io sul cancello, io sul finale), finalmente addolcisse gli animi: ma inutilmente, i sospiri succedevano alle risatine, le beffe ai brontolii, si pensava che Assia Noris dovesse gualcirsi tra le mani il suo fascio di fiori, invece il riaccendersi delle luci la ritrovò candida, appena un poco indurita agli angoli del sorriso troppo fisso, pronta a ringraziare quanti l'applaudivano, a scusarsi; « De Rossi », gridò uscendo « De Rossi, non è stata mica colpa mia? ». Non abbiamo ancora capito se fosse parola di grande coraggio, o di piccolissima viltà.

D'altra parte, questo è rimasto un caso unico, tale da fornire ancora argomento ai discorsi mattinali, alle chiacchiere notturne: per gli altri lavori, l'opinione della critica e della folla concordò, sia nella dignitosa stima da accordarsi a ALA ARRIBA, film portoghese soffocato da un istinto feroce di documentario, sia nella ammirazione assoluta dedicata al GRANDE RE, alla CITTÀ D'ORO, e, in generale, ai film italiani, notevolissimi tutti, e tali da giustificare un orgoglio che si addice alla solennità della nostra ritrovata Venezia. Dovremo dire Venezia in minore, per rifarci al lavoro di Francesco Pasinetti, avviato a divenire un classico, per raccogliere in fretta l'immagine della città libera, spiritosa, morbidissima, oppure VENEZIA MAGGIORE, per riconoscerle i vecchi diritti ed i nuovi doveri, ammirabilmente compresi? Ma forse basta, semplicemente, il suo nome, vellutato, tagliente, acceso: Venezia.

IRENE BRIN

"CANNES"

OVVERO LA STORIA DI UNA MOSTRA MANCATA

En Septembre prochain, la France organisera un grand Festival cinématographique international à Cannes

Le Festival de Cannes est ajourné

En raison des circonstances, et notamment de l'impossibilité matérielle pour certains délégués d'entreprendre le voyage en ce moment et d'arriver à Cannes à la date convenue, le Président et le Comité d'Organisation du Festival international de Cannes ont décidé d'ajourner au 10 septembre — si les circonstances le permettent — son inauguration.

LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM ET SON ORGANISATION

Notre Enquête à Cannes

(De notre correspondant particulier.)

CINÉMATOGRAPHIE
FRANÇAISE

CANNES SONGE TOUJOURS A REMPLACER VENISE

Come la rivista 'Cinematographie française' lanciava la mostra di Cannes

LA rivista *Cinémonde* apriva, ufficialmente, l'offensiva contro Venezia, nel suo numero del 3 maggio 1939, con un articolo a chiave firmato: J. M. P.

Infatti nella rubrica dei sette giorni il suo redattore Jean Michel Pages, replicando a una nota di Filippo Sacchi che protestava contro l'eventuale trasferimento a Biarritz della grande manifestazione veneziana, si faceva ad affermare per la prima volta, in uno stile pieno di untuosa blandizie, ma non meno ermetico della sua sigla, che la pretesa era abbastanza insostenibile e un poco... *gondolante*.

In ogni modo, Jean Michel Pages, dopo questo tratto di spirito assai poco decantato, che ricordava l'Almanacco Vernot e le facce dei commissi viaggiatori, non riteneva neanche opportuno giustificare perchè, viceversa, il trasferimento di segno contrario — Venezia-Biarritz — era da lui ritenuto tanto indeclinabile.

Insomma, egli a proposito della mostra italiana sembrava voler assumere, tanto per rimanere fedele al gusto delle proprie barzellette, l'atteggiamento del bravo... di Venezia e il frasario di quello manzoniano. Come chi volesse dire, senza bisogno di ulteriori spiegazioni:

— Questa mostra non s'ha più a fare; nè ora, nè mai...

Comunque, egli dava atto della sua iniziale malafede riconoscendo che la biennale aveva dimostrato una *innegabile* indipendenza, coronando notoriamente dei films francesi di cui l'ispirazione non aveva nulla di assiale. Piuttosto, Pages mostrava delle incerte preoccupazioni per il futuro, e sempre mantenendo il tono ipocrita della conversazione e affermando che il carattere *ariano* di *Cinémonde*, gli consentiva di porre senza partito preso, questa questione, concludeva che gli italiani sono in fondo... di una natura troppo fine, per non trovare coll'aiuto del Duce, la soluzione delle ragioni necessarie. In sostanza, gelatina a parte, e a parte la constatazione implicita che il non essere ebrei è già un requisito di buona fede in chiunque ponga in essere una qualunque affermazione, Jean Michel Pages non spiegava convenientemente perchè di fronte all'interrogativo da lui posto in essere —

Venezia o Biarritz — il mondo cinematografico avrebbe dovuto freneticamente optare per Biarritz, che al di là della sua notorietà... balneare è un buco senza storia e non per Venezia, che è una delle capitali artistiche del mondo.

E se questo non sapeva lo stesso Jean Michel Pages, in nome e per conto dell'intera nazione francese, non si capisce perchè avrebbero dovuto esserne tanto convinti Filippo Sacchi e con lui gli italiani ai quali, per colmo di «sviolinatura», era diretto l'articolo.

Alla sparata del 3 maggio segue un lungo silenzio. Di ben otto numeri, giacchè *Cinémonde* era (ma chi sa se è ancora) una rivista settimanale, solidamente impiantata sulle leggi ferree dell'onore e della pubblicità a tanto la pagina.

Il secondo articolo, il quale appare non prima del 28 giugno e sempre a triplice firma di Jean Michel Pages, reca però, dopo un siffatto periodo di *profonda e misteriosa* incubazione, un colpo di scena inaudito che, se incassato in buona fede dal giornale francese ed... ariano, rilevava quanto facile era stato a Filippo Sacchi essere buon profeta, anche... fuori patria...

— La mostra di Biarritz non si sarebbe più tenuta nè a Biarritz nè ad Algeri nè a Vichy, nè in qualche altra plaga celebre delle coste francesi, ma a Cannes... perchè...

Perchè, lasciamo le parole a Jean Michel, un *albergatore intelligente*, il signor Henri Gendre, aveva saputo convincere i poteri pubblici che le assise del film dovevano essere tenute a Cannes, città della luce e dell'eleganza, nonchè soggiorno dei granduchi. Non sappiamo come questa preferenza dei granduchi avesse potuto costituire, nel piano degli ideatori della mostra, un argomento irrefutabile contro Venezia, soggiorno preferito di tanta gente compresi i granduchi. Quel che d'interessante qui traspare è che attraverso l'amarezza, crediamo, ancora in buona fede, di Pages appariva evidente come la mostra francese, il che del resto era facilmente prevedibile, fosse andata a finire nelle mani di... Altro che granduchi!...

Il filo conduttore era facilissimo... l'albergatore intraprendente...

i grandi palaces della costa azzurra, lo scioppo di argento propinato abbondantemente alla mostra *nascitura* da mani estranee... il carattere larvatamente anti-assiale di tutta la giostra. Ce n'era ormai abbastanza per individuare tutti i sintomi del tipico fenomeno di intossicazione giudaica.

Perché il rovescio del ghetto è appunto il *palace*, il grande albergo internazionale, ove si celebra quella ostentazione sensuale e sfacciata della ricchezza, del lusso e dei gioielli, che negli ebrei facoltosi è quanto mai tipica e spudorata. Non c'è bisogno per convincersene incomodare il *Cantico dei Cantici*, la regina di Saba o quella di Palmira. Basta rifarsi alla testimonianza di un francese insospettato oltre che autentico genio, e cioè ad Honoré di Balzac, e al suo romanzo *La ragazza dagli occhi d'oro*, ove è pure sufficientemente spiegata la fregola aristocratica di tutti gli ebrei *arrivati*. In ogni modo, *Cinémone* dava atto, in questo secondo articolo, che la mostra di Cannes non era che un volgare trust pubblicitario, imbastito dagli albergatori della Costa Azzurra, nella cui commissione non figurava neanche un nome di regista francese.

Una buffonata semi-ufficiale, insomma. Il golfo di Cannes, concludeva il redattore, non avrebbe riflesso meglio l'immagine della giustizia, di quello che si accingeva a fare la laguna.

Col terzo articolo in data 2 agosto, *Cinémone* riferisce che l'autorevole confratello *La Cinématographie française* aveva smascherato in pieno il retroscena dell'affare, giacché *trait d'union* tra il festival americano del film che, per strano caso, si sarebbe pure celebrato in quei giorni a New-York, e la manifestazione di Cannes sarebbe stato il famigerato giudeo Seymour Nabanzahl, ex schiumatore del cinema francese (*sic*), ex bancarottiere internazionale, ex... basta, una specie di Suss della pellicola, il quale, coinvolto pericolosamente nello scandalo Pathé-Nathan, era stato costretto a fuggire a New-York, ove risiedeva in una delle vie più eleganti di Manhattan, naturalmente.

Ormai la farsa di Cannes era completamente spiegata al popolo. Infatti di lì a poco Seymour non esitava a proclamare clamorosamente per radio l'asse cinematografico Parigi-Londra-Hollywood, e cioè la piena solidarietà della Francia e dell'Inghilterra con le quattro case americane che erano state ignominiosamente espulse dal mercato italiano. E siccome è noto che i padroni della Metro, della Paramount, della Fox e della Warner sono più ebrei di Suss (dai fratelli Warner emeriti trafficanti di pellicce al ghetto di Chicago, a Wilhelm Fox famigerato rigattiere del quartiere cinese, da Jessy Lasky mirabolante assuntore di giostre e sale da box alla periferia, a Sten Morris, sinistro speculatore di terreni funerari) Cannes avrebbe dovuto essere abbastanza la rivincita di tutti questi signori.

Del resto, commentava, con tono istrionesco, l'ineffabile Seymour alla radio, barando amenamente sulle sue approssimative cognizioni di storia e geografia, il segno premonitore della disfatta italiana era già nel nome annibalico di Cannes...

Seymour non aveva intanto fatto i conti con la crassa ignoranza del pubblico americano, affatto capace di apprezzare il preteso spirito del suo sproposito *slogan* pubblicitario.

Con l'articolo terzo in data 16 agosto, *Cinémone* provoca una involontaria sosta diilarità, annunciando che l'Inghilterra, infischandosi dell'asse Parigi-New-York-Londra si accingeva, seguendo anche nel campo cinematografico la sua classica politica continentale, a partecipare ad... entrambe le manifestazioni: alla giostra di Cannes e alla mostra di Venezia. Senza commenti...

Il quarto articolo in data 23 agosto dà atto che i migliori registi francesi si accingono a presentare in Italia: Duvivier con *LA FIN DU JOUR*, Carné con *LE JOUR SE LÈVE*, Renoir con *LA BÊTE HUMAINE*, Mirande con *DERRIÈRE LA FAÇADE*.

Finalmente il quinto articolo del 30 agosto...

Il quinto articolo del 30 agosto contiene il finale colpo di scena di Jean Michel Pages. Egli dimentica l'onorato passato ariano del giornale e non esita un istante a compiere il più giudeo dei voltafaccia. Tanto per rimanere nel campo delle barzellette lagunari, grate a J. M. Pages, potremmo dire di essere giunti ormai in pieno mercante... di Venezia...

In ogni modo egli riconosce che l'albero di cuccagna è stato sufficientemente unto, e che perciò tutti sono d'accordo. Anzi il Pages

aggiunge che questo è il miracolo eterno delle nazioni democratiche. E allora, senza più reticenze, egli si fa a proclamare solennemente che Cannes sarà la vittoria pacifica di quei paesi che, oltre a tenere nel mondo la potenza materiale, sono quelli che dominano nelle arti e non solamente nel cinema. Ormai, egli annuncia, i produttori di tutto il mondo sono pronti al torneo.

Infatti, la prova che la giostra ebraica era del tutto in ordine, la si ebbe, come afferma lo stesso *Cinémone*, di lì a poco e cioè quando si trattò di ripartire fra le otto case americane partecipanti, quattro film supplementari. In quell'incontro la questione fu decisa all'unanimità.

Infatti indicazioni di indubbia portata ci permettono di rendere ormai noto, a 4 anni di distanza, quale fosse uno dei quattro film supplementari che gli americani si erano doluti di non poter presentare a... Venezia. Niente di più, ma niente di meno che le famigerate *Confessioni di uno spione nazi*, sensazionale film colosso di propaganda antihitleriana che avrebbe dovuto costare alla Germania, per lo meno nel piano di ammortamento internazionale del film, più di una battaglia perduta.

Il numero di *Ciné-Monde* reca la data del 30 agosto 1939. Proprio in quei giorni Hitler si decideva ad intervenire di persona nell'affare per ragioni non precisamente cinematografiche. Infatti di fronte alla inaudita provocazione dei paesi detentori della potenza materiale del mondo, egli non esitava a proclamare coraggiosamente la guerra della Germania, umana e proletaria.

Così il festival di Cannes non ebbe più luogo. Venezia invece, malgrado il divieto di Jean Michel Pages, inaugurava qualche settimana dopo trionfalmente la sua settima mostra internazionale.

ROBERTO PAOLELLA



Le Festival international du Cinéma de Cannes

Une Déclaration de M. Georges Prade

« Quant à la suite des événements qui ont marqué la dernière Biennale de Venise, en 1938 (événement sur lesquels il est superflu d'insister), il est apparu que les États-Unis et l'Angleterre étaient décidés à renoncer à Venise. Étant donné, d'autre part, que la Suisse avec Lucerne et la Belgique avec Ostende, envisageaient de se mettre sur les rangs, quelques personnalités, en France, ont pensé que nous aurions grand tort de laisser passer cette occasion, comme nous venions, déjà, malencontreusement de manquer celle de Salzbourg. En redigeant les grandes lignes du projet, voici un an, j'ai proposé la région de Cannes en raison de son équipement hôtelier, de la beauté de son temps, de son escalier transatlantique, de ses possibilités d'accueil de la part des résidents possesseurs de villas et de propriétés, et du climat vraiment « cinématographique » dont bénéficie le « spectacle » à la région... »

« Le Comité de coordination, mis sur pied par la Présidence du Conseil, adopta l'idée et, désormais, la soutint activement. »

« Les autres candidats étaient Nice, Vichy, Biarritz, et même Alger, qui a été écarté simplement pour des considérations de température. Cannes, dès que le gouvernement eut confirmé la proposition, a fait un effort financier considérable. Son maire, M. Nouzeau, appuyé par M. Henri Gentre, l'une des personnalités touristiques les plus marquantes de la Côte d'Azur, et qui est à la base même du projet que j'ai développé et défendu, ont associé financièrement la ville de Cannes, les groupements économiques, la ville d'Antibes (qui s'est jointe spontanément au projet) et le département des Alpes-Maritimes. Tout laisse à penser que le gouvernement accomplira, lui aussi, un geste suffisant pour que, dans cette compétition avec Venise, la France ne soit pas en état d'infériorité. Le gouvernement a chargé de l'organisation l'Association française d'Action artistique, dont le Président est M. Albert Sarraut et le directeur général M. Ph. Rébenger. La personnalité morale placée à la tête de la manifestation est M. Louis Lumière. La présidence du Comité d'organisation est assumée par M. Jean Zay, ministre de l'Éducation Nationale, et la direction effective relève de M. Huisman, directeur général des Beaux-Arts. Le secrétaire général est confié à M. Tony Ricou, assisté du comte d'Herbement, chargé de l'accueil, qui a rempli les mêmes fonctions

à la dernière Exposition. La partie technique a été remise à M. Marco de Gasparo. « La récompense suprême du Festival sera le Grand Prix Louis Lumière; vient ensuite le double Prix pour la meilleure actrice et le meilleur acteur. »



M. Georges Prade

« Le film de propagande pour annoncer dans le monde entier le Festival, est en cours de réalisation, et sera prêt à la fin du mois. Le gouvernement prévoit l'envoi de facilités de transport ferroviaires pour les personnalités intéressées. Innovation enfin : les actualités de la « Saison de Cannes » seront, chaque jour, présentées avec le programme du soir. »

« C'est ainsi que, étant donné l'assurance que nous avons de la désaffection à l'égard de Venise, nous avons eu le désir de retenir pour la France la clientèle technique qui a pris l'habitude de faire de septembre en Europe le Congrès mondial du Cinéma. »

Le personnel français prégustavano la gioia di una 'Cannes' tomba di Venezia

GIORNALISTI A VENEZIA

Caro Callari,

ho letto sull'edizione quotidiana di Film, pubblicata durante la manifestazione veneziana, un tuo articolo per dire in certo modo che — assente per impegni militari — vuoi essere spiritualmente presente a Venezia accanto agli altri colleghi dei quali hai rievocato caratteristiche e aneddoti messi insieme in occasione delle altre Mostre. Quasi uno sfogo, come potrei chiamare queste mie righe, poiché mi trovo nella tua stessa condizione. Perché sfogo? ci potrebbero domandare; e i soliti maligni potrebbero aggiungere che ci è rimasta in gola la villeggiatura. Ma i maligni non sono giornalisti e soprattutto non sanno che cosa significa scrivere una corrispondenza critica quotidiana sui film presentati alla Mostra di Venezia. Qualche giornale, magari, ha la sua colpa in questo modo arbitrario di vedere i giornalisti a Venezia: non fa che pubblicare, insieme con le fotografie di attori, registi, produttori, fotografie di giornalisti in pantaloni bianchi e camicetta estiva come se stessero tutto il santo giorno seduti ai caffè di Piazza San Marco o a zonzo in gondola lungo i cento canali di Venezia. Quali immagini false vai diffondendo, o mio ottimo fotografo Haas! Certo che sulla base di quelle fotografie i maligni hanno ragione; ma io vorrei che ne domandassero, poniamo, a De Feo, a Doletti o a Sarazani. Si dirà che io cito, ed è vero, tre dei più brontoloni. Posso anche ammettere che nel loro mugugno c'è un po' di posa, e Sarazani vorrà riconoscermelo, lui che ogni anno giura e spergiura che non tornerà più a Venezia per la Mostra del Cinema. Il pubblico, caro Callari, legge ogni giorno sul quotidiano preferito una colonna e sovente una colonna e mezza di corrispondenza da Venezia, ma si rende conto di quanto deve fare un giornalista per scriverla? Glielo diremo noi, glielo dirò io, con un breve programmino della giornata del critico: al mattino visione dei film che saranno presentati la sera; nel pomeriggio lavoro alla macchina da scrivere; la sera telefonata al giornale, previa una capatina nella sala di proiezione per aggiungere all'articolo una coda sulle impressioni del pubblico. Poco tempo, dunque, a disposizione di quella famosa « villeggiatura » e sovente bisogna rinunciare anche al poco per certi necessari contatti con le personalità e quan-

SFOGO DEGLI ASSENTI

ti, in un colloquio, possono dare informazioni e impressioni di pubblico interesse. Sento che, a questo punto, il lettore vuol farmi una domanda: perché allora ci tenete tanto ad andare a Venezia? Ci andreste se il giornale cui appartenete non vi obbligasse per il vostro specifico incarico? Io rispondo sì; tu, Callari, rispondaresti sì e si risponderebbero Sarazani, e Doletti, e De Feo, e Frateili, e Grono, e Rossi, e Giovannetti, e Paili, e Calzini, e Pacusio, e Palmieri, e Onorato che fa pupazzetti da mane a sera...

Con meno scrupolo risponderebbero sì gli inviati dei periodici: Franci, che fa la corrispondenza per l'Illustrazione Italiana, Ramondi e Ramazzotti che rappresentano Cincillustro e Si gira. Per loro è più facile: debbono scrivere un articolo la settimana, scriveranno sì e no tre articoli per tutta la Mostra. Ma tu sai, Callari, che anche loro non perdono tempo: gli articoli che scrivono, perché più riposati e riflettuti, debbono avere quella consistenza e precisione su cui si può sorvolare negli articoli quotidiani. (Non è, con questo, da credere che gli articoli quotidiani siano trufati via. Vorrei, ad esempio, che il lettore vedesse con quanto scrupolo lavora Grono: le sue corrispondenze sono frutto di lunga meditazione, e prima di scrivere vuol documentarsi, se ha qualche dubbio vede nuovamente il film, in sala di proiezione; per non distrarsi, non parla con nessuno e, giunto il momento di impugnare la penna, stilla la parola con la precisa volontà di essere obiettivo al massimo).

In conclusione, sarebbe un sì generale. Perché noi siamo attaccati alla Mostra di Venezia che, anche nel campo del giornalismo cinematografico, rappresenta un punto fermo. Là ci si ritrova tutti, è l'unica volta nell'anno che siamo riuniti. A vedere tanti giornalisti, i responsabili dei film si impressionano, capiscono di avere di fronte una massa di critica, e se possono disinteressarsi di un giudizio più o meno favorevole dato nella solita rubrica quotidiana, con la scusa « tanto oggi va tutto », a Venezia hanno una paura matta. Il regista che vorrebbe strozzare De Feo per

carte puntatine di sua speciale fattura, l'attrice che vorrebbe cavare gli occhi a Giovannetti perché uscita malconcia da una sua critica, incontrando gli stessi in Piazza San Marco o nell'atrio del cinematografo atteggiano il viso al più amichevole dei sorrisi, e s'informano della loro salute e fingono profondissima deferenza per le opinioni dell'illustre critico.

I produttori, invece, non conoscono la tecnica del tiro col falso scopo, come si dice in artiglieria. Quando costoro avvicinano il critico, oltre all'attenzione, pretendono che si creda alla necessità di parlar bene del loro film e non perché è buono, bensì perché hanno speso tanti milioni. Allora vedi l'elenco ascoltare sorridente e pensare a tutt'altro, magari alla battuta di spirito con cui, a un bel momento, smonterà l'eccezionale faccenda dell'interlocutore; vedi De Feo sbuffare; vedi Meneghini prenderla sul serio e discutere e controbattere; vedi Grono cercare di sottrarsi in ogni modo al tentativo di petizione, per tema di lasciarsi influenzare, Grono che è disposto ad ascoltare i produttori soltanto dopo avere scritto e telefonato l'articolo al giornale.

Che cosa non farebbero produttori, registi, attori, per potere assistere di nascosto alla visione del loro film esclusiva per i critici! Non che a loro importi molto se il film piace o non piace al giornalista in sede puramente critica, si inneca a colui che maneggia la penna e può diffondere al pubblico la sua opinione sul film. Quando hanno la fortuna di potersi introdurre nella sala, protetti dal buio nell'ultima poltrona, tendono l'orecchio ai commenti. Ma non si fidano di ciò che sentono. E tutti al più che cosa sentono? Magari le espressioni dell'irrequietezza di Sarazani che si contenebbe del suntuo del film e della proiezione del brano più interessante, e le proteste di De Feo all'irrequietezza di Sarazani.

Li conosciamo tutti, caro Callari, i colleghi che sono a Venezia, salvo Piovene che è alla sua prima avventura di inviato speciale alla Mostra. Non sappiamo di lui se si mette nella prima o nell'ultima fila, se parla ad alta voce durante la proiezione o se rimane, come il suo predecessore Sacchi, quieto e riservato. Chissà! La scuola del Corriere della Sera impone la riservatezza e l'obbedienza al motto: « Prendere e non dare »; ma come si comporterà Piovene? Dare una risposta è difficile, la chiederò a quelli che ci sono stati.

Tu, senza dubbio, leggi tutti i giornali, come me. Non hai sentito nei primi giorni che mancava qualche cosa, a Venezia? Secondo me, mancava la voglia della polemica, ed è anche spiegabile in un momento in cui ben altri avvenimenti riempiono le pagine dei giornali. Tuttavia, m'è sembrato quasi un'incoerenza di Venezia l'evidente desiderio di manifestare solo le buone impressioni. S'è fatto un po' spreco di aggettivi laudativi evitando con cura ogni presa di posizione. Poi c'è stata la presentazione del film a colori LA CITTÀ D'ORO e allora i ferri si sono alquanto riscaldati. Sono venute in ballo vecchie e nuove opinioni sul colore e De Feo, diavolo tentatore, ha invitato tutti i lettori del Messaggero a scomodare le mogli, a prova di quanto sia falsa l'idea dei colori naturali. « Dite a vostra moglie di passeggiare attraverso la camera dalla piena luce della finestra alla penombra del corridoio ed osservate il volto, e poi ditemi quale delle cento sfumature in quei pochi istanti sia il vero colore naturale del suo volto ». La Mostra prosegue, caro Callari, e noi non possiamo invitare le mogli dei nostri lettori a passeggiare per la camera. Il che è molto doloroso... Ci rifaremo alla Mostra dell'anno prossimo. Patto fatto. Tuo

DOMENICO MECCOLI

P. S. — Avevo appena firmato questa lettera, che tu mi hai annunciato per telefono di avere ottenuto una breve licenza. Parti quindi per Venezia stasera, traditore!



La scenografia di 'Corona di Ferro', ha fatto assegnare a Marchi il premio di Venezia



Il dominatore della materia bruta (disegno di Leo Longanesi)

RIVELAZIONI VENEZIANE

NON è da meravigliarsi se oggi dobbiamo constatare come alcune fra le caratteristiche e le tendenze della mostra veneziana, giustamente fin dai primi anni messe in evidenza dai suoi organizzatori, si sono decisamente venute offuscando. La guerra ha dettato le sue leggi ferree anche a Venezia. E subentrata una tacita e benevola concordia. Sono così d'incanto cessate quelle lotte e quelle polemiche che pure avevano servito ad animare un organismo ancora freddo: inutile sarebbe cercare ancora a Venezia quell'entusiasmo e quelle lunghe discussioni che attizzavano gli animi dei critici e degli spettatori. C'è da parte di tutti una fiduciosa attesa, ognuno è pronto a rilevare, ogni segno positivo, ogni ragione anche appena percettibile di « rinascita ».

Eppure, malgrado tutto questo, è sempre la medesima « polemica-base » che fa di Venezia un punto d'incontro assai atteso della produzione. Arte o non arte, cinema spettacolo e cinema anti-spettacolo. Ed anche oggi non è meno attuale l'ammonimento tante volte buttato in faccia a Venezia: di star attenta cioè a non lasciarsi irretire dalla tendenza più facile e comoda, a non impantanarsi e non imborghesire verso la formula del film « meccanico », costruito con tutti gli ingredienti abusati con i quali si crede che la folla vada in sollucchero. L'avanguardia, il coraggio individuale di un regista e la sua visione originale della vita, la formula nuova ma intelligente di una produzione, questi sono i segni sotto i quali Venezia deve combattere. E non dimenticarsi che ancora la tecnica cinematografica è in evoluzione. L'America aveva compreso tutto questo; la Francia, pur sbagliando la scelta dei suoi film in qualche mostra, naturalmente vi aveva aderito con i suoi raffinati ed orgogliosi « intellettuali ». ESTASI ebbe un successo superiore ad opere per molte ragioni più sostanziose (ad esempio, i film di Renoir): ma tutto

questo faceva parte di quel tipico clima, ed in fondo, non era male fosse così. Naturalmente successi del tipo UOMO DI ARAN, KERMESSE EROICA, TRADITORE, ALBA TRAGICA, rappresentavano meglio i punti d'arrivo più universalmente accettabili. Ma bisogna anche ricordarsi che nel 1935 e nel 1936 l'America si era affrettata a mandare BECKY SHARP e IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, due film a colori, anche se aveva nel cassetto film di maggiore impegno.

Perciò la mostra veneziana non dovrà mai dimenticare questa sua logica necessità. E se non vorrà rimanere staccata dagli eventi, universalizzare il più possibile la sua tendenza, togliendosi da dosso ogni segno ed ogni remora aristocratica, o raffinata, o intellettuale, o borghese. Perché il cinema è spettacolo per le grandi masse, e come tale non lascia posto al vanitoso paradosso della così detta arte pura. E soltanto una produzione cosciente e matura di questa verità, avrà domani il diritto di imporsi alla Mostra.

Molti elementi di colore hanno giovato alla mostra, arricchendo il suo contorno, rendendo il suo « clima » ogni anno maggiormente invitante. Tra questi elementi di colore, sono da ricordare le visite degli attori e delle attrici, e un certo chiasso che si è fatto ogni anno intorno alle cosiddette « rivelazioni », presenti o non presenti alla mostra. Non nascondiamo che lo sfruttamento integrale di questa idea rientra in pieno nella intelligente formula pubblicitaria di un organismo così bisognoso di rumore come quello della mostra.

