

ANTALE GRUPPO I

Land.

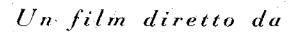
7.

5 OF AUDIO BLZEXX



LA PAROLA D'ORDINE PER LA CAMPAGNA 1942 E QUESTA: estendere ed intensificare la coltura delle barbabietole da zucchero LA META A CUI DOVETE TENDERE CON OGNI SFORZO E QUESTA:

50 quintali di saccarosio per ettaro. Il Paese attende da voi il suo fabbisogno di zucchero e di alcole carburante



RENATO SIMONI

con

RUGGERO RUGGERI

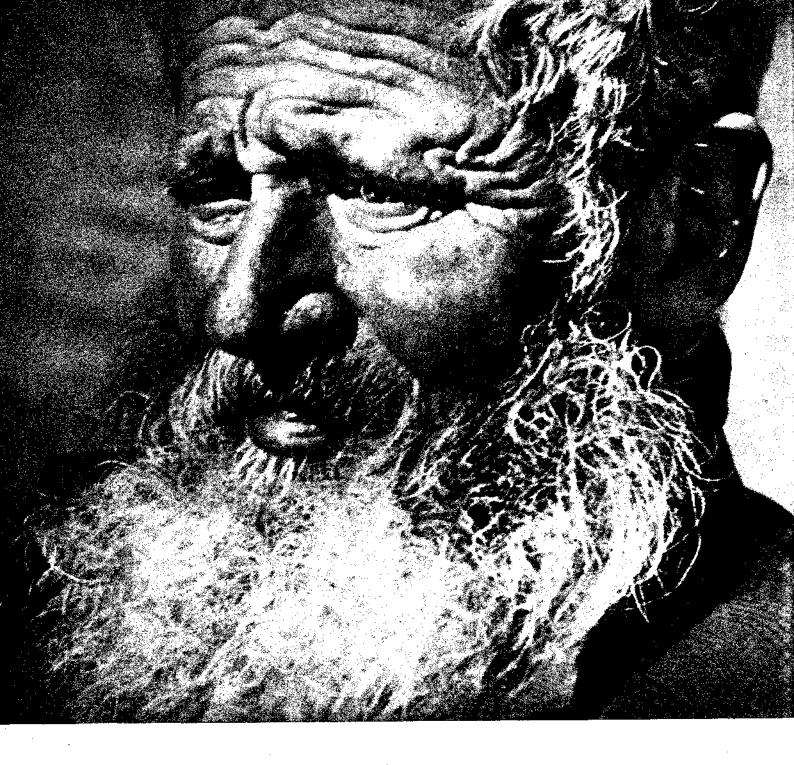
Carla Candiani Rubi Dalma Elsa De Giorgi Annibale Betrone Luigi Cimara Paolo Stoppa





in avanzata lavorazione negli stabilimenti Scalera.







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

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Organo della federazione Nazionale Fescista degli Industriali dello Spet-tacolo - Collaborazione tecnica del-l'Istituto Nazionale per la Relazioni Culturali con l'Estero

Anno VII - Vol. II - 25 ottobre 1942-XX FASCICOLO 152

IN QUESTO NUMERO: F. PASINETTI E G. PUCCINI Capitolo sul regista . . 605 FRANCESCO CÁLLARI Importanza e responsabilità di Lugano . . . 608 ENRICO MOROVICIA Due soggetti per Macario 610 G. TASSANTU SPACCAPIETRA Esami alla scuola del