Ma anche su questo punto da qualche anno non abbiamo più gli stessi risultati del passato. E questo è male, perché la nostra cinematografia avrebbe bisogno anche dell'aiuto di queste formule, oltretutto di rivelazioni durature e sostanziose. Non vogliamo alludere — si badi bene — ai premi dati al miglior regista o attore o at-

trice, che quasi sempre sono un riconoscimento alle qualità ormai saggiate di uomini arrivati. Parliamo dei nomi sconosciuti, dei giovani attori o delle giovani attrici che lo schermo di Venezia ha avuto il merito di mettere in primo piano. Nella mostra dell'anno scorso, per esempio, non si è avuto nessun interprete nuovo che ha fatto particolarmente parlare di sé: a proposito di Georg Löklberg, svedese, protagonista di quel BASTARDO che è passato ingiustamente quasi inosservato, nessuno praticamente si è mosso per gridare al miracolo.

Ma all'infuori di quest'attore dall'espressione molto viva, nessun altro fu notato. Le attrici tedesche che comparvero erano già ben conosciute. Abbiamo invece avuto, noi italiani, un regista che era alla sua prima opera, e già poteva vantare un successo notevole. Parliamo di Rossellini, il regista de LA NAVE BIANCA. Ma fu un successo che forse non gli giovò molto; come se venuto eccessivamente in anticipo. Certo è che Rossellini ha bisogno di trovare lo stato d'animo necessario per accanirsi con il mondo umile ed i personaggi semplici, fino a scavare fuori da questo clima una succosa verità. Ed ancora Rossellini questa verità non ce l'ha espressa. Uicky, la rivelazione clamorosa del 1940 con IL POSTIGLIONE DELLA STEPPA e L'AMORE PIÙ FORTE, segnava il passo con la pallida e slavata regia di RITORNO IN PATRIA. La mostra del 1940 va ricordata, oltre che per Uicky, (e con lui la protagonista dell'AMORE PIÙ FORTE, Käthe Dorsch), per un'altra rivelazione tedesca (e questa volta davvero si poteva parlare di novità): la protagonista di WALLY DELL'AVVOLTOIO, Heidemarie Hatheyer, autentico viso di montanara, ma insieme temperamento vivissimo di attrice. Andrea Checchi nell'ASSEDIO DELL'ALCAZAR e Paola Barbara in PECCATRICE potevano pure rientrare nel novero delle rivelazioni: quasi al primo film il primo (ma è posteriore del resto il suo salto fra le vedette), e la seconda per la prima volta (e poi l'unica) in un ruolo « sentito ». Gino Cervi, attore teatrale, era diventato di colpo beniamino anche della folla cinematografica con le due interpretazioni di ROMANTICA AVVENTURA e PECCATRICE, soprattutto quest'ultima.

Il 1939 ci portò molti « nuovi » francesi. Accanto ai « consumati » Jean Gabin, Louis Jouvet, Jules Berry, Arletty, ecco la delicata e fragile Jacqueline Laurent in ALBA TRAGICA, scoperta da Carné, e la deliziosa ed ottima attrice Micheline Presle che Pabst ci offrì nuova di zecca in RAGAZZE IN PERICOLO. Due nomi che Venezia portò subito in primissimo piano; soprattutto la Presle ebbe attraverso Venezia, una fama subito mondiale. Due rivelazioni di altro genere, furono in un certo senso i ritorni improvvisi ed inaspettati del regista Paul Iéjos, autore di PRIMO AMORE e di TABÙ, con il film UN PUGNO DI RISO, e quella dell'attrice Simone Simon, di ritorno dall'America, completamente ritrovata nelle mani del grande Jean Renoir nella BESTIA UMANA. Per i più sensibili e raffinati anche il PIANTO DELLE ZITELLE, documentario italiano fra i pochissimi nostri veramente « essenziali », ci aveva dato un nome nuovo fra i registi: Giacomo Pozzi Bellini.

Tornando indietro con gli anni, le rivelazioni sono sempre più numerose. Nel 1938, tra i registi, Alessandrini con LUCIANO SERRA PILOTA, che si è sempre andato più allontanando da quel film genuino, e soprattutto la Leni Riefensthal



Simone Simon in « La bête humaine » di Renoir



Heidemarie Hatheyer in 'Wally dell'avvoltoio'

CON OLYMPIA: questa attrice rivelò d'un colpo geniali qualità di regista ed una sensibilità spiccata per il documentario. Ma erano nomi tanto vecchi, dopotutto, il Carné de LA RIVA DEL DESTINO, Anthony Asquith del PIGMALIONE, Wyler di JEZEBEL? Nel campo degli attori, la mostra del 1938 fu addirittura prodiga: Michèle Morgan (RIVA DEL DESTINO), Corinne Luchaire (PRIGIONE SENZA SBARRE), Wendy Hiller (PIGMALIONE), Ingrid Bergman (VOLTO DI DONNA), Tommy Kelly (LE AVVENTURE DI TOM SAVYER), Vera Zorina (GOLDWIN FOLLIES), Amedeo Nazzari (LUCIANO SERRA FILATA). Una nutrita schiera, e nomi che in seguito non delusero, ad eccezione del nostro Nazzari, forse.

Raggruppiamo le mostre del 1937 e del 1936, senza dubbio meno ricche. Ma registi come Rovinsky (MARISA), Santell (SOTTO I PONTI DI NEW YORK), ed attori come Henry Fonda (SOTTO I PONTI DI NEW YORK), Giachetti e Fulvia Ianzi (SQUADRONE BIANCO), non rappresentano molto, ma sono pure delle novità di fronte a tanti nomi famosi che logicamente hanno il sopravvento assoluto: da Paul Muni ad Annabella, da Gary Cooper a Katharine Hepburn, da Jovet a Raimu a Baur, da De Sica a Jannings, da Bette Davis ad Assia Noris. Lo stesso, o press'a poco, si può dire delle prime tre mostre: tutte dominate dagli attori americani che non temono confronti. E, come il solito, l'America punta soprattutto sopra di essi. Vediamo, ad esempio, nel 1932, vicino a grandi attori americani quali Adolphe Menjou e Barbara Stanwyck (PROIBITO di Capra), Fredric March (IL DOTTOR JEKYL di Mamoulian), rivelarsi due attrici tedesche: la Hertha Thiele e la Dorothea Wieck di RAGAZZE IN UNIFORME. E così nel 1934 Hedy Lamarr (HEDY KIESLEROVA) e gli altri protagonisti di ESTASI e di AMORE GIOVANE tentano invano di superare, insieme alla Paula Wessely di MASCHERATA, la formidabile schiera americana, che comprende, tra gli altri, attori della forza della Katherine Hepburn (PICCOLE DONNE), di Wallace Reery (VIVA VILLA), di Clark Gable e di Claudette Colbert (ACCADDE UNA NOTTE). Nel 1935 gli americani sono presenti alla Mostra con: Greta Garbo (ANNA KARENINA), Gary Cooper (NOTTE DI NOZZE), Marlene Dietrich (CAPRICCIO SPAGNUOLO), Victor Mc Laglen (TRADITORE), Miriam Hopkins (BECKY



Ingrid Bergman fu una rivelazione di Venezia nel film 'Volto di donna'

SHARP). Un gruppo così compatto che non ammette intrusioni di nomi nuovi. Nel campo della regia, d'altra parte, le prime mostre non servono che ad informare i vari orientamenti di ogni paese. Così accanto al russo Ekk (VERSO LA VITA), fece la sua apparizione René Clair (A NOI LA LIBERTÀ), da Mamoulian (IL DOTTOR JEKYL), si passa a Capra che s'impone con due delle sue opere più sostanziose (PROIBITO e ACCADDE UNA NOTTE), da Flaherty (L'UOMO DI ARAN) a Sternberg (CAPRICCIO SPAGNUOLO), da John Ford (IL TRADITORE) a Willy Forst (MASCHERATA). Naturale dunque che accanto ai colossi suaccennati, troppo poco degne di nota dovessero apparire le rivelazioni nel campo della regia della Sagan (RAGAZZE IN UNIFORME), di Camerini (GLI UOMINI CHE MASCAZZONI) e dei cecoslovacchi Mac Lety, Fric e Plicka (ESTASI, AMORE GIOVANE e LA TERRA CANTA).

MASSIMO MIDA

PROPOSTE di un critico (1935)

MARIO Gromo, uno dei nostri critici cinematografici più serii e preparati, così scriveva a chiusura della III Mostra (1935): «...l'esame e la scelta dei film devono essere demandati a una giuria internazionale, non mai abbastanza autorevole, che farà poi anche le sue proposte per i programmi, per la fisionomia da dare alle varie serate nazionali che si vagheggiano, per l'assegnazione dei premi. Il Comitato esecutivo ascolterà, deciderà; e potrà esserne non poco aiutato anche per le mostre retrospettive e personali.

« Quest'anno, le proiezioni pomeridiane, a che hanno servito, tranne poche eccezioni? A smaltire quei film che non avrebbero potuto interessare il più vasto ed esigente pubblico degli spettacoli serali. O non sarebbe stato assai meglio, con una scelta più rigorosa dei film pervenuti, dedicare buona parte delle proiezioni pomeridiane a un determinato periodo, a un determinato autore? Da L'INCROCIATORE POTEMKINE dell'Eisenstein all'OPERA DE QUAT' SOUS del Pabst, dal miglior Chaplin al miglior Vidor, è tutto un repertorio, ricchissimo, del quale ogni anno si potrà offrire un capitolo; con qualche ripresa di un altro assai più ristretto ma non meno importante repertorio: quello delle Mostre del Lido. Credi che sarebbe stato molto inopportuno, in una saletta di duecento posti, il poter rivedere IL CAMMINO VERSO LA VITA, e L'UOMO DI ARAN, ed ESTASI, e AMOR GIOVANE? La giuria dovrebbe addirittura proporre, premio accanto ai premi, i titoli di quei due o tre film più significativi che reputasse degni, di anno in anno, di essere conservati in una filмотeca della Biennale; i produttori così segnalati sarebbero certo felici di offrirti la copia del loro film; e « franca di porto ».

« Con alcune visioni retrospettive e con alcune altre personali, da effettuarsi al pomeriggio in un ambiente ristretto e raccolto, la Mostra verrebbe così a porre senza altro le fondamenta di un singolare e felice edificio, dedicato a un'ottimamente intesa cultura cinematografica. Ogni volta, di sera, l'imponente rassegna della miglior produzione dell'annata; e ogni volta, di giorno, alcuni intelligenti pretesti a studi e a raffronti. Nel nome glorioso di Venezia, un autorevole centro di vita per le fortune della nuovissima arte ».

Parole quanto mai giuste ed opportune: ma giunte forse in ritardo, a mostra già chiusa, senza un vero ed esplicito effetto sull'organizzazione. Se i consigli di Gromo fossero stati seguiti, oggi la Mostra di Venezia potrebbe contare su una forza ben superiore alla presente. Eppure il discorso — sul quale anche Cinema ha spesso ribattuto — è sempre d'attualità: e potrebbe essere ancora preso come perno della nuova Venezia: basta volerlo, del resto.

Interviste veneziane

INTERVISTA COL DOTT. OTTAVIO CROZE, DIRETTORE DELLA MOSTRA

OTTAVIO Croze direttore della Mostra dice che la manifestazione se pure a carattere parzialmente internazionale, in questi anni di sosta e insieme di sviluppo non più organizzativo ma di consolidamento, col tempo diventerà qualcosa di più dell'esposizione mondana sotto la quale apparve nei primi anni.

La storia della Mostra ha due tempi: il primo tempo è stato tutto « arte »; ora siamo al secondo tempo, e qua l'arte è stata soffocata (col terzo tempo a questa verrà data di nuovo la sua importanza: siamo pur sempre ora in sede di competizione artistica).

Per fenomeno naturale, per naturale processo voluto un poco da noi organizzatori, dice, e un poco perché nato sotto richiesta dalla stessa competizione artistica, l'interesse della Mostra si sposta: dai valori del cinema come linguaggio originale e cinematografico che qua presentava i suoi frutti, siamo passati al mercato vero e proprio attraverso, e non è poca cosa, attraverso la Camera Internazionale del Cinema.

L'occasione di Venezia è ormai occasione di contratti e di affari, di scambi di vedute, e di attori e registi e film, e di produzioni in partecipazione.

Fondamento della Mostra, ora e specie finché durerà la guerra, e naturalmente anche dopo, con qualche variazione importante; fondamento della Mostra dunque, pensa egli da direttore e organizzatore quale è, e perciò con esperienza che non si limita alla sola scelta del programma e delle nazioni e dei film che le medesime inviano per la proiezione, scopo avvenir e fondamento della manifestazione, crede che sia il mercato: o specie, dopo, il mercato e il trampolino del cinema europeo nel mondo, e la base degli scambi particolarissima del cinema europeo. Mettere, intanto, a contatto prima di tutto noi con noi medesimi, l'Europa con l'intera produzione o piuttosto col meglio della produzione europea, i finlandesi coi turchi quando i turchi ci manderanno film, i portoghesi coi belgi, i croati con gli svedesi, e poi la selezione delle diverse selezioni col più scelto dell'attività, contro il mercato d'America, per scambi, acquisti, vendite, favorendo necessariamente rapporti d'arte e d'industria: insomma servire da bilancia mediatrice, da equilibratrice, avviando, favorendo in uguale modo arte e industriali.

Il Decennale della mostra vede in atto questa trasformazione; e col tempo meglio se ne avverterà il beneficio.

Fino agli anni prima della guerra, Francia, America e altre nazioni, mandavano i film senza nessun incaricato commerciale che ne curasse il piazzamento la vendita la vitalità insomma fuori dello schermo e del premio ambito. Oggi, le nazioni d'Europa che vi intervengono arrivano qua a Venezia con una piena solida organizzazione di vendite e compere: e qua si liquida ogni pendenza e si avvia il domani.

E questa ci sembra a noi personalmente la migliore soluzione, almeno in questo momento; dato che Venezia in quanto a arte ha iniziata, come accennò su queste medesime colonne Antonioni, la parabola discendente, o per lo meno non assolve più come nei presupposti primissimi la sua missione artistica di raccogliere il meglio, e il più pregevole, per un cinema cinematografico. Una osservazione del dr. Croze ci pare doveroso opportuno segnalare, sottolineandola: si inviano troppi film a Venezia, e per questo motivo il livello è basso, e nessuno sa ne avvantaggiare.

Sarebbe nelle aspirazioni della direzione che si inviassero meno film in proiezione qua; e che quei pochi fossero davvero validi; a documentare le possibilità artistiche e industriali delle diverse regioni nazioni stati che prendono parte alla mostra. E limitare i documentari, ammettendone

uno più dei film a soggetto scelto; e non dozzine come avviene, con grande fatica dei giornalisti che debbono intervenire dal mattino alla sera agli spettacoli; consumando infine tra lunghi e corti metraggi tutti gli aggettivi di cui dispongono, e terminando la loro opera col trattare alla pari le opere scadenti e le opere buone, usando le stesse parole per le cose degne e rigorose che per la produzione minore.

Naturalmente la cosa così accennata merita uno sviluppo maggiore, e noi stessi ci auguriamo che sia tenuta in considerazione dalle diverse commissioni che se ne incaricano (si spera che i giornalisti queste cose le facciano osservare).

In margine alla manifestazione veneziana vera e propria, continua il dr. Croze, potrebbero avvenire visioni di film per i produttori, in altro cinema, come fa la Tirrenia, col massimo profitto degli industriali e dei loro scambi, ma senza obbligare in alcun modo pubblico e giornalisti inviati da quotidiani e da riviste a partecipare a un lavoro pesante da essi non apprezzato né amato, o incapace tutto concluso a dare qualche risultato notevole.

Serge Lifar si mostra lietissimo

di essere venuto a Venezia anche se la sua permanenza nella città inondata è breve.

L'abbiamo incontrato in compagnia del collega Gilberto Severi, al ristorante; e il gran Gilberto ne andava lieto come di una conquista. Lo presentava ai conoscenti come articolo di lusso, pezzo raro da museo. Avremmo voluto che ballasse, ma i tavoli impedivano; i camerieri impedivano, il traffico di gente che andava veniva mangiava sedeva si alzava, tutto ha impedito che Serge Lifar danzatore famoso si esibisse da Noemi. Ha il viso piccolo, e schiacciato, bruno,

è di esigua statura e vicino all'altissimo Gilberto sembrava ancora più minuto.

Gli abbiamo domandato qualcosa su Venezia, sulla Mostra: cioè le solite convenzionali domande obbligate dal mestiere, dalla sua fama, da Venezia medesima e dalla manifestazione cinematografica. Ma le sue risposte sono state convenzionali, sono state le risposte di tutti i divi, di tutti coloro che troppo a contatto col pubblico, a un certo momento non possono avere rapporti col pubblico, che dai luoghi stabiliti, e cioè gli attori dallo schermo, i musicisti accanto ai loro strumenti, i maestri sul podio, i danzatori sulla ribalta.

« Vi piace Venezia? », etc.

« Sì », etc. Di questo passo (tra molte parole in italiane e tante in francese) in conclusione finì a non dirci nulla. Poi Lifar:

« Ma come fate a resistere a giornate intere di film? mattina sera pomeriggio, sempre al cinema, per due settimane... come fate? Ho l'impressione che tutti questi cartelloni, manifesti, fotografie, stendardi pubblicitari, abbiano rovinato Venezia, le conferiscono un tono festoso ma falso che non è il suo. Il cinema se a Venezia dev'essere un volto d'arte non necessita di tutto lo sfoggio pubblicitario al quale la città viene sottoposta. Queste cose dovrebbero essere, da tempo, già chiare, anzi, pare inutili dirle, penso... ».

Poi i camerieri i consumatori le donne le attrici i registi, la gente che passa, la gente che va e viene come al Grand Hôtel di americana memoria, hanno avuto più valore, almeno in quel momento, delle parole del danzatore, e dei vari commenti e spiegazioni di Gilberto Severi (un vero mulino a vento, precipitosissimo, incessante come il frullo di MENGASTI), e abbiamo ripreso a mangiare.

RENATO GIANI



Dal film portoghese 'Ala Arriba'

SCHERMI SONORI

TRADIZIONI MUSICALI DELLA MOSTRA VENEZIANA

CHE Venezia abbia il privilegio di ornarsi con speciali serti musicali, non ci sono dubbi: è un privilegio riservato a poche città del mondo, a quelle che furono luoghi di nascita o di morte o sedi operose di grandi musicisti. Venezia può vantare questa canora e lirica tradizione, in memoria di Antonio Vivaldi e di Riccardo Wagner. Tutta una musica è la città: il ritmo, il tono e le modulazioni li potete cogliere nelle strane risonanze delle sue calli, nello sciacquò dei rii, negli echi notturni del fondaco. Canoro è il popolo ed inesauribile di bevaggi musicali: nel gran salone della città — in piazza S. Marco — è una festa vedere accalcarsi la genuina folla veneziana (scialletti e marinare, velate e mantiglie), con la costanza pari alla tenacità di certe avverse stagioni invernali adriatiche, per ascoltare il « concertone » che banda e cori, rinforzati a volte dalla stessa folla, elargiscono con la compunzione di un rito, con l'entusiasmo delle passioni. E in altri luoghi più intimi e riservati è il guizzo lieve e trinato della musica da camera, come a settembre è il tacito convegno di tanti compositori italiani e stranieri con il pretesto della « Settimana musicale veneziana ». Su tutto ciò aleggia e domina la grazia particolare dell'eleganza, del buon gusto, il tenero affetto della gentilezza: Venezia ammansisce, riduce, fonde nei tratti inconfondibili della sua armonia paesana, tutti gli umori e tutti i sapori della musica. Alle feste gondoliere, alle serenate lunari, ai convegni, alle serate concertistiche e liriche, da qualche anno una nuova ed aristocratica attività musicale arricchisce Venezia: sono le colonne sonore che accompagnano i film proiettati alla Mostra del Cinema. Si può parlare di vera e propria attività musicale, perchè quanto di meglio, di amorevole e di intelligente si è concepito e realizzato nel campo della musica cinematografica, a Venezia è stato quasi sempre tenuto a battesimo d'arte. Nella serrata rassegna filmistica,



opinioni, concetti e tendenze si sono contrapposti in una gara polemica interessante ed istruttiva: il vivace esame, è analisi acuta di ogni problema sonoro — sia estetico che tecnico — scaturiti da tanti suoni ed accostati termini di paragone, sono stati l'insegnamento più pratico ed utile che alle menti sensibili si poteva offrire. Tutta la gamma delle possibilità musicali del cinematografo — i metodi, della tecnica come le intuizioni dell'arte — è stata offerta per stabilire punti di arrivo e punti di partenza nel fantastico viaggio dei vagheggiati ideali. Ecco Tizio che conduce i suoi commenti musicali per ricorsi

tematici e ti convince, ecco Caio subito dopo che preferisce evocare la poesia ambientale senza fermarsi alle preoccupazioni psicologiche del personaggio, ecco Sempronio sottolineare, passo passo, le più minute variazioni di un dialogo, e tutti e tre offrirvi uno stesso calibro comunicativo, liberamente percorrendo opposte strade e con opposti mezzi. Ed ecco la succosa, suporita antologia delle varie arti nazionali, il loro manifestarsi attraverso caratteristici nuclei sonori che rispecchiano il clima, il costume, l'educazione, la sentimentalità di un popolo, che richiamano la struggente poesia delle terre lontane. Ed ecco infine le premure più o meno affinate dei tecnici che cercano affettuosamente con l'ingegno e con la scienza di servire e valorizzare quanto i cuori sensibili hanno saputo traboccare.

Non ultimo degli insegnamenti della Mostra veneziana è stato quello della dignità, del sacrificio finanziario a favore dell'arte: assumendo così spiccata fisionomia di richiamo internazionale, essa ha potuto affinare, rendere altruisticamente malleabili, gli spessori materialistici dell'industria. Il film « per Venezia » è divenuto il modello base di ogni voce riguardante la qualità della produzione: si sono stabiliti dei precedenti che sono serviti a stimolare il senso di responsabilità dei veneti. Quando alcuni anni or sono si seppe nel mondo cinematografico che per sincronizzare la musica di SCARPE AL SOLE era stata officiata l'orchestra dell'Augusteo, la cosa parve inaudita e miracolosa (quattro strumenti in mano a dilettanti, per il produttore di allora, erano già un grosso sacrificio): oggi un tal fatto rappresenta quasi la normalità. Nel decimo anno della Mostra veneziana del Cinema, il nostro paese può guardare indietro con soddisfazione: le brillanti tappe musicali dei film di questi ultimi anni si chiamano SQUADRONE BIANCO, CAVALLERIA, LUCIANO SERRA PILOTA, CORONA DI FERRO, NOZZE DI SANGUE, per citare soltanto alcuni dei film che sugli schermi della festa veneziana seppero affermare il gusto e la capacità della nostra industria coraggiosa, l'invidiabile talento dei nostri compositori.

RENZO ROSSELLINI



Dal film ungherese 'Uomini della montagna'

I FILM DELLA MOSTRA DI VENEZIA

I PRIMI 5 GIORNI

VENEZIA, settembre

LA tendenza a portare sullo schermo un'autenticità ambientale, ha indotto il regista Mario Mattoli a realizzare *I TRE AQUILOTTI* non solo in esterni ma altresì in interni naturali. L'esperimento, già tentato in parte, e con successo in *CATENE INVISIBILI*, ha dato non sempre i risultati che il regista si era ripromesso di conseguire, non tanto per la immagine, quanto per il suono, perché, per es., esigenze di vario genere hanno determinato la doppiatura di alcune voci. Non sarà quindi inopportuno, poiché siamo in argomento, alludere al fatto che il sonoro, nei film italiani, è in complesso trascurato, vuoi per deficienza tecnica di apparecchi di presa, vuoi per la mancanza di intenzioni da parte di registi e tecnici. Per la parte visiva, invece, i problemi sono quasi sempre efficacemente risolti. Nel caso specifico, Anchise Brizzi ha coadiuvato con mano sicura il regista, armonizzando il tono fotografico con la precisione degli attacchi e del montaggio, senza trovate, ma cadenzato scorrevolmente, curato con attenzione.

Vuol essere, *I TRE AQUILOTTI*, su soggetto di Tito Silvio Mursino e Alessandro De Stefani, il film spigliato dell'ardimentosa gioventù che si dedica all'aviazione, compiendo gli studi e le esercitazioni in quell'Accademia di Caserta, cui la nobile architettura settecentesca conferisce un tono di alta dignità. E si noti poi quel passaggio della Compagnia, così caratteristico con quelle case bianche, quelle strade assolate. La trovata del soggetto consiste nell'aver posto in una di codeste palazzine, dove un tempo abitava una ragazza che gli allievi dell'Accademia chiamavano « la castel-

lana », la protagonista del racconto. I ragazzi, passando in torpedone per andare a Napoli, sogliono volgersi alla palazzina e animatamente salutano verso le finestre chiuse; scherzano un giorno col loro compagno, dicendogli che la castellana è tornata. Ed ecco infatti, che passando dinanzi alla casa, e salutando, ne ricevono risposta da una fanciulla che s'è affacciata al balcone: sorpresa di tutti, e inizio della storia sentimentale che pone di fronte uno degli allievi, Marco, al suo compagno Mario, cui la nuova castellana è sorella. Lo sviluppo non tende al tono drammatico, se non in qualche passaggio; le soluzioni sono prevedute. Michela Belmonte ha qualche felice momento, Carlo Minello si fa sempre più sicuro.

Sulla vita privata di Federico II il Grande, una decina d'anni fa Gustav Ucicky aveva costruito un amabile film. Otto Gebühr, lo specialista nel personaggio del Grande Re era il protagonista. *DAS FLOTENKONZERT VON SANSSOUCE* è il titolo, che ci dice subito del tono della vicenda, e ci fa intendere come il Re fosse mostrato nel suo prediletto svago. Ora, di nuovo, la figura di Federico II appare sullo schermo, in un film di Veit Harlan, che tende a fare spettacolo, ma altresì ha uno scopo politico con riferimenti più o meno decisi alla storia contemporanea. E, ancora, Otto Gebühr è il protagonista, ambientatissimo nelle vesti del Re. Ogni suo atteggiamento, ogni gesto, ogni espressione sono intrinseci al personaggio cui dà vita, con tocchi sobri e a volte magistrali. Questa aderenza soddisfa indubbiamente chi vada cercando nei film storici una verità di ambientazione.

Il racconto ha inizio con la battaglia di Kunersdorf; la battaglia è perduta, e il Re trova asilo nella casa del mugnaio. In questa scena è da notare il contrappunto fra la tranquillità assorta e pensosa del Re, appoggiato ad un tavolo, e la concitazione della figlia del mugnaio (Kristina Söderbaum), nella casa devastata, mentre fuori sibila il vento. La figura della ragazza si muove su e giù, per disporre cose, per prender la roba e andarsene: e Federico II è immobile — qualche parola sommessa ogni tanto — nella penombra, sconosciuto alla donna.

In un altro punto del film, Veit Harlan ha tratto partito da un effetto sonoro: i passi del Re, in una stanza; egli cammina su e giù, non può dormire. Questi i momenti nei quali più s'avverte un senso del cinema, ancor più che nelle vaste, impetuose, scene di battaglia, come quella che precede il finale. Dopo la vittoria, il Re è atteso dal popolo festante, ma egli ha preferito la squallida carrozza per recarsi al mulino di Kunersdorf, e donare alla gente del luogo ciò di cui hanno bisogno per condurre una vita serena. Quel seguito di sovrimpressioni del finale nuocciono un poco al film che nel complesso è mantenuto in uno stile severo, semplice, rigoroso.

Un fatto storico ci è narrato da Åke Ohlberg in *SNAPPENAR (FRANCHI TIRATORI)*. Nel 1676 Danimarca e Svezia, causa le provincie del Sud, erano in guerra. Ored, uno svedese, viene colto di sorpresa mentre è andato a trovare lo zio che combatte con i danesi. Viene arrestato, ma i fratelli lo liberano, e, col padre — un uomo grasso e bonario — passano a combattere con i Danesi, come franchi tiratori. Di qui le avventure, movimentate, cui prendono parte i tre fratelli. Ored riesce a fingersi corriere svedese e a far prigioniera la figlia del capo svedese, per difenderla, poi, dai franchi tiratori. Quantunque in taluni punti la faccenda vada mettendosi nel tragico o almeno nel drammatico, è il lieto fine che prevale, con un trattato di pace fra i due paesi e con buona pace di tutti. Per un incidente — conclude uno dei personaggi, — s'era giunti a combattere tra fratelli.

Ma la vicenda storica è per il regista (che sostiene anche una parte) quasi un pretesto, dimostrando egli piuttosto lo scopo di realizzare un film agile e ben movimentato, con attori (Edvard Persson, Tekla Sjöblom, Eva Henning, George Fant, Oscar Ljung, Carl Ström) disinvolti, sicuri, e in complesso divertenti. La scenografia di Max Linder e la fotografia di Sven Thormaehlen sono quelle che si addicono ad un film del genere, con quel tanto di fiabesco che è determinato dalla natura del soggetto e degli episodi. La sceneggiatura è di Karl Ragnar Sierov.



'I tre aquilotti' (foto Ciolli)



Il Grande Re

Mi pare che il lungo titolo di testa di ALFA TAU potrebbe andar vantaggiosamente eliminato. Esso è quasi il « credo » del regista e soggettista Francesco De Robertis, che ha ripreso qui la cosiddetta formula di UOMINI SUL FONDO e della NAVE BIANCA, di cui è rispettivamente regista e supervisore. Egli vuol fare film tutti dal vero, con attori non professionisti, con una fotografia da documentario. E va bene, ma non c'è bisogno di dirle queste cose; tanto più quando la fotografia non è sempre quella fotografia piatta di certi giornali di attualità, quando fra i personaggi si riconoscono volti già apparsi sullo schermo (magari un solo caso, ma basta), quando l'uso veramente eccessivo o non funzionale dei movimenti di macchina — certe perfino fastidiose panoramiche della prima parte, combinate con carrelli incerti — quando alle voci di quegli attori non professionisti sono sostituite voci più o meno note di doppiatori, ci dicono che tutto non è genuino, non è primitivo, non è assolutamente autentico. Insomma, si tratta sempre di un mezzo, che non va dichiarato, affinché non perda la sua efficacia.

Abbiamo dunque elencato i difetti, che sono tutti qui. Il film ha, d'altro canto, pezzi stupendi di cinematografo. Vi sono sequenze che dimostrano in De Robertis oltretutto una padronanza del mezzo cinematografico, acutezza psicologica, spirito di inventiva. Delle avventure cui partecipano, nelle poche ore di licenza, i componenti l'equipaggio di un sottomarino, quella del Comandante contiene gli spunti più felici: l'arrivo nella città bombardata, alla casa distrutta, l'allarme, il rifugio, l'ingresso della ragazza borghese nella stanza dell'uomo, sono raccontati con piglio sicuro e mediante inquadrature opportunamente scelte.

Il regista si affida spesso alle immagini, a particolari, a oggetti che hanno un significato; si noti quel guanto di lana lasciato a metà, che la ragazza della pensione ha dato al Comandante e che ogni tanto riappare, nei punti salienti della battaglia e nel finale. La battaglia è riuscita documentariamente efficace; quei siluri che rasentano il sottomarino senza colpirlo,

nell'ansia degli uomini, quella febbrile preparazione al lancio del siluro che dovrà colpire il sottomarino nemico: è un susseguirsi di inquadrature, che rispondono alle esigenze di un cinema autentico, che non hanno alcun presupposto letterario, che non si rifanno all'aneddoto. Qui, insomma, De Robertis è più regista-autore, che là dove ha voluto congegnare, più o meno abilmente, un episodio sentimentale. Il film finisce in minore, senza retorica; la missione di un sottomarino è finita, domani ne comincia un'altra. Non succede alcunché di eccezionale, di straordinario. Questa conclusione in tono minore costituisce dunque un pregio, che va segnalato.

Lontani paesaggi, un'atmosfera desolata costituiscono lo sfondo di OLTRE LA FRONTIERA, realizzato da Vilho Ilmari che vi sostiene anche una parte. Il soggetto è desunto da un romanzo di Urho Karhumäki, e tratta di due giovani sposi il cui matrimonio non viene riconosciuto dall'autorità ecclesiastica, troppo ligia alla formalità dei certificati, che la ragazza non può possedere perché abita, pur essendo finlandese, in Russia, e che la madre del giovane ostacola perché avrebbe desiderato che egli sposasse la figlia di un uomo cui era debitrice di una certa somma. Il giovane si ripromette di restituire lo stesso il denaro, e vi riesce; ma al suo ritorno la moglie, Elisa, non c'è più, perché s'è recata oltre il confine, avendo visto in distanza la casa paterna tra le fiamme. Mikko, il giovane, la raggiunge, e con l'aiuto di una guardia confinaria, riescono a fuggire.

Il dramma è crudo, essenziale, reso con uno stile incisivo, quantunque il regista si sia indugiato qua e là in dialoghi non brevi; ma si sia valso altresì dei mezzi del buon cinema, specialmente in alcuni appropriati primi piani di Irma Seikkula, l'attrice che impersona Elisa, che quantunque non sempre ben fotografata da Erkki Majava, ha tuttavia efficaci espressioni. Specialmente notevole è la sequenza del suo arrivo nella casa del marito, il suo disagio, la sua solitudine. Joel Rinne è Mikko. La sua



recitazione, come quella di Vilho Ilmari e degli altri, in parte provenienti dal teatro, risente del palcoscenico e non sempre si adoglia allo schermo.

Il nome di Florian Rey non è nuovo allo schermo. I suoi film precedenti, quelli che ho visto, almeno, mi sembrano meno importanti di questo *VILLAGGIO MALEDETTO* (LA ALDEA MALDITA) che illustra, insieme con la narrazione di un fatto drammatico, usi e costumanze di una regione pittoresca: la Castiglia. Il paesaggio costituisce uno dei vantaggi del film, ed è stato abilmente sfruttato dal regista, che ha condotto la vicenda senza soverchie pretese, ma con quella sicurezza che deriva da anni e anni di professione.

Lo stesso Florian Rey ha composto la trama; e s'è valso poi della fotografia di Enrique Guertner, riuscendo in una composizione del quadro dove i neri vellutati spiccano su sfondi decorativi; talvolta invece l'operatore ha adottato soluzioni convenzionali: come quella di illuminare, nei punti salienti, soltanto gli occhi della protagonista. Ma se nell'insieme v'è una qualche originalità nella fotografia, manca originalità nella colonna sonora; la musica, forse per sfuggire ad ogni precedente, si attacca a Musorgskij! E si noti che all'adattamento musicale si sono dedicate ben due persone, i cui nomi è preferibile omettere.

Partendo dallo spunto leggendario, che la maledizione del Cielo cade ogni anno sul paese di Luján, Rey narra dell'esodo della popolazione; ma Juan vuol lasciare al villaggio la moglie Acacia, che attratta dalle lusinghe della città, vi si reca, finendo a condurre una vita un po' corrotta. Juan la ritrova, la induce a tornare a casa, ma la donna deve promettere che non toccherà il proprio bambino, perché non ne è degna. Ella dovrà restare nella casa fino al giorno in cui morrà il vecchio Martin, cieco. Martin muore, e Acacia si dedica ad una vita di pentimento e di pellegrinaggi: finché un giorno anche la porta della chiesa si apre per lei pentita, e di conseguenza anche la porta della casa. E le donne recano un bacile con dell'acqua, affinché il marito possa lavarle i piedi stanchi.

Prolisso in qualche parte, convenzionale in certe soluzioni (la città vista in un seguito di vedute di monumenti legate l'una all'altra con le consuete dissolvenze incrociate), esageratamente parlato in talune scene, il film tende a significazioni più elevate, a valori universali, e ove non li raggiunga o non li possa raggiungere, appare peraltro interessante per la proposta di un ambiente naturale e genuino, per il modo con cui taluni episodi sono esposti: si noti, per esempio, il ritorno a casa della donna, quel forzato distacco dal suo bambino, che sono resi senza « trovate » di grande rilievo, ma in modo semplice e peraltro incisivo.

I PESCATORI DI ALA ARRIBA! (soggetto di Alfredo Cortez) che vivono quasi appartati dal resto del mondo su una spiaggia dell'Oceano Atlantico, hanno loro propri costumi e consuetudini, che il regista del film, Leitão De Barros, ritrae in forma quasi documentaria. Noi sappiamo che De Barros è prima di tutto un documentarista, da almeno dieci anni il suo nome si legge sulle storie del cinema, ma finora nessun film suo era giunto in Italia. In fondo, il suo modo di inquadrare, di raccontare, si distingue dagli altri; egli trae partito, del resto, per giungere a questa originalità che bisogna riconosceregli, dal paesaggio così caratteristico — case bianche e basse, straducole, spiagge lisce, costumi dei pescatori — e dagli effetti di luce e di ombra che vi si determinano.

È un dramma a lieto fine; la storia di un pescatore che si fida con una ragazza, ma viene attratto da una zingara e di conseguenza, secondo la tradizione locale, allontanato dagli altri e dalla casa paterna. Ma la giovanetta, Julha, ama ancora Joao, il pescatore, che ha un rivale in Chibanta. I due uomini si incontrano una notte e ne succede una lotta, durante la quale Chibanta viene ferito. L'inverno viene e Joao compie un salvataggio di una barca di pescatori, durante una tempesta; il suo atto gli vale il perdono dei compagni e dell'intero villaggio ed egli potrà sposare Julha.

Il dramma, primitivo, è reso primitivamente. Ma si osservi quale senso del ritmo ha dimostrato De Barros nella sequenza della festa popolare e nella scena della tempesta che precede la conclusione. Qualche ingenuità tecnica (la tempesta non è, per esempio, tanto appariscente) non ha tolto nulla al valore del film. La musica di Ruy Coelho accompagna opportunamente le immagini.

UN COLPO DI PISTOLA è un film in cui tutto è calcolato; e pertanto appare quasi privo di ogni slancio; accuratissimi gli ambienti, studiattissime le inquadrature, soprattutto per quanto riguarda la composizione delle figure; rifiutate le scenografie interne ed esterne, (Gastone Medin scenografo

con Nicola Benos, Maria de Matteis costumista), fotografati con velativi i primi piani, sfumati i paesaggi (operatore Massimo Terzano), corretto il montaggio (Mario Serandrei). A coordinare tutti gli elementi è Renato Castellani, un regista alla sua prima prova, cauto, attentissimo. Non giova, mi pare, al film, — ed è un difetto di sceneggiatura che per altro ha il pregio di una rifinitura di particolari (Mario Bonfantini, Corrado Pavolini, Mario Soldati e lo stesso Castellani) — il modo del racconto, che è fatto da uno dei personaggi, ma — e qui sta la novità e proprio il difetto — in momenti diversi; per cui, specie nella seconda parte, conduce a un certo disorientamento.

Il soggetto è ispirato a un racconto di Alexander Puskin; il motivo fondamentale è questo: Andrea e Sergio si battono a duello alla pistola. Andrea è cupo e taciturno, Sergio invece giunge al luogo dello scontro allegro e spensierato; tanto che ad un tratto stacca da un albero delle ciliege e si mette a mangiarle. Il primo colpo tocca a lui. Egli spara e non colpisce. E si rimette a mangiare le ciliegie. Andrea lo osserva, gli dà fastidio che a Sergio non importi niente della vita, prenda la situazione così leggermente; e rinuncia a sparare, ripromettendosi di valersi del suo diritto quando gli parrà, cioè in un momento in cui a Sergio importi molto della vita. Uno spunto interessante, cui seguono sviluppi

altrettanto interessanti fino quasi alla conclusione, dove il ritmo che fin a quel momento aveva sostenuto il film cede un poco.

I momenti migliori consistono nell'inizio, — una scena di colore, di patinaggio su un lago gelato — nella sequenza delle manovre militari, in quella del temporale, per il movimento dei personaggi quasi coreografico, che pur essendo decorativo, non trascura la parte emotiva della vicenda, ma soprattutto nella scena del duello e in particolare nei preparativi. Il primo piano di Antonio Centa, nella parte di Sergio, che mangia le ciliege (e forse è proprio dall'idea di questo primo piano che è partito il film) è da tener presente. Tra gli altri attori sono: Fosco Giachetti, Assia Noris, Rubi Dalma, Mimi Dugini. Non vi sono effetti sonori degni di nota, il parlato è, diremmo così, scorrevole. Qualche attore, forse inopportunamente, doppiato.

Ora che Castellani ha dimostrato di conoscere perfettamente la tecnica del cinema, di riporre tanta cura nella costruzione di un film, viene spontaneo di desiderare che egli si volga alla realizzazione di drammi più impegnativi, che possa dimostrare uno stile assolutamente proprio; ma è già degno di nota, intanto, il fatto, che egli abbia dimostrato, poniamo, una tale esattezza nella scelta dell'angolazione, ovvero della positura della macchina da presa, quale non si può notare nei film dei registi cosiddetti pratici del mestiere.

FRANCESCO PASINETTI



'Un colpo di pistola' (foto Vaselli)

VENEZIA 1942



'Noi vivi' (Italia)



'Una storia d'amore' (Italia)



'La bella addormentata' (Italia)



'Andreas Schuler' (Germania)



'Il grande amore' (Germania)



'Le vie del cuore' (Italia)



'La città d'oro' (Germania)





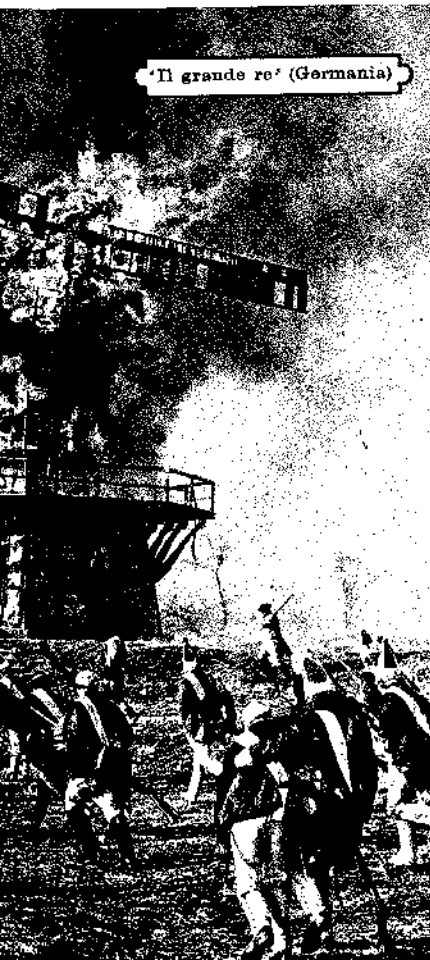
'Gente che passa' (Svizzera)



'Alfa Tau' (Italia)



'Bengasi' (Italia)



'Il grande re' (Germania)



'Uomini della montagna' (Ungheria)



'Landamano Stauffacher' (Svizzera)



'Sangue viennese' (Germania)



'Acque morte' di Gerard Rutten

SORPRESE DI NOVE MOSTRE

I FILM che hanno dato luogo a giornate indimenticabili di infuocate discussioni, i film sorpresa, son venuti a Venezia dalle cinematografie minori, quelle che avevano più che altro un ruolo dimostrativo e alle quali non si dava soverchio affidamento. Anche se, alcune di queste (Svezia e Norvegia) avevano avuto, interrotte da tempo, bellissime tradizioni cinematografiche. Alle quali tradizioni, intendo dire a quel *cinematografo cinematografico*, tutti i Paesi dovrebbero attingere per la creazione di un cinema di natura artistica pura autonoma: avendo bisogno soprattutto il nuovo mezzo di espressione « di prendere conoscenza di se stesso, dei suoi mezzi, dei suoi valori » (1). E i Paesi che si sono accreditati a Venezia i film-sorpresa hanno dimostrato appunto che all'attingere (come nel caso della Boemia e dell'Olanda, della Polonia e della Svizzera) o al ritornare (come nel caso della Svezia e della Norvegia) a quei puri canoni cinematografici, debbono i loro artistici successi. Il primo dei quali se lo aggiudica nel 1934 la Boemia, o, meglio, la produzione che fa capo a Praga. LA TERRA CANTA (in edizione originale ZEM SPIEVA, di cui era stato presentato un frammento PER MONTI E PER VALLI alla prima Mostra), è un georgico documentario di Karel Plicka, girato nei teatri e nelle vallate slovacche, che si riallaccia all'anima popolare, alla vita semplice e primitiva dei montanari e dei contadini boemi. I protagonisti veri sono la natura e la pastorizia, l'agricoltura e l'avvicinarsi della stagione. E il film — che trascende i limiti dell'arido documentario — è l'epica esaltazione della terra a che ci

raccolse infante » e che qui canta la sua sinfonia, senza avvicinarsi a motivi vandichiani o all'esotismo, d'importazione americana, di Eisenstein (LAMPI SUL MESSICO), ma piuttosto alla TERRA dell'ucraino pudovchiano Dovgenko (1930) o a quella del giapponese Uchida (Venezia 1939). Né si avvicina, per il suo carattere corale, al Flaherty de L'UOMO DI ARAN, dove il conflitto uomo-natura non è reso universale, ma localizzato e simbolizzato nel caso specifico di una sola famiglia. Il paesaggio de LA TERRA CANTA ha poi una funzione predominante in quasi in tutti i film boemi; ESTASI e AMORE GIOVANE compresi. ESTASI e la famosa sequenza della donna nuda (Edna Kislerowa ora emigrata in America assieme a Machaty) sono forse le cose che suscitano, sempre nel '34, le più infuocate discussioni. Del film si è parlato abbastanza. Ed anche del suo regista, caposcuola del cinema boemo. Un cinema che si vale di un linguaggio visivo (il parlato è limitato in linea di massima alle battute essenziali), di abbondanti particolari; e che ha uno sfondo non soltanto naturalistico, ma erotico. Dalla fantasia erotica sensuale e morbosa è Machaty (e al suo mondo attingono, sia pure in quantità e qualità differenti, Rovensky e Fric, Vavra e Brom, specialmente Cùp). Erotismo dionisiaco, sensualità e morbosità che derivano o comunque si avvicinano al satanismo dei decadenti, alla espressione germanica, al PARNASSE ET SYMBOLISME dei francesi. Tipici esempi di questo scatenamento dei sensi LA SERANATA A KREUTZER (1926), EROTIKON (1927) e, appunto

ESTASI: storia di un'adultera che si svolge all'aperto fra i campi e gli elementi della natura, narrata con un linguaggio proprio a Machaty — e ai suoi discepoli — fatto, oltre che di abbondanti particolari, di allusioni e contrasti, di analogie e di simboli: come l'uccisione dell'insetto e, in EROTIKON, l'amplesso dei due amanti paragonato all'unirsi di due gocce d'acqua (2). (Preziosità stilistiche che si riscontrano, sia pure in quantità minore; anche nel commercializzato NOTTURNO e nello sbagliato BALLERINE: vedi ad es., il cuore disegnato — in questo ultimo film — sul vetro dell'autobus). Pure cinematografico, a sfondo e a clima naturalistico ed ardito è la terza sorpresa boema di Venezia seconda edizione: AMORE GIOVANE di Josef Rovensky. Ma qui l'arditezza è in tono minore, la passione è sì primitiva ma non selvaggia. C'è la fusione, riuscita, dell'esperienza e dell'innocenza nell'idillio sull'erba — ch'è sequenza bellissima, d'antologia — di Michele e Pepi: due moderni piccoli Adamo ed Eva che vivono tra i campi ed il fiume (e da qui il titolo originale REKA) il loro precoce amore; descritto con voluta lentezza, con quel gusto del primitivo, con quelle ingenuità funzionali proprie dei boemi. Il 1934 è anche l'anno dell'Olanda: ACQUE MORTE di Gerard Rutten è un altro film-sorpresa. Il quale tratta, come la maggior parte dei film olandesi, temi tipici della vita nazionale riallacciandosi a TERRA NOVA dello stesso Rutten, a NUOVE TERRE e al PROSCIUGAMENTO DELLO ZUIDERSEE del documentarista Joris Ivens. Dal prosciugamento dello Zuidersee (prologo) e dai con-

seguenti problemi sociali derivanti dopo questa opera di bonifica, il film prende l'avvio e si sviluppa. *ACQUE MORTE* è così un film corale, di folia anche se, a differenza della *FOLLA* di Vidor, la scarsa vicenda si concentra, simbologgiando le diverse tendenze dei pescatori, su tre unici personaggi; chè di simboli ed analogie si avvale anche il cinema olandese (vedi *PIOGGIA* di Ivens e *PUBERTÀ* di Hans Sluizer). Il film di Rutten, — diretto con semplicità e suggestivamente fotografato (Van Borsy) — si basa pure sullo studio dell'ambiente e del particolare. E suscita le intemperanze del pubblico forse proprio a causa di un eccessivo insistere sul particolare, oltre che sui dialoghi e sul tornare a scene già viste con conseguente lentezza di montaggio.

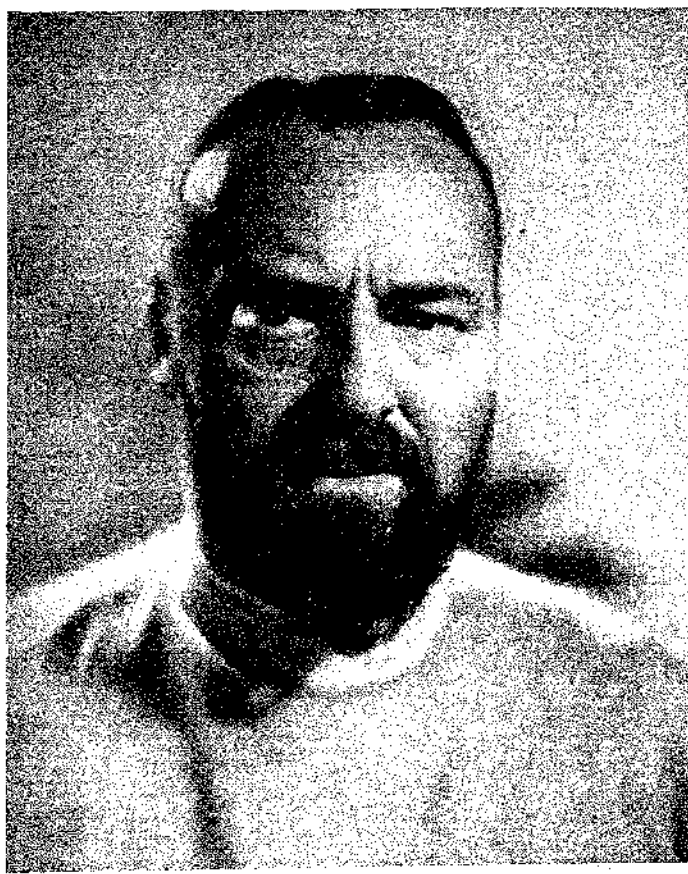
Un montaggio sorprendente, oltre ad una emotività vera, ha invece il film di Joseph Lejtes che la Polonia presenta nel 1935, anno nel quale si ha un altro film-sorpresa: lo svizzero *MASCHERA ETERNA* di Werner Hochbaum. Anche l'opera di Lejtes si raccomanda per una semplice vicenda (di esploratori polacchi contro dei bracconieri: e l'inseguimento e la cattura di un fuorilegge è un vigoroso pezzo di regia) narrata all'aria aperta e per immagini.

Più singolare è *MASCHERA ETERNA* (*Die ewige Maske*) che cerca « audacemente di esteriorizzare le idee ed i pensieri di un pazzo che lentamente riacquista la ragione ». Film a tesi, intimistica e psicologica (intimismo e psicologia che si avvicinano a Paul Fejos, col quale L'Hochbaum dirigerà *MENSCHEN IN STURM*), appartenente « a quella caratteristica tendenza che, con un ritardo enorme, ha scoperto al cinema l'esistenza del subcosciente » (3), di questa tendenza ha pregi e difetti. E pregi cinematografici anche se il soggetto — tratto da un romanzo di Leo Lopeire — è di origine letteraria. Ambientazione ed atmosfera, ritmo e recitazione (affidata alla espressione e alla mimica di Wieman, Peterson e della Tschechowa) sono invece di un puntuale equilibrio. Il quale depone a favore del regista appartenente all'esigua schiera degli intimisti. (Intimisti saranno anche *LA DOPPIA VITA* di ELENA GALL e *SI PARLA DI CLARA* dello stesso Hochbaum).

A tesi — e a tesi idealmente giusta — è pure *GIOVANOTTO, GODI LA TUA GIOVINEZZA!* (*Jeanne homme, réjouis-toi dans ta jeunesse!*) della vecchia Svensk Filmindustri, con il quale la Svezia nel 1939 (il '36 non riserva alcuna sorpresa e così i due anni successivi), dimostra che le proprie migliori tradizioni (1914-1923: Sjöström e Stiller) possono tornare ad essere vive. E la storia di un giovane contadino (Peter Höglund) che ribellatosi, per vivere la vita meno ri-

stretta della città, al suo ambiente e alla sua donna (Birgit Tengroth, diretta discendente, assieme alla Bergman, della Garbo) decide di tornare, non felice e figliol prodigo, — e la conclusione è alquanto letteraria — alla terra. La storia è narrata coll'ormai abusatissimo procedimento maconico-evocativo di mamouliniano ricordo (*BOTTOR JEKYL*). La terra, il paesaggio, fanno parte predominante del film che si avvicina al capolavoro di Machaty e a quello di Rovensky. Ad ESTASI per l'arditezza di certe bellissime e frequenti sequenze che descrivono l'amore di Ebbi e Knut: naturalistico bestiale amore — nato tra i campi, sotto il sole durante la mietitura — ch'è passione e peccato. Ad AMORE GIOVANE per certi tocchi, certe tonalità quasi musicali che in punti diversi rendono l'amplesso di due — uniti anche mentre il padre della ragazza sta morendo — non crudo e sfacciatamente erotico e l'accostano alla « freschezza innocente di un idillio antico »: com'è appunto l'idillio di Michele e Pepi.

Amore non morboso ma quasi sacro e mistico è invece quello del cacciatore Burtai (Gabriel Alw) e della bella Aitanga (Hilda Börgström) poeticamente raccontata da Helge Lunde (Stevens ha diretto solo gli attori) ne *IL BASTARDO* (*Bastard*) che è una delle sorprese della IX Mostra. (Venezia 1940 non riserva la rivelazione improvvisa). Film, anche questo, che si riallaccia alle migliori tradizioni nordiche, tra le altre cose per l'epico conflitto uomo-natura e per l'armonioso amalgamare il documentario ad una tenue vicenda. Si che le selvagge e nevose regioni del nord, le renne e i lupi che le popolano, non sono sol-



Una sorpresa veneziana fu il film 'Maschera eterna' che cerca di esteriorizzare le idee e i pensieri di un pazzo, il quale lentamente riacquista la ragione

tanto sfondo (vedi *LA RACCOLTA DELLA TERRA* di Sommerfeldts e *LATA, DIO BIANCO* di Schneevogt) ma anche e soprattutto atmosfera, elementi di ispirazione.

Quasi tutto girato in interni è invece un altro film sorpresa della IX Mostra presentato prima del *BASTARDO*: il boemo *FALENA NOTTURNA* (*NOČNÝ MOTYL*) nel quale tuttavia è evidente il mondo psicologico e realista dei migliori cineasti boemi e soprattutto del suo caposcuola. La vicenda, l'amore grande ed inutile di una prostituta (Hana Vitova), sente un influsso letterario russo e porta lo spettatore in locali equivoci descritti con sorprendente compiacenza, con crudo realismo un po' alla maniera dell'ultima scuola francese (Renoir, Carné, Duvivier). Ma certe sequenze, come quelle ardite del bacio e della seduzione, e l'insistere sul particolare, ricordano molto da vicino *ESTASI*. Le tendenze psicologiche-sensuali sono quelle. Messe anche in evidenza da una fotografia funzionale (Pecenka), da vecchio album, color seppia ed azzurro, ad effetto morboso, che riporta lontano: a quell'epoca (fine '800) e a quell'ambiente.

Della stessa epoca, ma di ben altro ambiente (paesano e pettegolo) è la terza ed ultima sorpresa di Venezia IX edizione: lo svizzero *LETTERE D'AMORE SMARRITE* (*Die Missbrauchten Leibesbriefe*) di Leopold Lindtberg, da non confondersi con il quasi omonimo regista di GIOVANOTTO. Un film di origine come quello di Hochbaum, letteraria (è tratto da una novella dello zurighese Keller), che non ha però nessun punto di contatto con *MASCHERA ETERNA*, ma narrato con gustosa ironia e morbidi trapassi. Ben ambientato e recitato (Anna Marie-Blanc).

E con *LETTERE D'AMORE* ha termine — per il momento — il ciclo delle sorprese veneziane, di cui ho inteso dare soltanto un sintetico e cronologico panorama.

GUIDO ARISTARCO

(1) L. CHIARINI: *Cinque capitoli sul film*. Ediz. Bianco e Nero, Roma 1941.

(2) F. PASINETTI: *Storia del cinema*, pag. 139. Ediz. Bianco e Nero, Roma 1939.

(3) *Bianco e Nero*, anno 1, n. 6.



Ne 'L'uomo di Aran' il conflitto uomo-natura è simbolizzato nel caso specifico di una sola famiglia

Il pubblico contro la critica

ACCADE talvolta che la critica ufficiale di un film alla Mostra di Venezia non coincida con il giudizio del pubblico che affolla le sale cinematografiche durante l'annata. Non è facile, a tutta prima, comprendere le cause di questo fenomeno, e ciò perchè esse sono molteplici e non sempre le stesse. Prima di esaminare questo problema alquanto complesso, occorrerebbe forse ricordare alla critica che i film a Venezia devono essere valutati da un punto di vista esclusivamente artistico. Sarebbe opportuno lasciare ai produttori, noleggiatori, proprietari di sale cinematografiche il compito di giudicare commercialmente. Inoltre, si vorrebbe qui raccomandare una maggiore severità per quei film mediocri che, non si sa come, ogni anno riescono ad infiltrarsi nella Mostra, riuscendo anche a carpire buoni

premi, quando poi, durante le programmazioni delle stagioni successive, si rivelano inferiori a quelli di livello medio e non si riesce a comprendere a che titolo siano stati premiati. Stroncando le mediocrità, non si invoglierebbe a mandarne altre alla Mostra successiva. Quando fosse poi chiaro che la critica valuta la produzione soltanto ed esclusivamente dal punto di vista artistico, il pubblico potrebbe farsi un concetto più preciso di ciò che può aspettarsi da un dato film. In altre parole, occorre che i film a Venezia vengano possibilmente giudicati tutti sotto un eguale punto di vista e con lo stesso metro di valori.

Perchè poi un film, giustamente valutato a Venezia dalla critica, non trovi sempre la dovuta rispondenza nella massa del pubblico non è molto

facile a comprendersi, dato che le cause variano da caso a caso. Ma generalmente può dirsi che ciò va attribuito al fatto che il pregio di alcuni film, oltre ad essere fondato su valori puramente cinematografici, si basa su valori intellettuali e letterari che non sempre sono alla portata del grosso pubblico. Altre volte invece, pur basandosi su requisiti cinematografici tecnici come fotografia, inquadratura, montaggio ecc., possiedono una trama priva di azione, ciò che produce un ristagno del ritmo, e tale ristagno provoca la noia dello spettatore, il quale presto si stanca di un virtuosismo artistico fine a se stesso. I film che trovano il successo del pubblico sono sempre quelli di cui lo spettatore vive la trama provando, in certo modo, le stesse emozioni ed i sentimenti dei personaggi che agiscono sullo schermo. La critica, invece, conscia del compito che le compete, rimane distaccata dall'azione che si svolge nello schermo, non vi partecipa come lo spettatore, ma la considera dal di fuori, obiettivamente, ed è quindi capace di scorgere pregi e difetti che sfuggono al pubblico.

Come esempi tipici di questa diversa valutazione ricorderemo due film che, unanimemente lodati dalla critica a Venezia, non hanno poi trovato alcuna rispondenza nel pubblico. Uno di essi è di alcuni anni fa, e cioè *L'UOMO DI ARAN*; un altro è recente: *LETTERE D'AMORE SMARRITE*. In questi due casi, specialmente nel primo, la critica ha riconosciuto giustamente un valore artistico nella poesia del mare e nella vita semplice degli abitanti dell'isoletta, ma il pubblico pur avendo forse intuito, più che compreso, la bellezza di alcune scene, non è penetrato nella vicenda di quegli umili pescatori, per la mancanza di una trama vera e propria e forse anche (per quanto riguarda il nostro pubblico) per una incapacità a potersi identificare con personaggi tanto diversi da quelli che incontra nella vita di tutti i giorni, personaggi viventi in un ambiente nordico a esso completamente estraneo. Pertanto, in questo caso, la differenza del giudizio fu dovuta solamente al fatto che la critica possedeva tutti quei requisiti necessari alla valutazione esatta del film, requisiti che mancavano invece a gran parte del pubblico.

Diverso invece è il caso di *LETTERE D'AMORE SMARRITE*. Qui si tratta di un soggetto preso dalla letteratura. La trama è stata tolta da una novella di un celebre scrittore svizzero, Gottfried Keller, il cui pregio maggiore è un realismo particolareggiato per il quale ogni atteggiamento dei personaggi è profondamente studiato, direi quasi anatomizzato. Si tratta spesso della descrizione di gente del popolo e della piccola borghesia di un'immaginaria cittadina di provincia, Seldwyla, in cui si rispecchia in sintesi la vita di un qualsiasi paesetto della Svizzera. La novella scelta per la riduzione cinematografica parte sicuramente da uno spunto grazioso e nuovo ed i personaggi in essa descritti sono stati riprodotti nello schermo con calore e vita, non solo i principali, ma anche le minime parti sono state ottimamente distribuite e definite. Ottima la fotografia e sapientemente ripresa la natura, ottime le inquadrature del tipico vecchio paesetto della Svizzera tedesca, che con il suo romanticismo dà un'appropriata cornice alla trama. La critica a Venezia ha riconosciuto appieno i valori di questo film, ma il pubblico non ne è rimasto convinto. La causa è che esso appartiene a quella data categoria di film che presuppongono nello spettatore un gusto educato alla letteratura, che renda possibile di apprezzare talune qualità, mentre d'altra parte manca di un'azione dinamica e di quegli elementi sia sensazionali che emotivi, che afferrano con pre-



Quest'anno a Venezia il premio dei registi è stato assegnato a Mario Camerini, per il film *'I promessi sposi'*. Ecco una scena significativa del film. (foto Vasselli)

potenza qualsiasi spettatore, trascinandolo quasi nell'azione. Forse qualche taglio al film eccessivamente lungo, la soppressione di qualche scena un po', almeno per i nostri pubblici, troppo ingenua, avrebbe giovato al film. Ma forse occorre anche ricordare che il film è stato programmato in Italia nel periodo estivo, fattore questo che può avere anche avuto la sua parte nel mancato successo. La reciproca incomprensione fra pubblico e critica in questo caso è più che altro dovuta al pubblico, e coloro che si sono lamentati, dopo aver visto il film, della critica che ne hanno fatto i giornali, hanno torto di non aver saputo comprendere, perché se è vero che il critico deve saper giudicare, è anche vero che il pubblico deve saper intendere quello che dalla critica viene scritto.

Accade però alle volte che sbagli anche la critica, la quale nel vedere il pubblico decretare il successo di un film si insospettisce, sembra che abbia paura di cedere al gusto delle masse, quasi si inalbera e non riconosce i pregi di un film perché a prima vista gli sembrano elementi commerciali e nulla più. Questo è il caso di **ACCADDE UNA NOTTE** di Capra, che ebbe successo di pubblico a Venezia, ma che la critica, tolta qualche rara eccezione, riconobbe come un discreto film commerciale, a cui negò qualsiasi pretesa artistica e vi fu persino chi lo proclamò un po' volgare. Il successo poi decretatogli indistintamente dal pubblico di tutte le sale cinematografiche fece cambiar tono alla critica che incominciò a portare alle stelle Capra e il film di cui riconobbe gli effettivi valori artistici oltre a quelli commerciali, ciò che sta a dimostrare che arte e commercio possono andare anche d'accordo. Del resto, sono rari i film veramente artistici che non siano compresi dalle masse, e infatti sono quasi sempre quelli che, come abbiamo detto, più che basarsi su elementi d'arte cinematografica, si basano quasi esclusivamente su valori artistici propri alle altre arti, siano esse letteratura, pittura, architettura, scultura, musica: vale a dire su elementi che devono essere valori complementari di un film, ma non quelli essenziali, i quali sono esclusivamente cinematografici.

Nel riscontrare poi le divergenze che sorgono tra la critica di Venezia ed il successo del film bisogna anche rendersi conto del lungo e snervante lavoro cui sono sottoposti i critici che, in un periodo di tempo relativamente breve, devono assistere alla proiezione di una quantità rilevante di film, di carattere spettacolare, oltre ai numerosissimi documentari e cortometraggi. Pertanto non si può pretendere che questa ingestione di film non vada a detrimento di una chiara comprensione dei valori dei medesimi, perché la stanchezza fisica si riflette naturalmente sui giudizi dati. Perciò forse si dovrebbe snellire di più la Mostra mediante una selezione più severa, ovvero prolungare il periodo di programmazione, qualora non vi siano difficoltà tecniche e finanziarie che ostacolano una tale decisione. Per ottenere una buona critica occorre mettere in grado chi la scrive di poterla fare nel miglior modo possibile, tanto più che quella della Mostra veneziana dovrebbe essere di un tenore più profondo, più severo delle altre che appaiono durante l'anno con lo scopo precipuo di ragguagliare il lettore sul film che andrà a vedere. E, se la selezione dei film ammessi a Venezia sarà accurata, ognuno di essi dovrebbe avere elementi tali da permettere al critico di fare degli articoli veri e propri e non dei semplici resoconti come è lecito durante l'annata, quando spesso si ha a che fare con un film di cui meglio sarebbe non parlare affatto.

Non bisogna mai dimenticare che Venezia è una Mostra internazionale su cui converge lo sguardo di tutta l'Europa ed il cui significato aumenterà grandemente in avvenire.

La mostra dell'anno xx è ormai in atto e non resta da vedere se critica e pubblico, al lume degli insegnamenti e delle esperienze fatte, andranno maggiormente d'accordo nei giudizi sulla produzione della prossima stagione cinematografica.

VINCENZO BARTOCCIONI



I giovani protagonisti del film *'I tre aquilotti'* presentato fuori concorso a Venezia (foto Ciolfi)

STORIA DELLA MOSTRA (1939)

U. BARBARO (Bianco e Nero settembre 1939)

... « Nel film italiano in genere si noterà infatti che alla scioltezza d'un linguaggio articolato e sicuro fa riscontro troppo spesso la spensierata facilità e la sciatteria, e alla capacità e volontà espressiva la vuota e rettorica magniloquenza. Questi pregi e questi difetti, in varia misura e in varia maniera, si sono riscontrati nei film italiani di quest'ultima Mostra Veneziana, che nel loro complesso rappresentavano in maniera assai caratteristica le tendenze essenziali della nostra cinematografia di ieri e di oggi. Il filone aureo della tradizione cinematografica italiana, non per fattori esterni ma per complesse determinanti storiche, è rappresentato dal racconto popolare di intrigo intrecciato e condotto con un realismo di carattere prevalentemente visivo; tendenza legata alla tradizione della narrativa e del teatro meridionale dell'800, i cui più alti campioni sono naturalmente Verga e Di Giacomo, ma la cui origine potrebbe farsi risalire fino alla pittura del Seicento, istaurata nell'Italia meridionale dal genio fulmineo di Caravaggio e dai suoi grandi seguaci Velasquez, Preti e Battistello e volgarizzata, attraverso ai Ribera e alle prescelte di Luca Giordano, fino agli Aniello Falcone, Micco Spadaro, e magari Dullino, De Nittis e Toma.

Anche se le si vogliono negare simili blasoni di autorità, invero un po' troppo impegnativi, bisogna ammettere che la tendenza che ha, per buone opere, la più grande autorità in Italia è senza dubbio questa, ed ai cineasti di qualche preparazione è appena necessario citare i vecchi e gloriosi **SPERDUTI NEL BUIO** e **ASSUNTA SPINA**. Ad essi si riattacca idealmente il miglior film italiano presentato alla mostra: **MONTEVERGINE**. Non si tratta di un'opera eccezionale, ma una certa autenticità di ispirazione, un senso visivo abbastanza pungente, un impiego felice del materiale plastico in funzione narrativa, e la eccellente creazione di un paio di tipi, il nostromo (Lauro Gazzolo) e il cugino (Giovanni Grasso) sono cose alle quali la nostra cinematografia di questi anni ci ha purtroppo disabituati. La scorrevolezza della sceneggiatura e l'autenticità di certi particolari sono impressionanti; ed anche solo il fatto di vedere in un film lavoratori, marinai, contadini, preti, carabinieri, biciclette, carretti e camion non può che spingere ad indulgere verso quei momenti e quei passaggi del film in cui l'accento popolare rasenta il troppo locale e cantonale e magari anche lo smaccato. Avere ritrovato questa più autentica vena della nostra produzione e questi aspetti congeniali allo spirito italiano è merito di cui ci auguriamo si vorrà tener conto nell'assegnazione dei premi ».

A Venezia tra 10 anni

VENEZIA, settembre 1492-XX

— Se potessi chiudere gli occhi e svegliarmi fra dieci anni... — Quante volte ci sorprendiamo a formulare quest'impossibile desiderio? Il più delle volte è l'ansia di bruciare il tempo fino al giorno in cui deve realizzarsi un importante evento della nostra vita, altre volte la curiosità di sapere come...

Come sarà la mostra internazionale d'arte cinematografica alla sua ventesima edizione? I francesi avranno tentato forse, con una nuova Cannes, un secondo sgambetto alla fama ormai universale della sede di Venezia. Ma Venezia avrà resistito. La rassegna dei migliori film della produzione internazionale fa ormai parte integrante delle prerogative di Venezia, così come non si può disgiungere Venezia dai piccioni di piazza San Marco e dalle zanzare del Lido.

La sede di questa manifestazione si consolida anzi con il succedersi delle sue edizio-

ni. E nei prossimi dieci anni anche l'organizzazione sarà perfezionata. Perfezionata soprattutto nel senso che essa avrà finalmente un suo quartier generale presso il quale chiunque, produttore, regista, attore, critico, possa far capo.

Non si ripeterà più così, come attualmente, il fenomeno prettamente romano del... Comendatore irreperibile.

I film torneranno infatti a proiettarsi al Lido e la manifestazione sarà nuovamente anticipata ad agosto. La maggior parte dei dirigenti industriali cinematografici che convengono in tale occasione a Venezia si regolano in modo da far coincidere le proprie ferie con il periodo della mostra. Logico, quindi, anche da un punto di vista turistico — chè tanto interesse offre sotto tale aspetto, in tempi normali, questa manifestazione — che le visioni abbiano luogo al Lido nel pieno della stagione balneare. Quanto al timore che ciò torni a dare alla mostra il carattere di mondanità e snobismo

delle prime edizioni, si può star certi che fra dieci anni la campagna antiborghese in atto finirà per aver ragione degli ultimi riluttanti, mentre della sempre maggiore attrazione, della sempre più viva curiosità che gli artisti dello schermo esercitano sul pubblico delle categorie più popolari non vi sarà che da rallegrarsi in quanto il divismo si traduce, in sostanza, in risonanza commerciale della produzione.

Quali saranno gli elementi che, indipendentemente dalla distribuzione degli interpreti, avvaloreranno il successo economico di un film dal punto di vista del suo genere? Avranno dalla loro il pubblico quei registi che meglio sapranno attenersi alla realtà della vita, rispecchiare i fatti così come di essi è protagonista l'uomo della strada, trasportare sullo schermo, espressi in elementi visivi, i sentimenti umani di ognuno e di tutti. Verismo fedele, perfetta aderenza al mondo in cui si vive. Alla vita troppo comoda nessuno crederà più. Tutti avranno capito che le coincidenze della fortuna di un personaggio sono ricercate e volute per risolvere una situazione del soggetto. Nessuno sognerà più i telefoni bianchi o il milionario nelle vesti di ogni autista.

I fatti storici non costituiranno più materia per un film normale, bensì per speciali documentari retrospettivi romanzati, a fine didattico e culturale in genere.

Il trionfo dei film musicali non sarà ancora tramontato. Affinatasi la sensibilità ed il gusto del pubblico in fatto di musica, i film musicali saranno sempre favorevolmente accolti. E finalmente ci sarà qualche produttore che dovrà concludere che realizzare dei film di carattere turistico, intesi a valorizzare il patrimonio naturale d'Italia, facendo delle bellezze di cui il nostro Paese è ricco, gli esterni dei film, non sarà stato poi un cattivo affare.

Quello che è certo è che allora non si vedranno più quelle cosiddette cine-commedie comico-sentimentali che, speculando su di una facile formula spettacolare, generalmente collaudata da un precedente teatrale, si continua oggi a sfornare resistendo indomitamente agli assalti di critica di quanti vorrebbero che la produzione venisse nobilitata da un movente di elevamento intellettuale e sociale del pubblico.

Con la sicura ingloriosa fine di questo genere cadranno anche i registi e gli attori che ne sono oggi i complici. Non più Righelli, Bragaglia e Falconi. Non più Macario né Totò...

Trionferanno invece i registi di cui sono oggi unici esempi Camerini, de Sica e Mattoli, i registi di cui si potrà dire che, avendo uno stile inconfondibile e corrente, abbiano una loro personalità. Non vediamo fra i nuovi giovani registi di oggi quelli che potranno essere i Camerini, i de Sica e i Mattoli di domani, ma è indubbio che fra i numerosi



Il premio di Venezia per le attrici è stato assegnato quest'anno a Luisa Ferida per il film 'Fari nella nebbia' (foto Vaselli)

che esordiranno nei prossimi anni nella regia, si metteranno in luce elementi meno scolastici di quelli che stanno esordendo attualmente, elementi che, abbandonata l'ambizione di esprimere un loro mondo ideale troppo lontano dalla realtà della vita, rinunciando a fare i poeti dello schermo, meglio sapranno attingere ai valori umani e universali della natura.

I noleggiatori, che fino a pochi mesi addietro sono stati gli incontestabili padroni del... vapore del cinema, imponendo agli stessi produttori condizioni che ostacolavano il lancio di nuovi registi e di nuovi interpreti, avranno finito per mettere giudizio, per starsene al loro posto, per collaborare ragionevolmente con gli industriali.

Le porte del cinema saranno così finalmente aperte all'intelligenza. La settimana d'arte sarà dunque una manifestazione così perfetta? Infatti, se dubitiamo che potrà diventarlo dal punto di vista dell'ambiente e della mentalità, tanto profonde sono le radici che i cinematografari d'oggi hanno piantate nella fertile terra del cinema, tanto complessamente legati sono i loro interessi, tante sarebbero le situazioni che verrebbero ad essere compromesse da un mai abbastanza auspicato ripulisti generale, abbiamo invece fiducia che lo sarà dal punto di vista artistico ed estetico, sociale e tecnico, mentre da quello organizzativo si sarà almeno ottenuto che i direttori di produzione debbano essere in possesso, per poter esercitare la loro attività professionale, della licenza elementare.

Tecnicamente il film sarà, dicevamo, perfetto. Il bianco e nero non avrà più che un interesse spettacolare, mentre il film normale sarà a colori. La necessità di aggiornarsi con questa tanto attesa applicazione scientifica, costituirà uno degli elementi che contribuiranno ad orientare la produzione verso gli esterni e a darle il carattere di verismo di cui più addietro si è già parlato. Ultimo elemento della completezza del film, quello che renderà il cinema una forma veramente integrale di espressione d'arte, sarà l'avvento nella normalità della terza dimensione delle immagini. Anche il film d'attivo sarà una realtà tale da provocare dei fenomeni talmente gradevoli, allettanti e suggestivi da essere espressamente ricercati dagli spettatori come elemento predominante dello spettacolo cinematografico. Quanto al film in piena luce, i tentativi non saranno riusciti ad estenderne praticamente l'applicazione al di fuori degli impieghi pubblicitari e didattici.

Gli spettatori della XX Mostra faranno del tifo per i film in formato ridotto. Per la loro estetica particolare, dettata dalle prerogative proprie della ripresa diretta nel passo di 16 millimetri, per il carattere della loro produzione, necessariamente specializzato in realizzazioni di ordine sperimentale, per il fatto che i realizzatori artistici e tecnici ne saranno elementi non professionali, i film in formato ridotto, ufficialmente ammessi a Venezia a titolo di annuale selezione dei nuovi giovani elementi aspiranti alla cinematografia industriale, saranno ricercati



Il premio per gli attori è stato assegnato a Carlo Ninchi per il film 'Giarabub'

dal pubblico che, non pago dei volti standardizzati degli schermi normali, vorrà conoscere visi nuovi, assistere a tentativi nuovi, che appariranno a volte con la fuggevolezza della luce di una lucciola, che altre volte potranno però costituire il primo segno di un popolare successo di domani.

Di cartonnaggi di film Venezia sarà in ogni dove rigurgitante e la foto di un Cervi o di una Valli di domani tornerà a far bella mostra di sé fra grossi prosciutti e blocchi di burro nelle vetrine dei negozianti che con-

tinueranno come oggi a far molti affari per ospitare le immagini dei divi del giorno. Rivedremo allora, con il ritorno di tanta grazia di Dio, i film americani inglesi e russi. E giureremo fin d'ora che essi porteranno sullo schermo di Venezia, un'atmosfera diversa da quella delle prime edizioni della mostra, quando vi apparivano le spartorie dei gangsters di Chicago, i drammoni della storia della Gran Bretagna, i cupi ambienti della Russia czarista.

LEONARDO ALGARBI

STORIA DELLA MOSTRA (1937)

LUIGI CHIARINI (Cinema N. 28)

...« E veniamo al bilancio. Della produzione italiana basterà solo dire che quest'anno a Venezia l'Italia ha dato la misura delle sue possibilità, dimostrando come la sua cinematografia sia

ormai in pieno e sicuro progresso. Al pubblico veneziano lo sforzo compiuto dalla nostra cinematografia non è certo sfuggito: si tratta ora di affinare il complesso artistico e industriale rinsanguando i quadri con elementi nuovi, preparati intellettualmente e politicamente. Le basi per un sicuro primato ci sono: l'opera sarà compiuta »...



I personaggi della Mostra

I personaggi della Mostra sono

molti diffusi spersi variati filiformi duplicati soffiati facciati bruciati vivi addormentati cadenti: di una grande varietà e ricchezza, e i loro argomenti variano anch'essi come variano i personaggi. Dal mattino alla sera noi incontriamo dalla sala di proiezione alle procure al Lido alla Piazzetta dei Leoni alla Colomba, gente che va e viene con cartelle fotografie donne attrici registi sotto braccio, nelle tasche, al collo, nei capelli: sono i nostri amici giornalisti che non riescono a liberarsi più dall'attaccaticcio cinematografico, e conducono al seguito codazzi di titoli, di sottotitoli, didascalie, aggettivi, senza più per mesi potersene liberare. Si dice che il tempo, solo il tempo, riesca a guarire tali mali; e noi auguriamo che tutta Venezia, dimenticata la crisi, torni splendidamente viva del ricordo e nel ricordo di Tintoretto Tiepolo Veronese Tiziano Canaletto Antonello da Messina, Carrà anche e tutti coloro che di fresco si sono dedicati alla sua scoperta, compreso Massimo Bontempelli che vi abita, e V. G. Rossi che vi abitò, e Giovanni Comisso che vi capita in gita per rinchiudersi in biblioteca a spulciare filze d'archivio.

Nessuno dei veneziani va al cinema... Qua di questi giorni il cinema, presso il San Marco, sono chiusi, e nessuno può recarsi a questo cinema senza autorizzazione o permesso legale o medico o militare, e chi vuole andare al cinema compie viaggi fino a Padova o Bologna, o nei casi migliori a Mestre. Tutti i cinema di Venezia da anni sono chiusi, all'epoca della mostra, perché i personaggi illustri che qua giungono passano trovare posto a sedere, lamentarsi del caldo umido e della sanza che hanno imparato il luogo: e quando si arriva alla porta, occorrono documenti di identificazione. Mie cari lettori, Venezia non è rose e fiore e gondole (le gondole tra l'altro sono carissime, carissime da non crederci: si parla di migliaia e migliaia di lire. Pasinetti

che ne voleva una per farla attrice del cinema, quasi stava per rinunciarvi, è intervenuta una colletta, e lui ha potuto avere la sua gondola, prima attrice assoluta, nel documentario Venezia superiore « Superior stabat Venezia ». « Il cinema, ah! » dice De Feo; e invece di andare al cinema San Marco, dorme. Beato lui.

Un cameriere di 'Quadri' osserva

che anche se non ci fosse la Mostra, molta gente verrebbe ugualmente a Venezia. « Prima della mostra venivano letterati pittori danzatri, oggi vengono registi attrici attori sceneggiatori: muta il pubblico ma le facce restano sempre quelle: i letterati sono diventati soggettisti, gli industriali sono passati al cinema, le attrici di prosa sono tutte "stelle", i giornalisti assumono la regia dei film, le danzatrici dei varietà continuano per lo schermo il loro mestiere di gambe e di seni. Tutto cambia e i personaggi restano sempre quelli. Tanti gelati servivamo prima della Mostra, tanti ne serviamo oggi, periodo attivissimo, tante persone negli alberghi dieci anni addietro, e tante oggi. Unica variazione, i cartelloni; i manifesti, gli stendardi, le panoplie di fotografie nelle vetrine, i quadri giganteschi che dominano San Marco, le calli, le rive, le piazzette, i campielli, i canali... Si vive più che fra personaggi veri (perché far venire a Venezia questi divi, ai quali la gente ama accostarsi con tanto rispetto solo sulla verginità degli schermi? —

perché mettere giù dai loro altari questi Dei moderni e multivoli?) fra le loro immagini; e nessun cameriere mio collega né direttore d'albergo o altri, pensa di bandire crociate contro le immagini di questi bugiardelli e fallacetti Dei: ma come si respira bene, liberata Venezia di questo splendore momentaneo e fastidioso, di "testoni" due metri per tre metri, e di tabelle uno e mezzo per sei metri... Venezia è qualcosa di meglio, è qualcosa di diverso della mostra cinematografica: va da sé che noi ci guadagniamo soldi col rivendere spesso i biglietti acquistati al mattino, ma anche questo fa parte dell'alone necessario alla manifestazione: se tutto diventa facile, il gioco finisce; e noi da parte nostra collaboriamo: non si dice che il cinema è collaborazione? ». Questo ci dice il cameriere Pario Verdonisi, e la sua esperienza vale qualcosa.

L'opinione di Dino Falconi è

che se il cinema è arte come lui pensa e tanti altri pensano, i film di Venezia dovrebbero essere criticati molto più profondamente, con altro impegno che non quello usato fin'oggi, da lui medesimo e colleghi.

Ma il ragionamento diventa difficile, non perché arduo d'intimi rapporti fra estetica e polemica; ma perché Venezia ormai è mercato, e non è più possibile andare incontro a dispiaceri... Prima di tutto dispiaceri personali; in secondo luogo dispiaceri ai produttori, agli amici registi attori etc. Perciò occorre barcamenarsi. Ma si finisce per aver l'impressione che la funzione del giornalista alla Mostra sia solo tutta nell'apparenza, e che serva a legalizzare quello che è stato già deciso; e che il suo valore si risolva nella pubblicità gratuita della produzione, pubblicità che una firma di De Feo o di Piovene o di Sarrazani sancisce.

Pensa, ad ogni modo, che simili discorsi non sia bene farli, anche perché siamo stati educati in collegi e istituti dove insegnavano a dire le parolacce soltanto sottovoce.

Le lacrime di Assia Noris

non siamo riusciti in alcun modo ad asciugarle. Piangeva madida tutta di lacrime la faccetta preziosa, la nostra diva; e non valevano in alcun modo gli applausi del pubblico a rinfancarla e a farle capire che non lei, non Centa, non gli attori insomma, il pubblico fischia al San Marco, ma bensì UN COLPO DI PISTOLA che sparato a tradimento da Castellani riceveva il premio meritato.

Volevamo parlarle, alla diva, in quel momento; abbiamo appena carpito « Un'altra volta » sussurrato fra un singulto e l'altro, e abbiamo tentato di rifarela con Antonio Centa, anche lui arrabbiatissimo per i fischi (non diretti a lui, che nel film recita ottimamente, con contenutezza esemplare); ma non era sera da interviste. Si racconta che molti ingegneri navali, al momento che la nave varata si piega e cede all'acqua, si sparano: non sappiamo se la cosa sia vera; ma se tutti i registi al momento che il loro film viene fischia, dovessero spararsi, addio: il nostro cinema sarebbe senza più un nome proprio. Volevamo avvicinare Castellani, poi abbiamo desistito: che cosa potevamo domandargli in quel momento seccantissimo? Chiedergli: « Vi piace la musica? ». Dirgli che il film è buono e che il pubblico sbaglia? Non era il caso, e non voleva la pena ricordargli che mille altri film di valore, specie di registi di valore, sono stati fischia, etc. Prima di tutto perché il suo film non è un buon film, e poi perché sparare grosso così anche noi, dopo quel po' po' di pistolettata, ci pareva da vigliacchi. E abbiamo lasciato Assia Noris alle sue lacrime, Centa alle sue ire, Castellani con le une e le altre. Non abbiamo veduto Fosco Giachetti; gli avremmo detto che recita da gran signore, è un vero attore.

Al passaggio delle dive

in piazza San Marco avvengono sempre scene fastidiosissime per i novelli sposi intenti a farsi fotografie. Una l'abbiamo veduta ieri mattina. Cristina Söderbaum fuggiva inseguita dalla folla che voleva firme e fotografie, e nella fuga lei e gli amici suoi hanno travolto il fotografo che aveva radunato mille piccioni davanti a un lui e una lei classicamente vestiti, lui di grigio e lei di bigio, per raggiungere e vivere sei sette giorni, Venezia di questa stagione. È stata una cosa divertente che il cinema non potrà mai restituirci, ma che si spera un giorno Pasinetti voglia ricordare per uno dei suoi documentari veneziani.

Altro caso di assedi l'abbiamo goduto quasi davanti ai Danieli. Arrivava Elli Parvo in compagnia d'una graziosa generica del cinema nostrano. Riconosciute dal pubblico infantile (di norma il pubblico delle nostre divette è composto di ragazzine ragazzini gente sfaccendata: se avessero da fare qualcosa non perderebbero dietro alle stelle il loro tempo), sono state assediate, travolte, cartoline alla mano, taccuini, fotografie, matite, penne: non sono riuscite in alcun modo a imboccare l'entrata dell'albergo, e hanno cercato scampo in un bar: noi, in compagnia di Haas e del collega Calvino, abbiamo in qualche modo sorretto la loro fuga, confortandole un poco; poi considerato che la diva e amica in fine trascuravano la nostra protezione, e che della seccatura si mostravano felicissime, dannatamente liete dell'inconveniente (quasi da far pensare che se lo fossero procurato artatamente, a pagamento: cose del genere sono sempre possibili; hanno il valore della claque teatrale), svitato il discorso, iniziato a favore di esse, le abbiamo lasciate preda del pubblico che nella calle si assiepava, urlava, minacciava. Per un nulla abbiamo noi tre uomini corso rischio d'essere scambiati per divi del cinema. E questo ci offendeva.

R. G.

Venezia con poco colore

NON si fraintenda. Non si allude al colore di cui è ricca Venezia, quello degli ori di S. Marco, sfavillanti al sole, quello della laguna e del cielo, quello festoso e vivo di tutta la città, quello, insomma, che mosse la fantasia e accese l'arte dei massimi coloristi, da Pisanello a Giambellino a Giorgione a Tiziano a Veronese a Tintoretto a Tiepolo. Ben altro colore fu quello, ben più importante, invero, per la storia delle arti!

Il colore di cui si lamenta la mancanza in questa nota è di più scarsa importanza ai fini assoluti dell'arte, ma forse non lo è in rapporto al cinematografo e alla sua evoluzione.

Se la mente ritorna alle facili profezie di pochi anni fa, se ritorna al sogno di una Venezia tutta a colori, s'accorge quanto quei profeti sbagliarono il segno.

Tutto l'avvenire del cinema sembrava affidato al colore.

Oggi, quando la storia — sempre secondo quei profeti — si sarebbe dovuta occupare di un'estetica del colore cinematografico, a Venezia, nel programma della decima mostra, figurano appena qualche film tedesco a colori e un disegno animato italiano, fra tutti gli altri in bianco e nero.

Poca cosa, a dire il vero, e sconsolante per chi ha creduto e crede nel film a colori. Navighiamo ancora in alto mare, con le vele gonfie di vento, in un pigro molo di remi, che fa più lontano e difficile l'approdo.

Invece questa nostra vorrebbe essere, nello spirito, una nota di quelle che si definiscono polemiche, una nota tenace e mordente, una specie di spregiudicata maldicenza per questa incorreggibile pigrizia in fatto di colore.

Poi la mente pone in noi i freni del ragionamento e ci troviamo dinanzi a queste considerazioni: sarà poi il colore un apporto

capace di mutare fundamentalmente gli indirizzi estetici del cinematografo? E sarà possibile trovare un uso poetico del colore nel cinema, e una sua funzione che comunque entri nel campo delle cose dell'arte? E non sarà la macchina sempre la fredda registratrice di quel falso artistico che è oggi il « colore cinematografico »?

Come stanno le cose, il colore può considerarsi per il cinema un superfluo, un che di preso in prestito, ovvero racimolato nel guardaroba delle facili suggestioni.

Ma per l'ansia che ci spinge a sapere tutta la verità sulle possibilità del colore, per quella deprecata inerzia che indica talvolta mancanza di curiosità e quindi di vitalità, anche noi rimproveriamo al nostro cinema, pur tanto vivo e attivo in ogni cosa, il disinteresse per problemi del genere.

Non valse il fervore di pronostici e di vario interesse che suscitavano al loro debutto veneziano BECKY SHARP e IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO; non valsero LA LEGGE DELLA FORESTA e le AVVENTURE DI LADY X, né tutti gli altri film a colori che passando di schermo in schermo gettarono nel nostro pubblico e in taluni appassionati una specie di febbre, ormai doma e delusa da un lungo e vano aspettare.

I risultati sono quelli conosciuti di una Venezia quasi senza colore, e forse poche parole, pochi discorsi susciteranno gli esperimenti tedeschi tentati, ancora non sappiamo con quanto successo, in CITTÀ D'ORO e i nostri medesimi in ANACLETO E LA FAINA.

Eppure la nostra impressione è che questi problemi stiano nel cuore dello stesso Ministro della Cultura Popolare, il quale nell'ultimo rapporto tenuto a Cinecittà, ebbe a soffermarsi su tale argomento con espressioni che ben rivelavano una sua particolare attenzione e una sua ferma volontà in proposito.

Qui dovremmo tirare le somme. Quali possono e vogliono essere le conclusioni di questi nostri appunti è facile immaginarlo; anzi ci sembra già averle chiaramente indicate nella non lieta constatazione iniziale d'una Venezia con poco colore, e ci sembra anche aver dato nelle nostre sollecitazioni i segni di una nostra impazienza e di un nostro desiderio che anche in Italia si vegli e ci si adoperi perché sia sempre meno incerta e più giustificata la sorte del film a colori.

PURIFICATO



Un film a colori alla Mostra Veneziana è 'La città d'oro', regia di Veit Harlan (Ufa - Germania Film)

DOCUMENTARI e parole

VENEZIA, settembre 1942-XX

A CHI crede il Cinema arte, e sa constatare come la produzione cinematografica vada perdendo la sua vera espressione, mentre i film, anche i migliori, prendono a somigliarsi un poco tutti, per la teatralità che li caratterizza, non dispiacerà che noi si insista nel riconoscere il documentario come un'ancora di salvezza dell'arte ultima venuta.

A film a soggetto, la cui impronta è costituita dal dialogo, ove tutto è parlato, anziché espresso con le immagini, noi preferiamo quattrecentocinquanta metri di cortometraggio, quindici minuti di film fatto bene. Ovunque, il regista di un documentario, punti il suo obiettivo, sulla natura, sulla vita, sui monumenti, sempre può fare del cinema.



'Comacchio' documentario di F. Cerchio



'Storia della fotografia' di Rossi

sciuti, che sente di amare più dei divi, troppo monotoni, oramai, nel ripetere la stessa parte in cento film.

Noi difendiamo il documentario, perché difendiamo l'arte nel Cinema.

Noi che invochiamo una cinematografia pura e che riandiamo alla semplicità documentaristica, ma potentemente umana, di certi film del passato: da L'UOMO DI ARAN al PUGNO DI RISO, dalla TERRA allo SQUADRONE BIANCO, noi difendiamo il documentario, e riscontrando nella produzione italiana quei miglioramenti che lo collocano, rispetto alle altre nazioni, in primissimo piano, ci accingiamo a parlarne, unitamente a quelli presentati a Venezia, dalle nazioni straniere.

Oltre ad un giornale di guerra, la Germania ha presentato, in questi giorni, quattro documentari: DER SEEADLER (l'aquila marittima) di Walter Hege e Urs von Loewenstein (prod. Bavaria); HOLZLICHER (boscaioli) di Ulrich Kayser (prod. Wien-Film); SPRUNG IN DEN FEIND (discesa sul nemico) di Wilhelm Stöppler (prod. Tobis); e OSTPREUSSENS WÜSTE AM MEER (i de-

E mentre nei film a soggetto, innumere cause, tra le quali il divismo, sembrano costringere il Cinema a battere un falso sentiero, i notevoli progressi del documentario ci dicono che esso sta liberandosi sempre di più dal dilettantismo, per emergere ed imporsi.

Non esitiamo a dire che, oramai, nel documentario italiano si riscontrano subito i segni di un'educazione cinematografica, la base di una cultura, un'esperienza, nonché un felice estro creativo.

Oggi non è difficile trovare chi si interessa più ai cortimetraggi che ai film; pochi virtuosi, ancora, è vero. Però, la massa ha accettato in pieno i film-documentari di De Roberti e Rossellini; ha applaudito UOMINI SUL FONDO, LA NAVE BIANCA, e, in questi giorni, ALFA TAU.

Documentari di duemilacinquecento metri, documentari fedeli nel ricostruire, senza retorica, degli ambienti, nel presentare degli uomini nei ruoli che la vita li ha chiamati a svolgere, non attori in parti assegnate da produttori o registi. Il pubblico ha detto di essersi divertito, il pubblico ha fatto vedere che sa ancora commuoversi, il pubblico non dimenticherà mai quei marinai, quegli ufficiali, quelle infermiere, scon-



serti vicino al mare della Prussia dell'est) di Ulrich K. T. Schulz (prod. Ufa).

Quest'ultimo, a colori, non ci è sembrato davvero molto felice, ma piuttosto una rassegna di fotografie, il cui colore non raggiunge mai toni che non turbino la nostra vista.

Anche il cortometraggio sui paracadutisti, essendo solo una ricostruzione di azioni belliche di vasta importanza strategica, lascia piuttosto indifferenti, come potenti armi che si indovinano scariche. Intendiamo dire che quattro belle inquadrature di paracadutisti non giustificano un documentario che ne narra un'impresa, quando tale film risulta di gran lunga inferiore alle corrispondenze di guerra tedesche che, a quell'epoca, ci pervenivano dal fronte.

Più interessanti, quindi, i due primi. Quello sull'aquila, per la felice ripresa sonora, nonché per l'accurata fotografia; e quello dedicato al grave lavoro dei boscaioli, che all'inverno fanno scendere a valle, dalla montagna, i grandi alberi abbattuti in precedenza.

Di carattere scientifico è il piccolo cuculo, il primo dei tre documentari che la Magyar Filmroda (Ungheria) ha mandato a Venezia. Il cortometraggio non è molto divertente, perché la macchina inquadra, per lo più, il nido, ove il cuculo vive i suoi primi giorni, dimostrandosi subito di una ferocia e di un egoismo senza pari. Anche del Portogallo, presente per la prima volta a Venezia, abbiamo visto un documentario: *VIDA DO LINO* (vita del lino) men che modesto, mediocre. Di sapore campagnuolo, come ci si può immaginare, e con toni folcloristici.

Infine, dei documentari stranieri *WEST TELEMARK*, prodotto dalla Norvegia. È un documentario turistico, che fruisce soltanto di una bella fotografia, mentre, per il resto, è un susseguirsi di visioni che passano via via sullo schermo. Un documentario così è sempre scervo da velleità artistiche, eppure tanto facilmente elogiabile da chi si appaga della fotografia, come unico elemento dell'opera cinematografica.

Per questo, il cortometraggio *Luce di Arturo Gemmiti: ROCCIAZIONI ED AGUILE*, che pure ha momenti impegnativi, si basa, per lo più, sulla fotografia di Attenni, ben favorito dal soggetto, che presenta una scuola d'alpinismo in alta montagna.

Un altro documentario, la cui direzione artistica cede, quasi, il posto alla fotografia, è quello dell'Incom: *LE GROTTI DI POSTUMIA* di Piero Benedetti (operatore Giordani).

Mentre *VIA MARGUTTA* — sempre dell'Incom — per la regia di Saitto, ci sembra opera più vigilata, anche se troppo compiaciuta nel soffermarsi a descrivere certi particolari della famosa strada degli artisti. Non manca però, al regista, una certa padronanza che eccede, talvolta, in ingustificati movimenti di macchina.

Di Giorgio Ferroni — che ricordiamo fortunato regista di quell'ottimo *CRINIERE AL VENTO*, abbiamo visto *PASSO D'ADOLE*, dedicato alla scuola di ballo della Scala che ha, nella celebre Nives Poli, la prima ballerina.

Non manca, al Ferroni, l'esattezza dell'inquadratura, e la notevole abilità della ripresa, come nel ballo finale; ma è discutibile, a nostro avviso, il sogno della piccola allieva, in modo da diminuire il valore di questo documentario, la cui fotografia è dovuta all'attento Arturo Climali, oramai passato al film a soggetto.

Spedito, e interessante; intelligente e, soprattutto, quel che più conta, narrato con linguaggio cinematografico, *PRONTO!*... CHI PARLA? dell'Istituto Luce, realizzato da Mario Damicelli. È il primo saggio di questo noto operatore di guerra, e la riuscita non poteva essere più felice, qualora si pensi che il regista-operatore ha saputo, sul severo soggetto della società telefonica, creare situazioni capaci di dare al documentario un tono che è difficile trovare in molti di quei film che si dicono brillanti.

Attendiamo ora gli altri documentari della Mostra, e specie quelli italiani, ai quali chiediamo una parola decisiva per il raggiungimento di un'alta espressione artistica in questo campo.

GLAUCO PELLEGRINI



In alto e in basso: due documentari tedeschi

Materiale umano del film

“OSSESSIONE”

che LUCHINO VISCONTI sta girando a Ferrara per conto della ICI e che è interpretato da MASSIMO GIROTTI, CLARA CALAMAI e JUAN DE LANDA



Caos nel film comico

IN un raduno sul film comico a cui partecipai due anni fa al Cineguf di Roma assieme a Mario Mattoli, Marcello Marchesi e Vittorio Metz, quest'ultimo si alzò dominando per un secondo i presenti con la sua rivoluzionaria ed ascetica figura di agitatore di idee e proclamò solennemente l'avvento di un film comico in cui Emma Gramatica, con stivaloni e spada in pugno, facesse la parte della nonna del *Corsaro Nero*.

Gli astanti giovanissimi ammutolirono e invece di aderire istantaneamente, da buona avanguardia spregiudicata del cinema quale dovevano essere, all'inaspettato paradosso, reagirono con logica borghese e anti-Cineguf alla proposta, anzi mi ricordo esattamente che uno studente provvisto di barbetta nera se la lisciò nervosamente, quasi offeso.

Da quella sera (nemmeno là, dunque, si poteva discutere coraggiosamente e con le idee chiare il film comico?) mi convinsi che il film comico da noi proprio non l'ha capito nessuno.

Premetto che con ciò non voglio dire che

l'ho capito solo io e i miei colleghi in recenti realizzazioni del genere: dichiaro anzi esplicitamente che noi non solo abbiamo dall'inizio affrontato il film comico cadendo in qualche grave sbaglio, come ad esempio la gran quantità di « battute parlate » che presto hanno portato alla saturazione il « genere », ma che tuttora qualsiasi nostro eventuale lavoro di sceneggiatura o scelta di particolari *gags* si svolge in una atmosfera del tutto sperimentale. Questa trovata, questa scena, farà ridere o no?

Cioè: il film comico va studiato continuamente, sia durante la preparazione che durante la realizzazione, va pensato, bilanciato, controllato al microscopio, riportato ad esperienze ultime e passate, discusso, misurato col centimetro, col metro-nomo e col termometro.

Ma da noi avviene il contrario.

Il film drammatico è meravigliosamente comico, mentre il film comico è meravigliosamente drammatico.

E il bello è che è drammatico proprio perchè lo si crede ostinatamente una cosa comica e non una cosa seria.

Se voi considerate per un istante che un film comico deve per lo meno *funzionare* in pieno cinquanta volte in un'ora e mezza perchè senza almeno una cinquantina di risate non ottiene il « sufficiente », mentre un film drammatico basta che *funzioni* col lagrimino di fine-primo tempo e col lagrimone di fine-secondo tempo per avere il « lodevole », vi renderete conto perchè simili film sono una cosa seria.

Ma dal vertice del successo del fenomeno *Macario* a cui era assurdo balzando in una sera dall'anonimo di *ARIA DI PAESE* alla fama di *IMPUTATO, ALZATEVI!*, il nostro film comico è ripiombato nel caos.

Sì, lasciatemelo dire, signori giurati: nel caos.

Orgia di citazioni a sproposito che incasellano *Macario* sotto Charlot, che sarebbe come voler incasellare a forza i cerotti Bertelli sotto le *Guerre di Successione*, cavalcate di « editoriali » sul film comico che auspicano al noto comico torinese un *posta* e un *mondo* come se Chaplin, la poesia e



...si alzò dominando i presenti con la sua rivoluzionaria ed ascetica figura...

il mondo dei vagabondi e dei derelitti se li fosse fatti tagliare addosso su misura da un abile sarto incontrato per caso nell'ufficio di un produttore, invece che sentirseli sgorgare fuori man mano da se stesso.

Il pubblico ride solo ai film drammatici e si rotola a certe angosce di certe dive e intanto gli esteti più o meno in rotocalco, i nuovi Bergson a grande tiratura del problema della *vis comica* (scrivono così dei De Rege o di Riento), già a confondere le carte in tavola scambiando una « torta in faccia » per surrealismo e i tentativi di raggiungere un ritmo con « inutili rievocazioni ridoliniane ».

Ispirarsi a Ridolini è diventato un peccato mortale; copiare Courteline no; Mack Sennett è dichiarato maestro del genere, ma poi si dichiara « marionettistico » un calcio nel sedere; Totò riesce solo ad essere un insulso allegro (?) fantasma e non il costruttivo e fantasioso Totò il Buono di Zavattini; si aprono le cateratte della produzione e sul film comico si rovesciano regie di registi fino a un'ora fa specializzati nei drammi, commedie di Martoglio e forse domani di Pirandello.

Proprio Pirandello, perchè no?

Macario, Totò, Rascel, Riento, Fabrizi, Taranto, cioè i sei personaggi continuamente in cerca di autore.

Quanto a quella proposta della Gramatica-nonna-del-Corsaro-Nero resterà un irrealizzato sogno di gioventù.

STENO

(disegni di Angolino)



Emma Gramatica con stivaloni e spada in pugno...

FILM
ITALIANI
A
VENEZIA

(Foto Vaselli)

UN COLPO DI PISTOLA

con
ASSIA NORIS
FOSCO GIACHETTI
ANTONIO CENTA
RUBI D'ALMA
RENATO CIALENTE
MIMI DUGINI

★
Regia di
Renato Castellani

★
Lux Film





UNA STORIA D'AMORE

con

ASSIA NORIS
PIERO LULLI
CARLO CAMPANINI
GUIDO NOTARI



★

Un film di

Mario Camerini

★

Lux Film

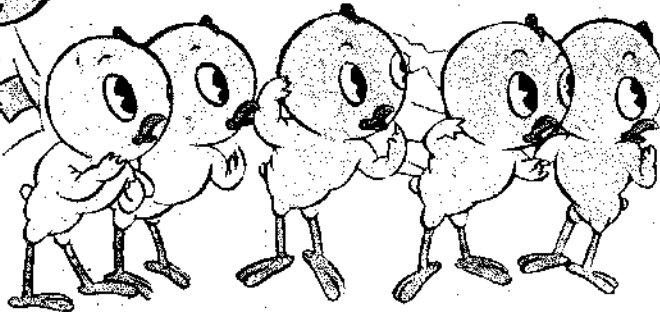
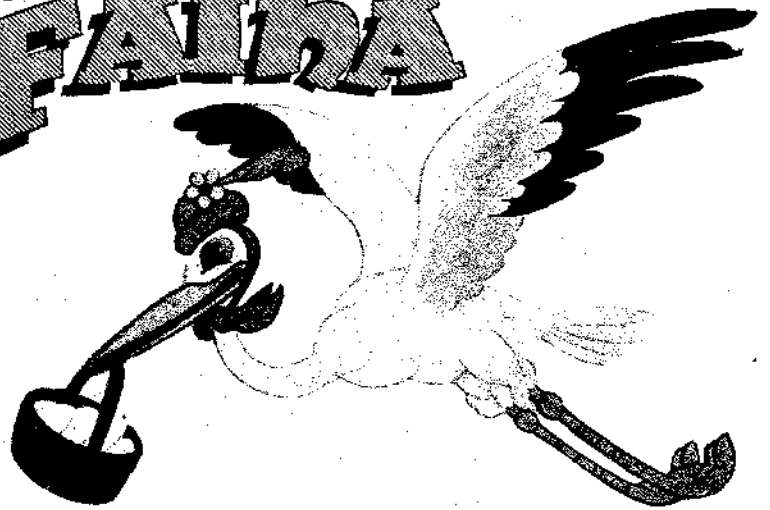


FILM
ITALIANI
A
VENEZIA

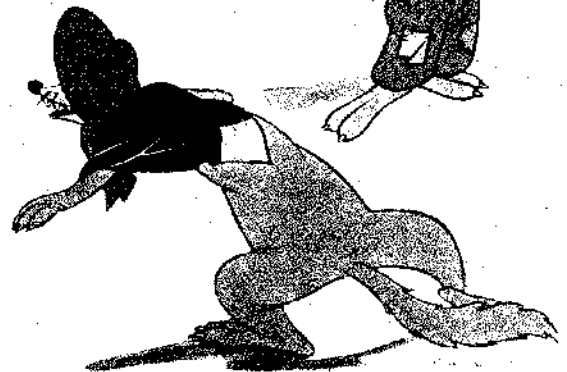
(Foto Pesce)



ANACLETO E LA FALINA



*Soggetto, personanaggi e
direzione artistica di:
Roberto Sgrilli*



*Il primo film a disegni
animati a colori italiano*

OPERATORI

DELLA R. AERONAUTICA

PORTARE davanti al pubblico più numeroso, fino a raggiungere gli strati più umili, le dure imprese dei nostri aviatori in guerra, questo è il compito degli operatori della R. Aeronautica, la quale, fin dall'inizio della guerra, ha dislocato su tutti i fronti, riprendendo con maggiore impulso ed organicità i tentativi (del resto, già positivi) della guerra africana e di quella spagnola, e quelli, pur assai primitivi (il cinematografo era ancora in una fase tecnica di evoluzione), della guerra 1914-18.

Come si può facilmente comprendere, codesti valorosi che seguono nelle azioni più rischiose, attraverso le vie del cielo dei nostri fronti di combattimento, gli aviatori italiani, assolvono una funzione propagandistica non facilmente valutabile. Infatti, per questa sua influenza diretta sulla massa, il cinematografo ci appare ogni giorno di più come un mezzo sfruttato soltanto in piccola parte, rimanendo ancora oscure e limitate certe sue zone di illuminazione e di chiarimento educative; tuttavia non ci appare lontano un domani nel quale il cinematografo risponderà in modo più largo a queste possibilità.

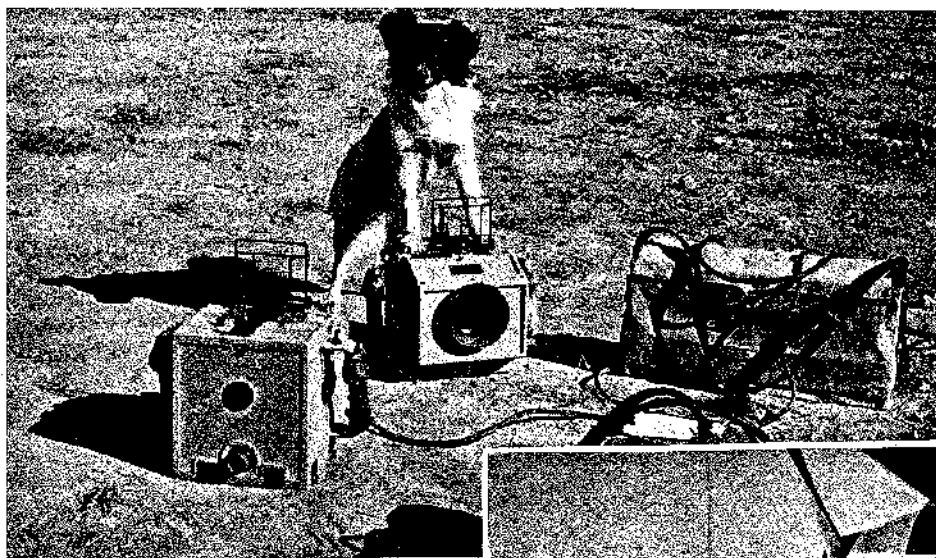
Qui in Italia il problema è stato impostato su un piano di documentazione fedele della realtà



Mario Anelli



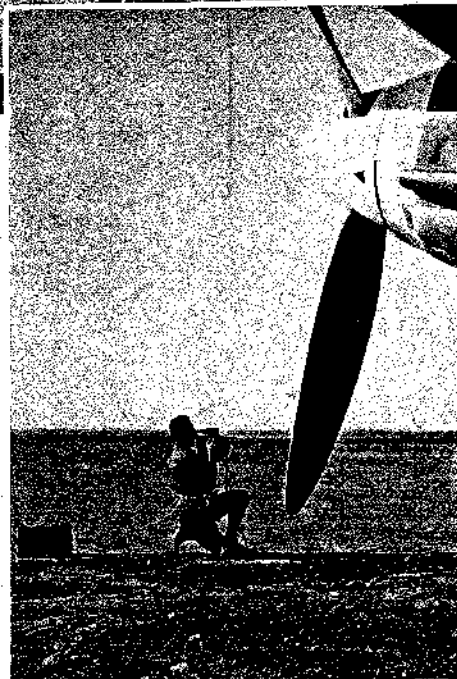
Walter Nencini



che ha condotto a dei risultati forse non sempre eclatanti, ma in ogni caso sostanziosi anche in un senso più profondo e maturato dello spettacolo inteso attraverso i suoi più facili canoni. E la precisa realtà di una lotta quanto mai ardua ha avuto, una volta tanto, il sopravvento sulla fantasia del soggetto, creato il più delle volte arbitrariamente o meccanicamente.

E bisogna subito dire che gli uomini chiamati a questo compito, hanno subito sentito di quale natura fosse il loro lavoro, ed in breve hanno dato saggio non indubbio di maturità tecnica e di grandi possibilità di adattamento ambientali così di clima come di luoghi di ripresa. Ma è opportuno mettere subito bene in chiaro una cosa: tutto questo è avvenuto silenziosamente; non si è fatto nessun clamore intorno ai loro nomi, le loro prime imprese non sono mai state eccessivamente esultate. Ed è questo punto che ci pare importante sottolineare, perché ci sembra quello che meglio di ogni altro caratterizza la nostra organizzazione cinematografica di guerra. Eppure, anche noi avevamo fatto l'orecchio ad una certa moda d'oltre oceano che ci aveva abituati a manifestazioni ed a uomini di tutt'altra natura. Anche da noi era infatti penetrata, lentamente, ma progressivamente, la retorica speciale della vita avventurosa del « reporter » cinematografico americano, figlio diretto di quello giornalistico, mille volte ripreso o descritto nell'atteggiamento suo proprio: macchina cinematografica in una mano e occhio fisso nell'apertura dell'obiettivo, pronto magari solo a riprendere una corsa di cavalli o l'ingresso di un famoso personaggio nel suo albergo. Giunsero così al nostro orecchio le straordinarie avventure di questi « reporter » cinematografici, che pur di mandare alla loro casa di produzione le novità più allattanti per i loro giornali, complemento del programma nei cinema, non badavano a superare ostacoli, difficoltà o lontananze davvero incredibili. C'era in questo lavoro uno spiccato senso sportivo, sempre un'emulazione e superamento reciproco vivissimo. Arrivare a mandare la scatola del negativo alla propria casa qualche ora prima del diretto rivale, era già una vittoria notevole. Questo era certo un segno non equivoco di gioventù; e noi europei — bisogna riconoscerlo — provammo subito una certa ammirazione per questa gente. Virtuosismo fin che si vuole, ma dopotutto anche impegno, anche spirito di iniziativa. E qualche film documentario, attraverso il volto di qualche attore famoso (Clark Gable o Fred Mac Murray), i mirabolanti « servizi speciali » di questi operatori.

Oggi anche noi sentiamo il dovere ed il bisogno di esaltare le gesta dei nostri operatori. E particolarmente di quelli aeronautici. Non è un superamento, esteriore di un vecchio modo di pensare, ma ci guida in questo un senso preciso del valore individuale e del sacrificio personale di questi soldati. Ed accanto al conoscitissimo



Edward Hill dei « Colpi d'obiettivo » della Fox americana, vogliamo oggi indicare ai nostri lettori, coloro che hanno contribuito in maniera così decisiva alla formazione di tutti gli spettacoli di attualità e dei documentari che fino ad oggi l'Istituto Nazionale L.U.C.E., grazie all'opera dei Centri Cinematografici dell'Esercito, della Marina e dell'Aeronautica, è stato in grado di presentare alla gran massa del pubblico italiano.

Tre caduti vanno segnalati per primi: l'infaticabile capitano Mario Anelli, medaglia d'oro, che dall'inizio della guerra, fino al giorno della sua morte, partecipò ad un numero incredibile di azioni, finché trovò la morte mentre riprendeva con la macchina un attacco aereo contro una formazione navale nemica; il maresciallo Walter Nencini, che fu colpito mentre aveva abbandonato la macchina da presa per la mitragliatrice. Anche Nencini era un entusiasta, un vero soldato; decorato più volte al valor militare, poteva vantare la partecipazione a tre guerre e ad altrettante crociere atlantiche. Ultimo tra i caduti il valoroso aviere Razzanelli Bruno, caduto mentre compiva il suo dovere.

Valvassori; il capitano Ruspoli, al quale si deve il materiale girato sulla battaglia di Pantelleria del 14-15 giugno; i marescialli Belloni Cesàre, Verona, Duffarra, Guazzi; il sergente maggiore Berta; il sergente Musini; i primi avieri Chierici e Cupisaggi, sono a tutt'oggi, in pieno lavoro, dislocati in tutti i fronti, dove la nostra armata aerea è impegnata. Quasi tutti sono già stati decorati al « valor militare », e sono pronti a serrire la causa del cinematografo fino al sacrificio.

AMERIGO CENCI
(Foto R. Aeronautica)



Il pittore Righetti racconta...

«ARRIVO in piazza San Marco mentre spunta l'alba. Fuga di colonne, cupole, arabeschi; armonia mirabile di linee verticali-orizzontali. Tonalità preziose grigio-azzurrine, maculate dai titoli di film: troppi film a Venezia.

«Mi fermo. Siedo su un gradino mentre, attorno, le cose acquistano volume alla luce del giorno nuovo, e Doris Duranti mi guarda, e Isa Pola mi conforta.

«Riposo. Felicità delle membra stanche dopo un lungo viaggio: confine sud della Dalmazia-Venezia; e qua trovo «La città d'oro».

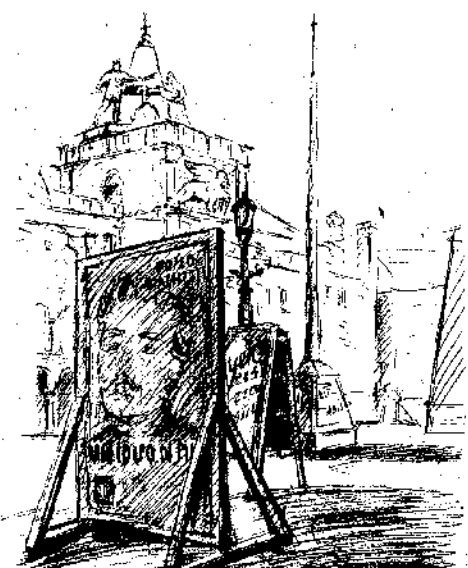
«La piazza è deserta; solo qualche piccioue passeggia tra i tavolini del Florian e gli innumerevoli cartelli annunciatori pellicole attori e registi che concorrono alla Biennale. Colori fortissimi a macchie, a strisce, sfumati o sovrapposti. Teste, figure gigantesche, scritte cubitali, goli che, corsive, fotomontaggi. Il mondo è invaso da titoli che sono imprecazioni, suppliche, fatti storici che riaffiorano; amore brutalità eroismo cuore, hanno fatto comunella. A volte solo un fragile piccolo nome di donna: un piccioue ci vola sopra.

«Tutta piazza San Marco e Riva degli Schiavoni sembrano un'entrata di cinematografo. La città respira cellulosa, si veste di programmi.

«Effetto strano e bellissimo per me che torno in Italia dopo aver passato sette mesi tra le rocce delle montagne e la cittadine della Dalmazia; e guardo questi cartelli invitanti e sono obbligato a ripensare, con un sorriso, ai vecchi film visti giorni fa al Mazzolepi di Sebenico oppure al piccolo Karaman di Spalato: senza fotografie alte metri, che dicono gloria di Maria Denis.

«Qui moltissime, da non saper scegliere; laggiù poche e vecchie, magari di tre o quattro anni, ma ugualmente care a noi lontani, specie se dietro al protagonista spunta, miracolosamente, un po' d'Italia.

«Fra poche ore dovrò ripartire e viaggiare ancora per quasi due settimane. Sono certo che per molto tempo porterò nel cuore, con nostalgia, la visione di Venezia, parata a festa, nella gloria del sole settembrino, dei colpi di pistola contro Bengasi, dei franchi tiratori del Landmann Stauffacher».



CAMPO DEI FIORI

Penelope e Tornabuono si trovarono sulla «riva dei bruti», in sul calar della sera, quando i passerotti spauriti dal freddo canticchiano le ultime storielle della giornata e le dattilografe o le divette del varietà confabulano tra loro o complozzano contro il capo ufficio o il capo comico. La «riva dei bruti» sorge e si adagia dal piazzale di Santo Claudio alla galleria Colonna, nella capitale. Tornabuono, che da molti mesi non si sfogava, partì in quarta per annosare dei suoi trovaggi l'amico Penelope. Che lui era nato sotto una cattiva stella, che non trovava il santo che l'aiutasse, che i tempi si presentavano difficili, che, per la miseria, le sigarette americane, anche in caccia, non si trovavano più: tutto questo preambolava Tornabuono. Penelope lo ascoltò. Poi parlò.

Disse Penelope: Hai provato il sistema Fabrizi?... Ovverossia quello del terno mancato?...

Tornabuono: No davvero!

Continuò Penelope: Oppure quello della valigia rubata alla stazione?...

Tornabuono: Certamente, no!...

Insistette Penelope: Neppure l'incendio?...

Tornabuono: No, me misero... Neppur l'incendio!...

Finì Penelope: Molto male, malissimo... Un terno ieri, una valigia oggi, un incendio domani... La tua fortuna è fatta... A meno che...

Qui Penelope esprime talmente piano il suo verbo, che non ci fu dato di capire. Poiché cominciava a piovere, i due amici diressero i loro passi verso la Galleria, al coperto. Qui li perdemmo di vista.

(Alcuni giorni dopo).

Tornabuono sulla sponda del Tevere, sporco con alcune carogne vagolanti nella corrente e tronchi d'albero, passeggiava nervoso. Forse prenderà un bagno! Così pensava l'onesto passante. No. Penelope tardava e Tornabuono fremeva. Infine il cappello unto e stinto dell'amico si profilò all'orizzonte ed avanzò nella nebbia. Con il cappello la testa di Penelope, con la testa di Penelope il torace, la pancia, le cosce, le gambe, le scarpe di Penelope. Sulla scena si stagliò netta e precisa la sagoma di Penelope.

Penelope: Eccomi... Mi chiamasti?...

Tornabuono iniziò: Tu non sai quanto soffrì...

Voglio por fine ai miei giorni...

Penelope: Torna in te, Tornabuono... Torna buono...

Tornabuono continuando: Infelice io sono... Tutto tentai come dicasti...

Penelope: Orsù dimmi... dimmi... Celebrità, denaro, donne, pellicole... pelli...

Tornabuono (strozzò la parola in gola al compagno): Ascolta. Sai, quel sistema Fabrizi... a rate..., la valigia, il terno, l'incendio?... Andai alla stazione con mio cugino Rodrigo. Tutto era stabilito punto per punto, col cronometro. Rodrigo mi rapì la valigia come convenuto. Io gridai, come d'accordo, al ladro, al ladro!... Acciuffarono Rodrigo: egli disse di essere mio cugino, che era tutto uno scherzo. Ci trasportarono di peso in guardina... Tornammo a rivedere il sole dopo una strapazzata del commissario... Disse che per questa volta ci avrebbe perdonati... Che non era bello simu-

lare un furto... Che avrei passato molto guaio se... Lasciamo andare?... Sì, è meglio. Parliamo piuttosto del lotto. Una vecchia cartella, attentamente camuffata ed alterata, doveva servirmi. Presentai la stessa al mio amico giornalista: il capo cronaca de La idea di Provincia. Egli abboccò. Mi assicurò che avrebbe messa la notizia in corpo dieci per il giorno dopo... Invece, neanche un trafiletto, una parola, una virgola. Niente... Poveretto! Il direttore, a conoscenza del trucco malefico, l'aveva licenziato su quattro piedi...

Penelope: O bella!... E perchè su quattro piedi...

Tornabuono (con durezza): Aveva le stampelle...

Penelope: E l'incendio... L'incendio?... Non mi dire che non ti abbia fruttato!

Tornabuono (scoppiò): Mi ha fruttato un danno di ventimila sesterzi... Il tuo sistema Fabrizi... Si è incendiato il letto, il materasso, la mia biancheria... Chiamai i vigili... L'acqua... ha fatto er macello! Vedessi che roba! E poi ti vigili m'hanno detto che se non la piantavo da fa sti scherzi, m'avrebbero fatto passà la voia de campà...

Penelope: Avranno pur scritto qualcosa i quotidiani?...

Tornabuono: Ma vattene via... Tutti hanno scritto meno che er nome mio... E poi che voi fa!; pe li giornali un incendio di ventimila sesterzi è na' anticchia. Ce vo l'incendio de Roma, ce vo...

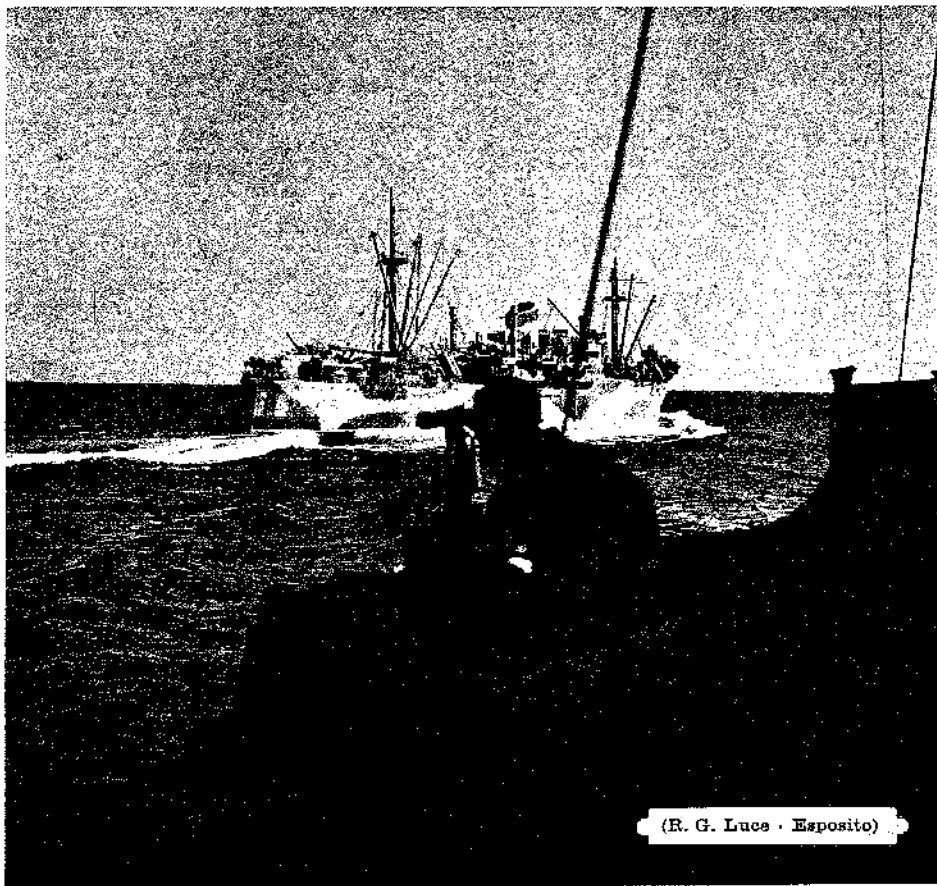
Le ombre calavano sullo sporco Tevere, gli uccelletti dormivano sui rami dei platani, il campanone di santo Pietro rintoccava nove colpi. Erano le nove.

Penelope e Tornabuono si avviarono verso la riva dei bruti, verso la folle vita notturna, la crapula, il vizio.

Giorgio



Anna Arena (foto Dinami e Malandrino)



(R. G. Luce - Esposito)

GLI OPERATORI CINEMATOGRAFICI

della R. Marina

QUANDO dai nostri porti le unità della Marina da guerra salpano per le quotidiane missioni, fra i tanti uomini degli equipaggi, marinai, fuochisti, timonieri, elettricisti, cannonieri, siluristi, gente d'ogni mestiere e d'ogni specialità, almeno uno ve n'è il cui compito è solo quello di seguire la nave per immagazzinare nel serbatoio della piccola macchina da presa da 16 millimetri il maggior numero di immagini che serva a narrare gli episodi salienti e i fatti più notevoli accaduti nel corso della missione.

Talvolta, quando la Fortuna è benevola, l'operatore torna a casa col serbatoio pieno; altre volte — quando il nemico s'è tenuto prudentemente alla larga — l'operatore, deluso, maledice il suo mestieruccio. E tutta la sua vita non è che un seguito di alternative buone o cattive, un continuo stare all'agguato nella più scomoda delle posizioni, al vento, al maltempo, in attesa del momento sospirato in cui si impegnerà combattimento sul mare.

Gli operatori cinematografici della Regia Marina, imbarcati per lo più sul naviglio leggero, sui caccia, sui sommergibili, sui Mas, sono di istituzione piuttosto recente. Marinai fra i marinai, non sono professionisti della macchina da presa, ma piuttosto elementi assai abili, la cui particolare disposizione alla « caccia delle immagini » è stata appunto utilizzata inquadrando i più idonei — una quarantina — che, dopo un apposito corso presso il Comando Superiore del C.R.E.M. a La Spezia, sono destinati a unità operanti e lavorano con macchina da 16 millimetri.

Il Centro Cinematografico della R. Marina si vale in gran parte dell'opera di questi elementi,

pur disponendo inoltre di un gruppetto di operatori professionisti — una dozzina in tutto — abilitati a lavorare con qualsiasi tipo di macchina.

In genere, questi operatori che chiameremo « professionisti » sono utilizzati per le riprese più difficili e impegnative, sempreché sia possibile prevedere con un certo anticipo lo svolgersi di una azione navale di particolare importanza.

Tutto il materiale comunque girato è poi destinato all'Istituto LUCE, che se ne avvale per i « giornali » o per la realizzazione di documenta-

ri, alcuni dei quali LA BATTAGLIA DI PUNTA STILO, MINE IN VISTA, ecc., hanno avuto grande successo. A questo proposito, noteremo che tutto il materiale girato nel corso della battaglia di Pantelleria è stato ripreso con macchina da 16 millimetri, e quindi ingrandito nel reparto appositamente attrezzato dell'Istituto LUCE.

In poco più di due anni dalla sua costituzione, il Centro Cinematografico della R. Marina ha svolto una notevole attività, non solo con la ripresa di materiale di attualità, ma particolarmente con il concorso dato alla realizzazione di un gruppo di film a soggetto di grande importanza propagandistica: UOMINI SUL FONDO, LA NAVE BIANCA ed infine ALFA TAU. Le riprese delle scene per il film ALFA TAU, anzi, hanno presentato non poche difficoltà che sono state brillantemente superate dagli uomini del Centro Cinematografico della R. Marina. A prescindere dalle difficoltà tecniche d'ordine quotidiano, è stato necessario attrezzarsi per la ripresa dal vero di scene che si svolgevano sott'acqua. Tra queste scene v'erano, ad esempio, l'uscita dai siluri dai tubi di lancio di un sommergibile in immersione, e successivamente la più complessa scena della uscita di uomini dalla garitta del sommergibile, con successivo percorso sullo scafo dell'unità immersa, fino a cesoiare il cavo metallico di una mina che si era impigliato nelle sovrastrutture.

Le riprese sono state eseguite nel mare, mediante un apparecchio ideato da un ufficiale del Centro Cinematografico R. Marina, il quale ha personalmente effettuato le riprese senza indossare lo scafandro, munito unicamente di un apposito respiratore.

Il particolare adattamento di una comune macchina da 35 mm. ha consentito le riprese in immersione con luce naturale fino a 12/20 metri di profondità con mare calmo e tempo sereno. Altrimenti, con luce artificiale, le riprese possono essere effettuate fino a 40 metri, profondità massima alla quale è stato collaudato l'apparecchio.

Queste brevi note possono dare un'idea dei diversi compiti ai quali sono chiamati gli operatori cinematografici della R. Marina. Dalle riprese in combattimento effettuate sulla plancia di una silurante o sulla coperta d'una nave da battaglia, alle pazientie e difficoltose riprese subacquee, non v'è ostacolo o pericolo che fermi questi uomini nello svolgimento del loro lavoro. Combattenti tra i combattenti, armati della macchina da presa, forti del loro spirito professionale, non badano soverchiamente alla propria incolumità, purché le scene riprese siano vive e vere, purché le immagini — che saranno domani proiettate dinanzi al gran pubblico — possano raccontare, nel loro scarno drammatico linguaggio, qual'è la guerra che combattono i marinai.

VITTORIO CALVINO



★★★ WALLY DELL'AVVOLTOIO

(Die Gezwally) - Germania - Produzione: Tobis - Distribuzione: Mander - Regia: Hans Steinhoff - Interpreti: Heidemarie Hatheyer, Eduard Köch, Sepp Rist, Winnie Markus, Leopold Esteric, Maria Auer-Gstötner, Ludwig Auer.

Quando si sa quel che si vuole: il racconto di WALLY DELL'AVVOLTOIO aderisce con perfetta misura al paesaggio di montagna che l'incornicia. E con un piacere profondo che vediamo una volta tanto incollate le parti che compongono un film: lo spirito con l'espressione, la natura e le cose con gli uomini. Un vero regista, un regista sul serio, capitato in mezzo a fenomeni della realtà così decisamente formulati, ne capisce il valore cinematografico e ce ne dà una magnifica prova. Eppure che pericolo si correva! Quello di far viaggiare paralleli e distanti il dramma e i « quadri ». Invece, soprattutto a constatare in che modo scorre il racconto — incalzante, esattamente dosato fino alla fuga della protagonista dalla casa paterna meno bruciante in seguito, meno teso: e anche il montaggio rallenta allora il suo corso —, uno respira subito. Qui non si vedono immagini a sé, staccate, belle ed elaborate singolarmente, ma immagini che fanno parte di un « racconto cinematografico ». Del resto, l'inquadratura è quasi sempre funzionale, e raramente elementi superflui l'ingombrano. Il do di petto non risuona mai nel vuoto, accompagna sempre i moti dell'uomo.

Steinhoff è un vecchio e sensibile regista, che non s'è recato in montagna per gonfiare una sua vena estetizzante, ma s'è portato dietro caratteri e dolori umani non labili. I suoi personaggi non sempre riescono a sciogliersi quanto ci vorrebbe, ma almeno li vediamo reagire con eguale sciolta coerenza agli impulsi or violenti or distesi del dramma e dell'ambiente. L'unica che sappia rispondere in pieno alle intenzioni del regista, trovando uno stile che non falla e un calore vitale, è Heidemarie Hatheyer, attrice singolare, ruvida come una roccia ed espressiva come un istinto. La mobilità del suo viso sa donarci anche i sentimenti più ardui. Ma non ci passa per la testa di incolpare il regista se a un certo momento, per offrirci uno stato d'animo della protagonista, preferisce servirsi del gioco vorticoso delle nuvole sul cielo grigiastro. Pezzo di bravura, diciamo, ma emotivo e appropriato. E che ribadisce la convinzione che il nostro sappia davvero cos'è cinema: pel quale anche il viso più efficace può non bastare a dire, nel quale non diverso peso espressivo hanno i visi e gli oggetti.

Sepp Rist, un montanaro di razza, non manca alla prova: molti sono i suoi inomenti buoni, ma non tutta limpida è la costruzione del suo carattere. Troppo teatrale, incapace

FILM DI QUESTI GIORNI

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

a tenersi sul piano richiesto, è il vecchio padre, rigido come personaggio ma anche come attore. La fotografia è di rara bellezza. Ci riporta i fasti del pezzo patù e di TEMPESTE SUL MONTE BIANCO. Il montaggio è perfetto. Vorremmo sapere come mai il « Vice » del Messaggero chiama questo un « film estivo ». Povero cieco!

★★ SOLTANTO UN BACIO

Italia - Produzione: Aquila Film - Distribuzione: Sangraf - Regia: Giorgio Simonelli - Soggetto: Giuseppe Marotta - Sceneggiatura: Marotta, B. L. Randone, Francesco Pasinetti, Gianni Puccini - Scenografia: Piero Filippone - Operatore: Rodolfo Lombardi - Fionico: Giacomo Pizzorno - Interpreti: Valentina Cortese, Carlo Campanini, Laura Gazzolo, Otello Toso, Jone Salinas, Guglielmo Barnabè, Jone Morino, Beatrice Negri, Armando Migliari.

Non c'è che dire: la « commedia all'americana » non è proprio il genere più adatto ai nostri registi, ai nostri attori, al cinema italiano, insomma. Gli esempi più famosi di tale tipo di film, un'ORRIBILE VERITÀ per dire, rivelano costruzione laboriosa e coerente, non navigano nemmeno per un istante sul procilloso mare del fortuito. E seguono con felice ostinazione un metodo di racconto che non sgarra. L'ORRIBILE VERITÀ, per esempio, è tutto costruito su due (o più) personaggi e un oggetto, l'oggetto che commenta o determina le azioni e reazioni dei personaggi (per chi ricordi il film: la bombetta, la porta e il telefono quando Irene Duane tenta di liberarsi da Ralph Bellamy e di nascondergli la presenza di Cary Grant, la famosa porta del finale, la bottiglia, ecc. ecc.). Come questo, c'è mille altri modi possibili. E, soprattutto, si chiede una leggerezza raffinata e deliberata di tocco.

SOLTANTO UN BACIO, invece, è costruito affrettatamente, e certe intenzioni garbate del soggetto si sommergono sotto l'inespresso (e l'inesprimibile: ch'è, anche l'inesprimibile: non si può pretendere che Simonelli sia un La Cava quando è un Simonelli). Ma anche al regista vanno le attenuanti del caso: chi non sa che i film come SOLTANTO UN BACIO si realizzano in periodi di tempo strepitosamente brevi? La ripresa non manca di disinvoltura, ma è scialba e grigia. Una sorta di pallido acquario, dove navigano parvenze di uomini, larve senza nesso. Larve che hanno nome Campanini, V. Cortese, Toso, Salinas, Gazzolo, ecc.: in coscienza, non se ne può salvare nessuno. Chi non è fuori tono è morto fin dalla nascita, chi non è proprio morto è fuori tono senza remissione.

★ PERDIZIONE

Italia - Produzione e distribuzione: Scaler - Regia: Carlo Campogalliani - Soggetto: Alessandro De Stefani - Sceneggiatura: De Stefani, Aldo Vergani - Scenografia: Gustavo Abel, Amleto Bonetti - Arredamento: Paola Reni - Costumi: Rosi Gori - Musica: Umberto Mancini - Operatore: Ubaldo Arata - Fionico: Adolfo Alessandrini - Interpreti: Adriano Rimoldi, Dina Sassoli, Marisa Vernati, Lia Corelli, Carlo Romano, Clelia Matania, Evetina Paoli, Carlo Tamberlani, Checco Durante.

Meccanici in procinto di partire per le stazioni invernali di sci (e anche nel fondo del cuore, molto più sciatori che meccanici), almeno a giudicare dal loro abbigliamento, aspirazioni lussuose ricacciate nella gola, amori sacri e profani: questo è il materiale che compone PERDIZIONE, PERDIZIONE (un altro titolo glorioso che torpa in maniera sacrilega, e anche se come traduzione arbitraria recava allora l'impronta del noleggino, il nefasto Zar del cinema italiano, oggi la memoria vi lega immagini non labili) è un film che rappresenta un insulto continuo alla verità. Lo schema del soggetto, badate, non è detto non potesse permettere la creazione d'un film potente, anche se fin dall'inizio, bacato nella parte centrale, incongrua abbastanza e insufficiente nei suoi dati. Ma la sceneggiatura e la regia si sono prodigate per una folle corsa verso gli abissi dell'improprio e del falso.

E subito, fin dalla sua prima sequenza, il film si preoccupa di toglierci illusioni e speranze. Si direbbe che gli autori abbiano nutrito la vaga ambizione di ricalcare la sequenza iniziale — la corsa del treno — de LA BÊTE HUMAINE. L'autotreno corre, ma intorno alla cabina di guida corre un neutro paesaggio di « trasparente », e i dettagli che ce lo presentano su una strada vera sono i più pallidi e i più aritmici che fantasia cinematografica poteva immaginare. Ma la cosa sarebbe ancora sopportabile, se non intervenisse poi, pesante come un pugno di Carnera, il colpo di pollice del genio del brutto. L'autotreno corre, nella notte, e l'autista Rimoldi canta una canzoncina tutta assestata e radiofonica con voce vibrata e abilmente saltellante. Così, siamo trasportati di colpo nel mondo dei film-opere di Joe May e di Geza von Bolvary. Perché, o lettori, chi di voi vorrà credere che i guidatori di autotreni se la cantino, nella notte, con voce così tecnicamente assestata? che si trasformino in tenori di varietà? Rimoldi non potrà che essere, per il resto del film, un autista « fasullo » e piccolo-borghese; e un

personaggio senz'ossa, né ingenuo né furbo, non umano in una parola. E il suo compagno di lavoro, Romano, ce la mette tutta per regalarci la più stobida e cinocittadina macchietta di meccanico-sciatore. Che dire di più? Che nessun episodio ci convince, che tutte le pieghe del racconto sono sdrucite e slabbrate, che i manichini proletari (in abiti non loro, nuovi e stirati, in azioni ad essi ignote: attori di Cinecittà senza scampo, insomma) fanno il paio coi manichini borghesi. Tra questi ultimi, Marisa Vernati e Tamberlani lottano gomito a gomito per il primato nella gara della convenzione e della sciatteria.

Uniche ma gradite consolazioni, la buona e attraente fotografia di Garruni (supervisione di Arata), e un certo efficace e svelto piglio tecnico. Rimoldi e la Sassoli regrediscono sensibilmente sulle loro fresche posizioni. Auguri per una sollecita guarigione.

★ NEL PAESE DELLE FISARMONICHE

Italia - Documentario dell'Ist. Luce - Regia: di Giovanni Vernuccio - Operatore: Antonio Schiavinotto.

Anche questo documentario, dovuto al Vernuccio, si fa scrupolo di insultare le sacre leggi della verità. E così non è per caso ch'esso integra, nei programmi, la visione della campogallianesca PERDIZIONE. Castelfidardo è il paese delle fisarmoniche, un luogo alto e mite nell'ampia campagna marchigiana, aperta agli sguardi sotto facili nobilissime che velano l'orizzonte lontano. Grandi fabbriche e piccoli artigiani costruiscono imponenti quantità di quegli strumenti. Ma vi giuro che nessuno che li lavora passa poi la serata, ovvero le ore che seguono la dura fatica, suonando gli aggeggi maledetti: da certe parti dei quali, durante la fabbricazione, sogliono sprigionarsi, ad es., esalazioni alla Lung peggio che stucchevoli. E il Vernuccio ci presenta una serie di interni agguistati e incredibili; da casa a casa si rispondono suoni elaborati e insistenti. E la falsificazione giunge al colmo quando un pezzo di Villa Borghese è isolato a fingersi il pardi Castelfidardo, e si popola di suonatori e suonatrici disposti con scrupoloso ordine, a raggiera, sotto gli alberi. Questa, secondo il Vernuccio, sarebbe la domenica di Castelfidardo. Mentre la domenica di Castelfidardo è silenziosa e svagata: io penso che chi suonasse sarebbe maledetto dai lari del luogo.

Bisogna non aver né occhi né orecchie né cuore, per riportarsi questi bei risultati da un viaggio in un paese dove vivono uomini veri, e non automi fabbricatori a serie di macchine per suonare.

Schiavinotto s'industria a creare un'altonata fotografia impressionistica: è un risultato elegante, ma serve anch'esso a falsificare un ve-

ro, che osservatori più profondi avrebbero saputo ben più scabramente e drammaticamente cogliere.

★ ★ RIFARSI UNA VITA

(Med Livet Som Insats) - Svezia - Produzione: Svenska - Distribuzione: I.C.A.-Gij - Regia: Per Lindberg - Interpreti: Ingrid Bergman.

Da una impacciata imitazione dello spirito e della spigliatezza americana nasce la usuale e trita ispirazione di questo film svedese. Costosa considerazione, costosa osservazione viene spontanea a seguire il dialogo, l'ambientazione, lo svolgimento, l'ipotesi e il racconto: tutto il complesso costruttivo che suggerisce il pretesto per far recitare con il massimo di rendimento e di sfoggio la Bergman. Sfoggio o sfogo di reazioni accento a tutta la bassura interpretativa degli altri sciatte personaggi; sfogo o sfoggio di fronte alla distesa monotona dei luoghi comuni filistei che sembra piacciono molto al regista Lindberg.

L'imitazione goffa si rinviene dovunque: c'è la telefonista « vivace » e innamorata; il giornalista di cronache mondane esuberante ed inesperto (forse perché l'attore ha la faccia pulita di ragazzino vizioso, nutrito di banane e di latte condensato); il dottore giovane che per antico pregiudizio deve essere situato dal pubblico in un modello di « romanticismo » e di candore, perché (falsa copia del Mister Deed garicuperiano) suona il flauto e fischietta; il dottore di provincia che dietro ad una bonaria fisuonomia di medico semplice e umano non può nascondere l'origine americana delle interpretazioni di Jean Hersholt e di Thomas Mitchell; le due vicine di camera pettegole e chiacchiere in un dialogo che non sa rifare la vivacità e spontaneità di quelli messi sulle labbra delle Una Merkel o delle Patsy Kelly, ecc.

Ma la convenzionalità povera e meschina di RIFARSI UNA VITA, si può facilmente giustificare — come ho detto — tenendo conto dell'interpretazione della Bergman: la quale ci convince sempre di più della sua ricchezza mimica, della sua solida sensibilità, della sua felice fotogenicità. Essa possiede una gamma inesauribile di possibilità recitative e — vorremmo anche dire — « inquadrative »: l'operatore si può sbizzarrire su lei con i più insidiosi primi piani, con le più svariate illuminazioni, con le più impensate pose della macchina: la Bergman non è mai uguale, non è mai monotona, e per questo per lei i registi scelgono dei personaggi ricchi di sfondo, vale a dire di motivi drammatici, ironici, sentimentali, ecc. In INQUETUDINE, siccome la vicenda era anche più stolta di questa di RIFARSI UNA VITA, la Bergman senza altro motivo che per sfoggiare la sua fecondità interpretativa, disimpegna il ruolo d'attrice.

In questo film l'attrice svedese appare nel ruolo di una ragazza che cambiando nome riesce a ricrearsi una nuova vita.

RIFARSI UNA VITA è l'ultimo film svedese della Bergman. Da certe illuminazioni calde e da certe inquadrature piane del suo viso abbiamo immaginato la trasformazione « americana » dell'attrice: vale a dire come gli americani avranno visto e sentito il suo temperamento che avranno ammorbido in una più serena e meno angolosa bellezza: come già si notò in parte nell'edizione americana di INTERMEZZO.

★ PRIMAVERA MORTALE

(Hatalos tavasz) - Ungheria - Produzione: Hunnia - Distribuzione: Colosseum - Regia: László Kalmár - Soggetto: Lajos Zilahy - Interpreti: Katalin Karady, Pal Javor, Szorenyi Eva.

Credevamo in realtà che un film tratto da un romanzo del celebre scrittore ungherese, Zilahy, dovesse far accorrere più numeroso il pubblico femminile, delle tante suletrici e ammiratrici. Non sappiamo ben spiegarci la ragione di tale sciopero: forse la colpa è della produzione cinematografica ungherese che si è dimostrata più volte scadente e monotona.

Il riduttore cinematografico di questo romanzo deve aver pensato che è molto difficile portare sullo schermo un così succulento materiale drammatico, una così allettante e « giunonica » vicenda. E così deve aver pensato László Kalmár, regista del film. Infatti, se volessimo paragonare il procedere del racconto cinematografico allo svolgersi delle pagine d'un libro, i passaggi di PRIMAVERA MORTALE (ma che titoloni!) farebbero certamente richiamare alla mente l'immagine pesante d'un volume fatto di pagine di piombo. E quasi se ne sente il cigolio durante la proiezione. Ecco, si cambia scena: entra l'interprete principale da una porta, la richiude, si toglie il cappotto, il cappello, li appende all'attaccapanni, apre un'altra porta e s'incontra con una delle due donne; finita la scena, ecco ancora Pal Javor che apre un'altra porta, ecc. E sempre porte che si aprono e si chiudono, sempre porte: e questo è il passaggio meno convenzionale anche se pesante come il piombo: una volta si ricorre anche a quello che vorrei chiamare il « passaggio all'ungherese »: i due amanti guardano un album di foto, che, riprese in primo piano, si muovono nei ricordi d'una vita gaia e spensierata di « romantiche » passeggiate a cavallo, gite, ecc.; alla fine poi l'ultimo fotogramma si ferma ed è — nientemeno! — l'ultima foto dell'album.

Conseguenza di tutto questo: lo spettatore è costretto a vedere i più inutili particolari; perché questa è la strana sorte di chi guarda,

di chi va al cinema per chiedere un qualcosa; essere costretto anche all'umiliazione di dover seguire un cocchiere che gira intorno alla carrozza per aprire gli sportelli ai « signori », un uomo e una donna che si dicono di non aver più sigarette, un individuo che apre e chiude porte continuamente, ecc. E questo non sarebbe niente se il resto del film (cioè il film stesso) non risultasse eccessivamente noioso e monotono, malgrado quella specie di doppio suicidio che dovrebbe alleggerire l'intelaiatura del racconto. Letteraturaccia cinematografata. E interpretata da attori di corporatura grande, ma di capacità mediocri. Pal Javor ha delle belle spalle perché deve reggere sulle braccia due donne di notevoli dimensioni, che si assomiglierebbero un poco, se Katalin Karady non spiccasse per la sua aria felina ed i suoi occhi maledettamente fatali: donna di origine elevata (e perciò sempre distesa elegantemente tra cuscini e appoggiata a tende dannunziane e nei pressi ombre di palme e musica che impazzì, all'ungherese); e se l'altra non si notasse per la sua aria grassa e perché la si trova spesso a mangiare con fratelli e cugini assai strani, sempre a mangiare, (forse perché è d'origine più modesta della Karady), Katalin Karady canta bene e, malgrado i suoi anni e la sua pronunciata tiroide, regge ai primi piani: ma la sua figura è maestosa e bella: essa è sognata da adolescenti nudi su cavalli bianchi e aristocratica e ammaliante, non può fare che parti di amante di due o tre uomini, con la borsa dove c'è sempre la preziosa pistola con manico d'avorio, per i momenti drammatici.

★ LA PRINCIPESSA DEL SOGNO

Italia - Produzione: Fonovox - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Roberto Savarese, M. T. Ricci - Direttore di prod.: Vittorio Glori - Soggetto: Luciana Peverelli - Scenografia: Luigi Ricci - Costumi: Riccardo Leoni, Silvani - Operatore: Ugo Lombardi - Interpreti: Irasema Dilián, Antonio Centa, Olga Solbelli, Gina Sammarco, Gioia Collei, Annibale Betrone, Maria Melato, Irma Gramatica, Lina Minora.

« I bambini non devono sapere che le favole non sono vere » — dice verso la fine del film la « principessa del sogno ». Ma se le favole (le narrazioni, le fantasie, le fiabe) dovessero essere tutte così meschine e false come la vicenda di questo film tratto da un soggetto originale di Luciana Peverelli, anche i bambini sarebbero da tutti noi autorizzati a compiere il più assoluto boicottaggio di qualsiasi racconto scritto, letto, o filmato. La convenzionale impalcatura del soggetto è basata sul non mai abbastanza logoro motivo delle differenze di classe: lei povera e umile, lui ricco e principe. E la finale non può essere che la scena patetica del saluto della

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

Melato alla Dilián che sale sul cavallo col principe e con lui parte: « e vissero felici e contenti... ». Ma questa pseudo-favola filmata (da raccomandare alla « giovanette » borghesi che per consiglio di mamma devono leggere solo i romanzi cosiddetti « rosa ») nella verosimiglianza della fotografia — che è piattezza banale irrimediabile — oltre che perdere ogni possibilità di sottile fantasia, irrealisce gli attori nella sua fitta trama di falsità: e delle due generazioni di attori, la interpretazione dei provenienti dalla scuola del teatro è o patetica o retorica; quella dei giovani, fatta nel cinema, è statica e più che mai principiante. Dalla Dilián in giù (per età) c'è una gradazione di bambine imbecille che recitano la lezione. Centa corre molto « bene ». (Vorrei consigliare inoltre agli operatori che fotografano Irasema di riprenderla più spesso di profilo e di non appiattirle il viso nella ripresa frontale).

★ LA CASA DEI FANTASMI

Argentina - Produzione: Argentina Sonofilm - Distribuzione: Minerva Film - Regia: Moglia Barth - Interpreti: Alicia Vignoli, Hector Quintanilla, Juan Vittola, Miguel Gomez Rao.

Questo è il primo film argentino che noi abbiamo veduto. Vogliamo credere si tratti d'un saggio arcaico nel tempo, lontano da più fresche e capaci esperienze. Carrelli traballanti, attori filodrammatici e disgustosi fisicamente, fotografia primitiva, ripresa scorretta. Non si contano i primi piani: primi piani di facce inespressive e sdentate o pazientemente occhiate e bocchiate. Un racconto che non si sa da che parte prenderlo. Se fosse fatto apposta, già sarebbe un risultato. Ma vi assicuro che anche così si ride di buon estro.

VICE

★ LA SIGNORINA

Italia - Produzione: Sabaudia - Regia: Ladislao Kish - Soggetto: dal romanzo omonimo di Gerolamo Rovetta - Sceneggiatura: Alessandro De Stefani, Guido Cantini - Scenografia: Arnaldo Forresi - Arredamento: Giorgio Paccarelli - Costumi: Veniero Colasanti - Operatore: Giorgio Orsini - Interpreti: Loredana, Nino Besozzi, Laura Nucci, Maria Jacobini, Leda Gloria, Giacomo Moschini, Paolo Stoppa, Alberto Sordi.

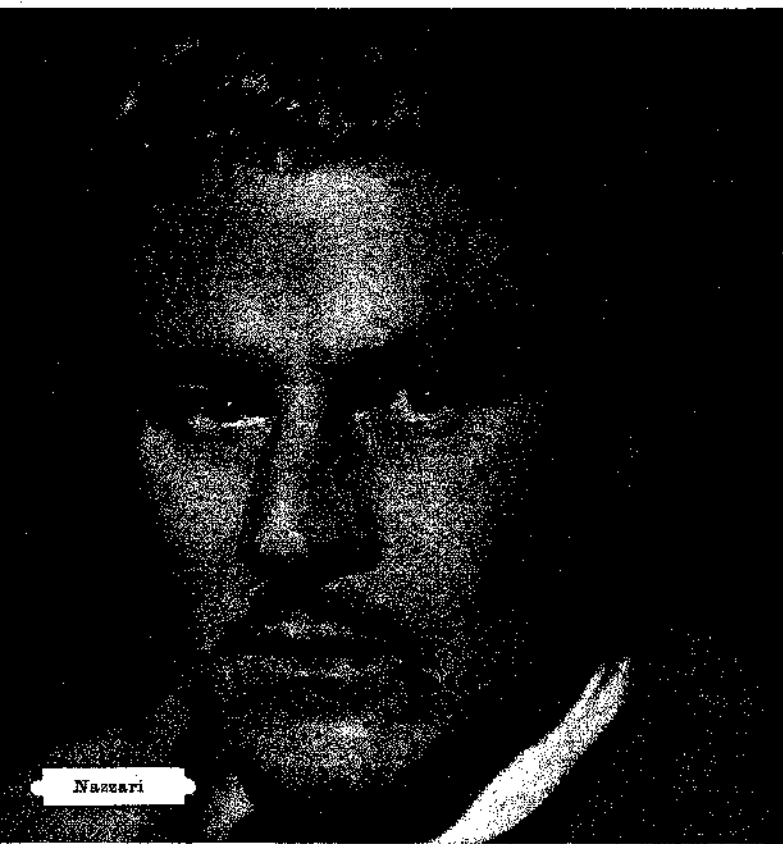
IL PIÙ GRANDE FILM DI TUTTI I TEMPI



Giachetti



De Tasnady



Nazari



Gioi

BENGASI

di AUGUSTO GENINA





di AUGUSTO GENINA

BENGASI



IL FILM DEDICATO ALLA DONNA ITALIANA

DOCUMENTARI LUCE

Uno sguardo al lavoro futuro

ANCHE la decima Mostra di Venezia è finita: se non per il pubblico, per tutti quelli, che poco o molto hanno lavorato attorno ai film, che vi sono stati proiettati o vi si proietteranno negli ultimi giorni. Ancora qualche copia rilardataria, che ne raggiunge in fretta e furia qualche altra non abbastanza perfetta, spedita in precedenza; forse un film, già dato per compiuto, tuttora segretamente al montaggio o in sincronizzazione. Ma in sostanza siamo al termine della fatica.

L'Istituto Luce, quest'anno, anche più degli anni scorsi, era chiamato al compito di presentare i migliori, e più curati documentari italiani. Sembra a noi, collaboratori fedeli, che abbia assolto bene il suo compito, che possiamo essere soddisfatti. Ancora un po' di trepidazione per i risultati; ma infine ci è concesso di riposare.

Il curioso è che ci sembra di riposare davvero, tanto la Mostra veneziana, con la sua tradizione, ha il valore di un termine. E invece il lavoro non si ferma: gli stessi documentari portati a Venezia erano per lo più gli ultimi compiuti, niente affatto preparati appositamente per la grande occasione. Gli stessi registi, che hanno potuto recarsi ad assistere alla «prima» del loro lavoro, hanno rubato un paio di giorni a malapena alle riprese già avviate di un altro documentario. E al Luce attualmente non v'è un gruppo tecnico che sosti in attesa di lavoro; non una stanza di montaggio, dove la «moviola» non faccia udire il suo caratteristico ronzio. Frattanto si completa nei temi — quanti temi belli, che fanno vessa alla «Sezione soggetti», proposti da ogni parte, e quanto rammarico per quelli, che bisogna forzatamente rimandare ancora ad un altro anno! — il programma di produzione per l'anno XXI. Alla fine di settembre sarà pronto e definitivo. All'incirca, una sessantina di documentari da distribuirsi in dodici mesi.

Su questo programma non è lecito fare indiscrezioni, appunto perché esso non è ancora defini-

tivo. Si può dire soltanto che i diversi argomenti vi appaiono raggruppati in alcune categorie, corrispondenti agli scopi assegnati all'Istituto: la propaganda e la diffusione della cultura. Si ha così in prima linea una numerosa serie di temi di carattere politico, militare, sociale, parecchi dei quali con attinenza al momento presente. E v'è un gruppo variato di argomenti di cultura geografica (abbandoniamo l'antipatico e

spettacolare) e nell'organizzazione preventiva, una cura costante di ogni particolare e delle rifiniture. Si è francamente d'opinione che la dignità non basti. Non si parla d'arte: naturalmente i propositi in questo senso sono molti e forse ambiziosi, ma si rifugge dalla presunzione di affermarli in anticipo. Ci sembra più onesto e più vantaggioso farci giudicare dalla critica e dal pubblico a documentari ultimati. Un altro



Teresa Franchini e Maria Iacobini, insegnanti presso il C. S. C., nel documentario di Fernando Cerchio sul Centro Sperimentale di Cinematografia

inattuale termine «documentari turistici»); ed altri sempre di cultura, artistica, musicale, tecnico-industriale, agricola, e di varietà scientifica, e infine di varietà e curiosità senza specificazioni particolari. I concetti informativi di tutta la produzione saranno: una preparazione completa per ogni documentario nel soggetto e nella sceneggiatura (come dovesse trattarsi di un film

punto, a cui si intende tener fede: produrre per quanto è possibile documentari nello stretto senso della parola, senza intrusioni di elementi fantastici; convinti che questo non escluda affatto il vario, il movimentato, diciamo pure il divertente. Può darsi che si facciano pochissime eccezioni alla regola, in un senso tutto particolare e che non avrà nulla della «contaminazione»; ma su queste, allo stato presente dello studio, intendiamo mantenere un segreto ancora maggiore che per il resto.

Frattanto nulla ci vieta di parlare dei documentari, che sono oggi nelle ultime fasi della lavorazione o in ripresa, e di quelli che saranno incominciati prestissimo. Una visita alle stanze di montaggio ci farà trovare Raffaello Pacini, che, accanto al montatore, segue la «ripulitura», come si dice in gergo cinematografico, de LA MONTAGNA DI MARMO. Questo documentario sulle cave di Carrara è semplice e vigoroso, narrato alla buona maniera toscana, cioè con chiarezza e senza accessori non indispensabili; badando più agli uomini che alle cose e al paesaggio. La vita e il lavoro dei cavaatori del marmo vi risaltano a pieno rilievo. Pacini, come regista di documentari, fa un passo avanti in impegno e in linguaggio espressivo ad ogni nuova prova, che gli viene richiesta.

In un'altra stanza di montaggio, G. M. Scotese attende a COSTRUTTORI DI STRADE. Non si tratta in verità di un cortometraggio di grande impegno; lo stesso regista, che è anche l'autore del soggetto, vuole considerarlo una parentesi nella sua più genuina attività. Documentario in gran parte di montaggio da repertorio, intende dare una sintesi del lavoro degli italiani come co-

Cerchio



struttori di grandi opere pubbliche in Patria e in terra straniera dall'epoca romana ad oggi. I pezzi di repertorio sono integrati e raccordati da buone riprese originali, e nell'insieme non mancano i migliori « effetti », che si richiedono a questi film dichiaratamente propagandistici.

Il settembre è considerato ancora stagione buona per i film da girarsi all'aperto: anzi, dopo le torride caline d'agosto, coi primi temporali ricominciano i cieli « contrastati », tanto cari ad operatori e registi. Fernando Cerchio osa sperare nel tempo buono settembrino anche a tremila metri d'altezza, al Rifugio « Torino » sul Monte Bianco, dove sta girando per la massima parte **REFUGI ALPINI**. Si confida molto in questo documentario — garantito in anticipo dalla firma ormai sicurissima di Cerchio — che narrerà la vita caratteristica dei rifugi: partenze e soste di alpinisti, il mondo tipico delle guide, le attese impazienti durante il tempo cattivo; la passione stessa della montagna in un ambiente, dove capitano e si raccolgono i suoi più convinti fedeli. Sotto cieli tuttora attivi (e forse occorrono tali, per esprimere appieno il carattere dei luoghi) si trova invece Mario Chiari, un nuovo regista, che guida le riprese di due documentari sul Gargano, uno dei quali dedicato particolarmente a Monte S. Angelo e al suo celebre Santuario. È probabile che Chiari non lasci la Puglia prima di aver girato anche un terzo documentario, quest'ultimo sugli aspetti caratteristici e la vita di Alberobello, il paese dei « trulli ».

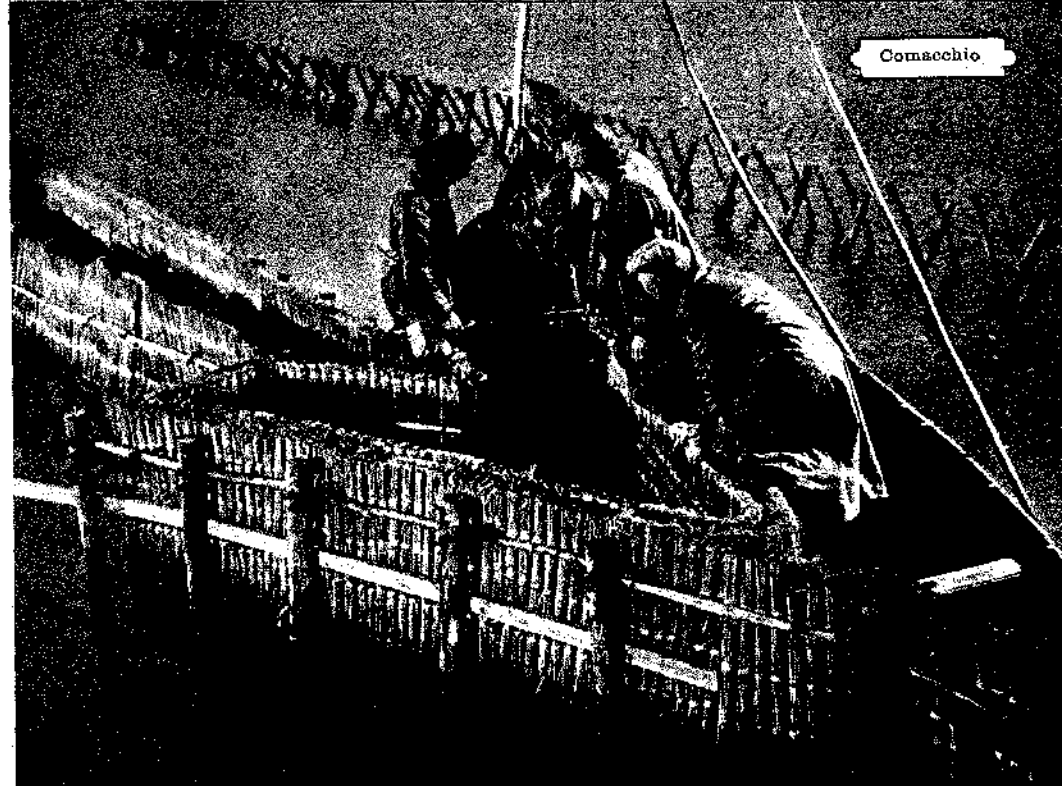
Basilio Franchina è a Chioggia per girarvi un documentario, con particolare attenzione all'ambiente dei pescatori. Il soggetto è di Giovanni Comisso, chioggiotto di elezione, mentre Franchina è palermitano: si è voluto di proposito, per un esperimento pieno d'interesse, questo incontro di temperamenti diversi, e si è ansiosi di vedere le reazioni di una sensibilità sottile come quella di Franchina di fronte a un ambiente interamente « da scoprire ».

Giovanni Vernuccio non si è mosso da Roma e dirige **VILLEGGIATURA IN CITTÀ**, un cortometraggio che avrà, oltre tutto, un grande interesse tecnico, perchè girato a colori con la nuova pellicola italiana Ferrania.

Ancora due documentari di carattere paesistico da realizzarsi in settembre e la serie è finita. Questi saranno affidati eccezionalmente ai soli operatori in funzione anche da registi, ma si tratta di elementi di provata capacità e sensibilità artistica, come Piero Portulupi e Mario Damnicelli. Il primo, seguendo un soggetto di Rinaldo Dal Fabbro, andrà a riprendere gli aspetti



Canì da guerra



Comacchio

Pronto?!... Chi parla?



pittoreschi di Merano e dei suoi immediati dintorni; l'altro, con la guida questa volta soltanto spirituale di G. M. Scotese, si studierà di offrire in sintesi (una sintesi a grandi visioni) le bellezze dei più famosi « Laghi d'Italia ».

Ugo Saitta — un altro nuovo acquisto del Luce — sta dirigendo fra Roma e Asiago **AEROMODELLISMO**. Ecco un caso, in cui si è ritenuto di non poter fare a meno di una tenue vicenda fantastica. È possibile, in un ambiente di ragazzi fanatici per la costruzione di modelli volanti, che fra i due più bravi non sorga a un certo punto una sfida, che si risolverà fatalmente nelle prove del Concorso Nazionale? La vicenda è questa, tanto semplice e ovvia, che ci sembra non possa tradire il carattere documentario del film.

A questo punto della nostra rassegna, conviene fermarci. Siamo, alle soglie dell'anno nuovo. I temi dei futuri documentari, che — lo ripetiamo — ci sembrano oggi tutti belli, sono ancora sulla carta. Aspettiamo a parlarne, quando incominceranno ad essere tradotti in film.

GIAMPIERO PUCCI



Interpreti:

MARIA DENIS
ALANOVA
CAMILLO PILOTTO
CESCO BASEGGIO
FEDELE GENTILE

Regista:

ANDREA DI ROBILANT

CANALINO



Prod.: Universalcine-Sol
Esclusività: E. N. I. C.



A TUTTI I LETTORI

Per scrivere ad attrici, attori, personalità del cinema, inviare la busta « affrancata » col nome del destinatario in un'altra busta indirizzata alla Redazione di CINEMA; altrimenti le lettere non saranno inoltrate.

Per ciò che riguarda numeri arretrati della rivista, copertine e « Almanacco di Cinema », rivolgersi esclusivamente all'Amministrazione. Per ciò che riguarda la carriera cinematografica, le modalità di ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia, rivolgersi esclusivamente al Centro stesso, via Tuscolana 832, Roma.

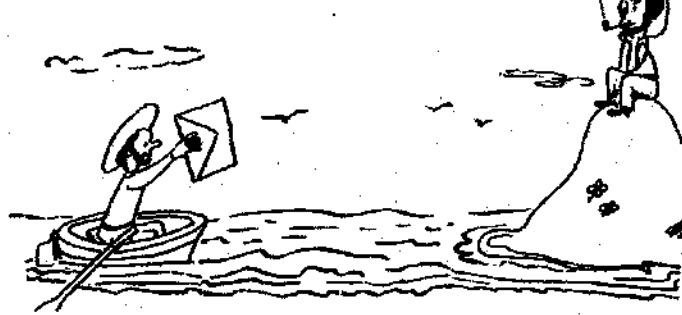
Per ciò che riguarda articoli da pubblicarsi sulla rivista, articoli apparsi in numeri arretrati, Gallerie, altre rubriche, rivolgersi esclusivamente alla Redazione di CINEMA. Quando la stessa domanda mi viene fatta da più lettori, risponderò soltanto al primo che me la rivolge.

PER ASPERA AD ASTRA (Torino) - « Quanto tempo resterai ancora fra noi, Nostromo? Vorremo sempre. Quando fatti adulti diventeremo papà e nonni, ti ricorderemo ai nostri bimbi e ai nipotini, e andremo un giorno in solito a riprendere in una vecchia cassa un giornale ingiallito e sciupato per far vedere ai nostri cari le tue risposte, per rammentare la nostra gioventù, per ricordare le nostre passioni per il cinema ». Le fotografie vengono pubblicate a turno. Qualcuno non le ha mandate. Non rammentarti troppo se quel film non viene in Italia. Non lo credo poi tanto straordinario! Certo, doppiare il canto e la musica è a volte un disastro.

STUDIO DI TECNICA CINEMATOGRAFICA (Ancona) - LE SCARPE AL SOLE: direttore di produzione G. V. Sarpieri, operatore Massimo Terzano, musica di Antonio Veretti. Produzione: Ici-Artisti Associati. Comunico ancora una volta ai lettori che desideri acquistare il segno di ZORRO e MACISTE ALPINO; se qualcuno possiede questi film è pregato di avvertirmi. Desideri inoltre almeno una copia della rivista *Art mix* uscita negli anni 1916 e 1917. Circa le valutazioni date ai film presentati sugli schermi d'Ancona, nel tuo bollettino manoscritto, di cui a suo tempo mi hai inviato l'unico esemplare, e circa il quale desideri che io ti parli ancora (ma ho poco spazio!), mi pare che avresti dovuto giustificare, per es. l'eccellente dato al documentario CASTEL SANT'ANGELO. Per quanto poi mi sembri che non si possano fare graduatorie, mi pare che tra uomini sul fondo e L'ULTIMO ADDIO, sia da preferirsi il primo film. Tu parli poi spesso di « difetti che infirmo il film » oppure di « finale lievemente difettoso ». Ma difetti rispetto a che cosa? In genere, nel giudicare un'opera d'arte, non mi sembra si possa parlare di difetti, che possono essere propri, semmai, di un prodotto tecnico, di una macchina. Mi sembra poi che tu parli di « fotogrammi » mentre dovresti parlare di « quadri » o « inquadrature ». Per fotogramma si intende il singolo quadretto di pellicola, mentre per inquadratura si intende il pezzo di pellicola da un taglio ad un altro.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



Grazie in anticipo per le musiche di SOTTO I TETTI DI PARIGI. Ripeto dal tuo bollettino: « Vari mesi addietro abbiamo avuto una simpatica conversazione telefonica con la sezione cinematografica degli universitari di Ancona. Detta sezione cinematografica molto cortesemente ci informò che, da poco costituitasi, avrebbe, nelle successive imminenti settimane, date delle rievocazioni di ottime vecchie pellicole durante delle mattine in uno dei principali cinematografi anconetani e le avrebbe annunciate con manifesti. Sono passati parecchi mesi e nulla ci risulta sia stato fatto ». Già: e non solo ad Ancona, ma altrove: perché non è possibile organizzare seriamente manifestazioni retrospettive, là dove non vi sia una cineteca che possa fornire i film. La soluzione migliore, prospettata autorevolmente da altri, sarebbe che si costituisse una cineteca nazionale.

CARLO MARTELLI (Bologna) - Ti dispiacciono i titoli in -one: tipo ABIEZIONE ecc. PERDIZIONE non è soltanto, oltre al film di Campogalliani, un film francese, ma altresì un film americano, piuttosto notevole, diretto da Stephen Roberts: THE STORY OF TEMPLE DRAKE dal romanzo Sanctuary di Faulkner, presentato nel 1932. MICHELANGELO, immagino sia quel documentario diretto da Curt Oertel, svizzero. Ciò che hai letto su quel giornale, a proposito del fatto che Annibale Betrone verrebbe doppiato per la sua voce tonante, è una fesseria. Intanto non ci sono voci tonanti che « fulminano la colonna sonora » (e tu giustamente dici: come farebbe allora a registrare uno scoppio?); e poi Betrone non viene doppiato.

PIERO SIMONE GERARDELLI (Distaccamento Aeronautico, L'Aquila) - Prego i lettori di inviarti la rivista dopo che l'abbiano letta.

A. MAURI - Il patrimonio di cui parli può essere sufficiente o meno, a seconda dei casi. Certo costituisce la base per poter avere delle aspirazioni.

ANTONIO PANU (Olbia) - Non si tratta di una riedizione del REMBRANDT di Korda, ma di un film che tratta analogo argomento. Auguri per il documentario sui costumi della Sardegna. GAINO & ABELE è Cain and Abel.

RENATO PALAZIO (Santa Margherita Ligure) - Mein Leben für Ireland è il titolo originale. Ripeto i dati del film SUSPICION (RKO, 1941): regista Alfred

Hitchcock, soggetto di Francis Iles, sceneggiatura di Samson Raphaelson, John Harrison, Alma Reville. Attori: Joan Fontaine, Cary Grant, Cedric Hardwicke, Nigel Bruce, Dame May Whitty, Isabel Jeans, Heather Angel. LA SIGNORINA MIA MOGLIE è Mademoiselle ma femme.

MICHELE ROMITO (Primo Ariere, Aerodisaccamento, L'Aquila) - Prego i lettori di inviarti la rivista dopo che l'abbiano letta.

MARIO ORSONI (Venezia) - Ho letto come il solito attentamente le tue recensioni ai film recenti: osservi che in GIARABUS Alessandrini ha avuto il buon gusto di fare della propaganda discreta, misurata, fine, senza sforzature e senza eccessività. Osservi più avanti, che se considerato da un punto di vista strettamente artistico, il film ha deluso: « si pensi alle grandi possibilità che la vicenda offriva: un pugno d'uomini che, in una località distante migliaia di chilometri dalla madrepatria, isolata, priva di rifornimenti e di risorse, resiste alla pressione nemica fino all'ultima cartuccia e cade fino all'ultimo uomo; e l'ambiente: il deserto sconfinato e desolato, nella sua spietata nudità ». Invece a te pare che il film « non riesca mai a determinare un'atmosfera ». Sai, forse un risultato migliore si sarebbe raggiunto qualora il film fosse stato girato sul posto, il che era praticamente impossibile. Mi sembra tuttavia, che quantunque tutto sia stato ricostruito, una certa fusione non manchi tra gli esterni e gli interni.

TEOFRASTO (Oderzo) - CELIUSKIN di Arkadij Shafan; s.o.s. ICEBERG di Tay Garnett; ESKIMO di W. S. Van Dyke. Conoscevo di Gilberto Loverso altri articoli sul cinema, che non avevano il tono da te indicato. Evidentemente lo ha assunto da quando è diventato critico cinematografico di 7 giorni; certo che « l'aria annoiata dell'uomo di cultura e di teatro che si occupa di cinema per riempire i ritagli di tempo, ma considerandolo nel suo intimo una attività assolutamente inferiore », è poco simpatica. Che il cinema non sia ancora arte, è un'affermazione — del Loverso — del tutto arbitraria. Basterebbero due o tre film dell'epoca del muto, per stabilire che il cinema è arte. Ma ancora troppi pregiudizi, troppa incompetenza (che non dovrebbe essere del Loverso altrove dimostratosi competente) esiste nel cinema e ai margini del cinema e intorno al cinema. Il libro di Umberto Barbaro è edito

da Bianco e Nero, Edizioni Italiane, via Veneto 34-B Roma.

GAETANO CAPONETTO (P. M.) - Rivolgiti alla Redazione.

MONZEGGIO (Viareggio) - Grazie della cartolina.

ALDO G. (Torino) - No, io non cestino nessuna lettera, nemmeno quelle che potrebbero apparire sciocche. Prima dici bene di Ballerini e poi parlando di Alessandrini dici che il suo è sbarcato un MARINATO lo fa un cattivo imitatore di Duvivier. Ma è sbarcato un MARINATO è appunto di Ballerini.

GIUSEPPE VECCHIOLI (Macerata) - Nei film in cui si ode la voce di Caruso, essa è stata registrata dai dischi. Se i « parenti del defunto » lo permettono? Evidentemente sì. Mastrocinque, prima, era architetto e scenografo e aveva realizzato film con marionette.

ALBERTO TESTA (Torino) - « Secondo me, le proibizioni ai minori di sedici anni accentua il desiderio di vedere il film proibito e nello stesso tempo fa correre strane voci ». Non hai mica tutti i torti. ANNA CHRISTIE con la Garbo diretto da Clarence Brown; ANNA KARENINA con la Garbo, film muto diretto da Edmund Goulding, film sonoro diretto da Clarence Brown. Per ciò che riguarda la lettera scritta in viaggio, proponi alla Redazione.

ELENA SARACENI (Fiume) - A Giovanni Croce puoi scrivere indirizzando presso l'Istituto Lucc, via Santa Susanna 17, Roma.

E. D. S. (Bastia Umbra) - Impasto corrisponde a dissolvenza incrociata; F. I. significa Figura Interna. LA NOTTE DEL L'INCENDIO è un film inglese. LA BROCCA ROTTA è diretto da Mac Fric, attori i due comici Voskovec e Verich.

ANTONIO CATALANO (Allievo A. C. Distaccamento R. A. L'Aquila) - Prego qualche lettore di inviarti la rivista dopo averla letta.

ENZO BATTAGLIERI (Santa Croce di Carpi) - Ma io non sono una Casa cinematografica!

CARLA BAZINI (Parma) - Merle Oberon non mi dispiace affatto. Per i libri rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma.

STENPIL (Torino) - « In A LUME DI CANDELA, a un certo punto, c'è la seguente scena: una signora eccitata esce da una porta seguita da un signore che si profonde in scuse. Panoramica; gli attori scompaiono dietro una siepe e ricompaiono poi, finita la siepe, già pacificati, in allegro conversare. Trovata che con poche varianti è in moltissimi altri film, come ad esempio in ALBERGO NORD dove il passaggio di una carretta impedisce allo spettatore di vedere la fine di Jean Pierre. Aumont, che invece ricompare poi quando il vapore del treno è svanito ». Tu chiedi chi per primo abbia adottato questa maniera di narrare. Mi sembra che si possa risalire ai primi film comici. In fondo si tratta di far credere allo spettatore una cosa invece di un'altra; di lasciarlo per un certo tempo con l'animo sospeso; di farlo poi sorprendere. Nei film comici accade, per esempio, che due facciano baruffa in una stanza; si sente un gran putiferio, poi silenzio. Infine dalla porta esce calmo

PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

NECCHI

CHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE



La

NAZIONALCINE S.A.

presenta



Una romantica storia d'amore vissuta da una creatura affascinante

LA CONTESSA CASTIGLIONI

con

DORIS DURANTI

ANDREA CHECCHI

RENATO CIALENTE LAMBERTO PICASSO

ENZO BILIOTTI CLARA AUTERI

Regia di **ELAVIO CALZAVARA**

**Esclusività S.A. NAZIONALCINE-
MANENTI DISTRIBUZIONE**

e tranquillo il più debole dei due, cioè colui che lo spettatore non si sarebbe aspettato avesse sopraffatto l'altro. Ma cito anche una situazione drammatica: nel film *OMBRE ROSSÉ*, verso la fine: dopo il duello a fucilate, tutti aspettavano nel bar; entra uno dei personaggi che non è il protagonista che volentieri gli spettatori avrebbero desiderato vincitore, bensì il suo nemico. Questi si suppone che abbia ucciso il protagonista. Ma fatti pochi passi, precipita a terra, gravemente ferito. Vi è in questo caso una doppia sorpresa. Nella stessa letteratura del resto si possono trovare esempi cui è lecito supporre traggano origine le trovate cinematografiche. Una qualsiasi vicenda viene sospesa nel punto culminante. Il capitolo seguente incomincia con un fatto da cui si deduce che la situazione precedente è già risolta. Senonché tale situazione è per lo scrittore piuttosto facile, come del resto lo è anche per il regista cinematografico, che adopererà la siepe in luogo di mostrare come avviene la trasformazione nello stato d'animo di un personaggio. Nel film di Ford *OMBRE ROSSÉ* invece, il regista non ha evitato la difficoltà; nel senso che non vi è alcuna difficoltà nel mostrare come si risolve un duello coi lucili; ma egli ha escogitato una trovata che arricchisce l'atmosfera del dramma in quel punto. Tu vorresti che in ogni numero di *Cinema* ci fosse un competente o vecchio spettatore che indicasse quando e da chi la tal trovata è stata inventata. Ebbene, ciò mi pare impossibile. Nel senso che come puoi dire chi ha inventato questo e quello? Lo stesso cinematografista è stato inventato dal l'uniere, ma non bisogna dimenticare i precedenti. Tu dici che senti parlare di « inquadratura alla Murnau o alla Dieterle ». Ebbene, si può parlare di inquadratura alla Murnau, ma alla Dieterle no. Dieterle è in fin dei conti un mediocre regista, privo di una spiccata personalità. Si potrà dire « inquadratura alla Dreyer »; ecco, Dreyer ha uno stile inconfondibile, o per lo meno ha avuto uno stile inconfondibile e originale in un film: LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO.

ROMOLO CICALÈ (Bracciano, Roma, via Fioravanti 33) - Vorresti acquistare da qualche lettore che volesse distaccare la serie o una parte dei *Cincomanzi* illustrati pubblicati a suo tempo da *Cinema* Illustrazioni nonché la intera collezione di *Cinema*.

ANTONIO PANU (Olbia) - LE MILLE E UNA NOTTE mi sembra un film mediocre. L'ORMA DEL DIAVOLO è ispirato ad una delle più famose opere del teatro germanico; cioè LA BROCCA ROTTA di Kleist. Ma l'edizione italiana del film è fatta male. Il soggetto per il documentario che vorresti fosse realizzato sulla Sardegna mi sembra che possiede spunti interessanti. Come già ti ho detto ancora, dovresti scrivere all'Istituto Luce (Reparto Documentari) oppure all'Incom.

GIUSEPPE PITANI (Crema) - Vorresti i due primi fascicoli di *Si gira*.

B. MANZI (Alessandria) - Sì, leggerei il soggetto, ma ci vorrebbe pazienza nell'attendere la risposta. Appunto perché desidero leggerlo coscienziosamente.

PIER LUIGI BRUNORI (Fante Università, 18 Reg. 10 Fanteria "Acqui" 1a Compagnia Istruzione, Merano) - Desideri corrispondere con lettori di questa rubrica su argomenti di carattere cinematografico. L'uomo invisibile è del '34. Il regista è James Whale. Claude Rains ha partecipato tra l'altro a VENDETTA, HITE BANNERS, DELITTO SENZA PASSIONE.

PIETRO ROVATI (via Foppa 19, Milano) - Vorresti da qualche lettore la Storia del Cinema di Francesco Pasinetti in cambio di parecchi fascicoli di *Cinema*, perché dici che la « Storia » è ormai introvabile. Mi consta invece che presso qualche libreria si trovi an-



Pasquale Prunas, assiduo corrispondente di « Nostromo »

cora, oppure presso Bianco e Nero che l'ha edita, alla Gestione delle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B Roma. Del revisore di Gogol era stato fatto a cura di Raffaello Matarazzo uno scenario per film che lo stesso Matarazzo avrebbe dovuto realizzare. Ma poi l'idea è tramontata.

GIORDO MONZEGGIO (via Silvio Pellico 6, Milano) - Vorresti vendere la prima annata di *Cinema*. Ritengo sia piuttosto difficile poter rivedere il *NOTOR JAVVA* (non Jeckill), perché a quanto mi risulta non esistono in Italia, copie di questo film edito dalla Paramount.

GINO COLONNA (Istonia) - I VINTI è diretto da Carl Froelich, con Emil Jannings; FRECCIA D'ORO è di Corrado d'Erice e Piero Ballerini, con Luisa Ferrida, Laura Nucci, Maurizio d'Amico. L'AMMUTINAMENTO DELL'ELISIRE è di Pierre Chenal. IL SILTANO ROSSO è di Karl Grune, con Fritz Kortner e Adrienne Ames.

PASQUALE LA TORRETTA (P. M.) - Ammiratore di Maria Piro, segnalata nel n. 143, vorresti la sua fotografia; indirizza presso *Cinema* che inoltrerà.

MARIA PIRO (Fiume) - Giungono lettere di ammiratori. Auguri!

DIMITR SIMEONOFF MUTAFOFF (via Racovski 42, Burgas, Bulgaria) - Vorresti ricevere da lettori italiani fotografie di attori italiani in cambio di fotografie di attori d'altri paesi. Senonché dall'Italia non si possono spedire fotografie. Comunque ho esposto il tuo desiderio. È interessante quanto dici: che in Bulgaria si vedono parecchi film italiani che ottengono grande successo.

ROSA PALLIDA (Reggio Em.) - Le fotografie possono essere restituite, in via del tutto eccezionale. Per la segnalazione rivolgiti direttamente alla Redazione.

FERDINANDO MAJOCCH (Bolzano) - I RAGAZZI DELLA VIA PAAL è di Frank Borzage; IL BORNARETTO DI VENEZIA è di Duflo Coletti (con lo pseudonimo di John Bard).

LORIO CARLES (Caporale, 3 "Compagnia Telegrafisti 100° Battaglione, Corpo Sped. Ital. in Russia) - Desidereresti una fotografia con autografo di Laura Solari. Pensa che l'attrice, leggendo il desiderio di un combattente, te la invierà.

GIUSEPPE LEVA (Siracusa) - Penso che potresti rivolgerti al Centro Sperimentale di Cinematografia.

GIORGIO DANTINI (Torino) - Sei un ammiratore di Claudio Gora. Sei contento che Laura Giudice abbia preso parte a MATER DOLOROSA.

IL PIPISTRELLO NERO - Numerosi sono gli operatori Luce dislocati sui fronti di guerra. Certo: molti riduttori farebbero bene a non far pubblicare i loro nomi nei titoli di testa del film. Anche perché talvolta, come tu giustamente osservi, le riduzioni sono tutt'altro che ben fatte.

VINCENZO MUSSO (Bari) - Prova tu stesso: metti un'altra persona dinanzi ad uno specchio e tu che fingi di essere l'operatore ti metti di fianco e ti sposti fin tanto che, restando sullo specchio la immagine dell'altra persona, la tua invece scompare. I corsi del C.S.C. durano due anni.

ERMES CAVASSORI (via Spilimbergo 16, Udine) - Vorresti i fascicoli 124 e 136 che l'Amministrazione ti ha comunicato, a quanto dici, essere esauriti, in cambio dei numeri 142 e 143.

CARLO BARSOTTI (Piacenza) - Non so perché tu dica che « tutti si aspettano meraviglie da Ferruccio Cerio ». Infatti i due o tre film che egli ha finora realizzato non possono permettere un giudizio completo sulla sua regia. A me sembra che anche, in villa da vendere che tu ritieni essere il suo miglior film, di gran lunga superiore a L'ULTIMO ADDIO (del CAVALIERE SENZA SOGNO non si può parlare, perché qualunque firmato da Cerio è piuttosto di Ladislav Vajda), difetti proprio il cinematografico; non vi è insomma, per dirne una, tra inquadratura e recitazione, un rapporto funzionale. Comunque, è lecito aspettarsi qualcosa da lui, se non altro per quelle « trovate » che tu stesso hai notato in villa da vendere. Senza dubbio ALBERGO NORD ha dei pregi, certo meno interessanti di ALBA TRACICA ma soprattutto di LE QUATRE BRUCES.

GIORGIO LANGUASCO (via Ospedale 14, Imperia) - Possiedi la raccolta di *Cinema* dal n. 5 al n. 145 e saresti disposto a cederla.

ALDO GRECO (Caltanissetta) - Non è che io non risponda, soltanto che talvolta rispondo in ritardo. Mi fa piacere che le lettere aumentino, ma lo spazio è poco. E le due pagine mi sono consentite una volta ogni tanto. Mi pare che tu stesso non abbia idee chiare sul CARRO FANTASMA; non ti rendi conto di quel qualcosa che non va; ti accorgi che c'è ma non sai cosa sia. E in fondo non è una impressione sbagliata. È un film sconcertante, ecco tutto, basato su un soggetto di una mentalità nordica, che probabilmente è lontana dalla tua. I riduttori italiani han fatto poi di tutto per rendere il film più confuso. TRANSATLANTICO non mi sembra un film eccezionale. Attori e attrici stranieri lavorano in film italiani (e vengono poi doppiati perché non sanno l'italiano) per ragioni soprattutto commerciali; infatti un film con attori stranieri va più facilmente nel paese

cui gli attori appartengono. LA PESTE A PARIGI è un film che ha più di una cosa voluta e arbitraria. Ti meraviglia che nel finale di BEATRICE CENCI non siano stati tagliati i capelli alla protagonista, che secondo te doveva salire sul palco con i capelli tosati. Al momento non ti saprei dire se la tua osservazione è giusta; ma nel film ci sono ben altre incongruenze! Quando mai Olinpio Calvetti è stato pittore? Mi pare che proprio in questi giorni sia stato annunciato un ANDREA CHENIER. Ma io non sono d'accordo con te sulla opportunità di realizzare film su trame e con la musica di opere liriche. MASCHERATA e SEGRETO ARDENTE (diretto da Siodmak) sono in Italia; penso che ce ne sia almeno una copia. Presso l'Enic che ha distribuito i due film. Il regista del BASTONE DELLA CROCE è probabilmente Laszlo Balogh. Vuoi corrispondere con i lettori di questa rubrica. Ma hai dimenticato di inviare l'indirizzo preciso. Basta il nome della città?

NELLY TACCHINO (via Prina 5, Novara) - Vuoi corrispondere con i lettori. Le fotografie dei lettori che si pubblicano qui non hanno lo scopo di segnalare aspiranti attori.

L'UOMO DEI MISTERI (Teramo) - VIA DEL VENTO non verrà proiettato in Italia; no, io non credo che si tratti di « un vero e autentico capolavoro di arte cinematografica ». Ma come fai a dire che « anche gli spettatori più pigri restano meravigliati dinanzi ad una simile creazione artistica »? Lo hai visto il film? Pare di no, perché mi domandi chi sono gli attori principali: Vivien Leigh, Clark Gable, Fosco Giachetti è un buon attore. « Quando sarà risolto il problema della stereoscopia cinematografica, allora si che in questo campo artistico si è fatto un passo da gigante ». Macché. Semmai si sarà fatto un passo in campo tecnico. Per Irasema (non Ierasema) Dilian indirizza presso *Cinema* che inoltrerà.

GIUSEPPE PILONI (via Alcamano Fiano, 33, Crema) - Vuoi notizie su giornali e riviste riguardanti Robert Taylor. Vuoi i primi due numeri di *Si gira*. Non posso fare quanto chiedi, cioè ritirare io le copie della rivista e poi mandartele. E delle copie in più che mi giungessero, cosa ne farei? Un giornale addirittura, per il formato ridotto? Non mi sembra indispensabile.

IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI
Stampato da "Novissima", Roma - Via Roma, nella da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte.



*Luisa
Sanfelice*

SERIE
INTERNAZIONALE

1942-43



I TRE
AQUILONI

I PREDONI
DEL SAHARA

MARIA MALIBRAN

Ruby Block

SERIE
INTERNAZIONALE

1942-43



mission
speciale



olivetti studio 42



la macchina per la vostra corrispondenza personale

UNIVERSALCINE

ANNUNCIA

4 GRANDI FILM PER LA STAGIONE 1942-43



Gelosia

TRATTO DAL ROMANZO "IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA" DI L. CAPRANA

Interpreti: **LUISA PERIDA** - **ROLDANO LUPI** - **Elena Zareschi** - **Vanda Capodaglio** con **RUGGERO RUGGERI**

REGIA: **F. M. POGGIOLI**

PRODUZIONE: UNIVERSALCINE - CINES

REALIZZAZIONE: SANDRO GHENZI

CANAL GRANDE

a colori naturali

Interpreti: **MARIA DENIS** - **CAMELLO PILOTTO** - **ALANOVA** - **CESCO BASEGGIO**

Regia: **ANDREA DI ROBILLANT**

Produzione: UNIVERSALCINE - SOL

SORELLE MATERASSI

TRATTO DAL ROMANZO OMONIMO DI ALDO PALAZZESCHI

Interpreti: **EMMA GRAMATICA** - **IRMA GRAMATICA** - **CLARA CALAMAI**

Regia: **F. M. POGGIOLI** - Produzione: UNIVERSALCINE - CINES

I tre padri

FILM TRATTO DAL ROMANZO OMONIMO DI UMBERTO NOTARI

Produzione: UNIVERSALCINE - CINES

Realizzazione: SANDRO GHENZI



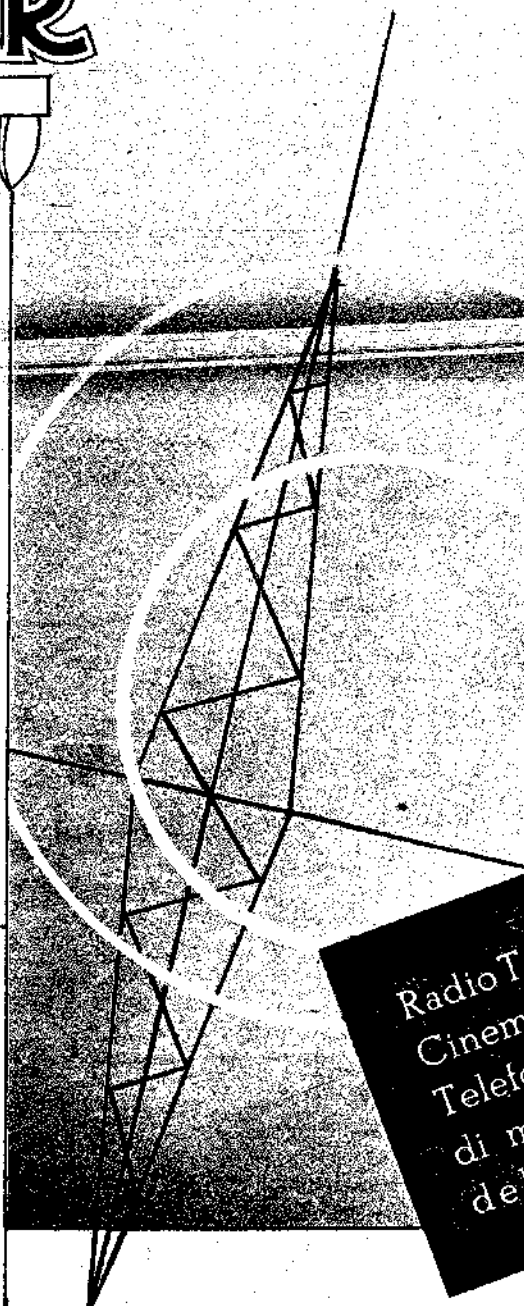
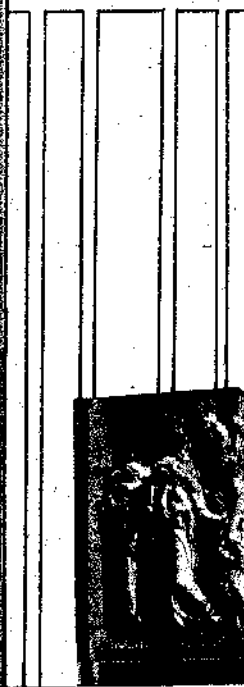
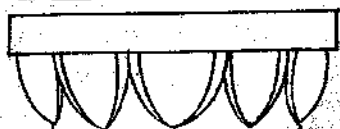
UNIVERSALCINE

roma



TUTTI I FILM UNIVERSALCINE VERRANNO DISTRIBUITI DALL' E. N. I. C.

SAFAR



Radio Televisione · Elettroacustica
Cinematografia a passo ridotto
Telefonia speciale · Apparecchi
di misura · Tutte le applicazioni
delle telecomunicazioni

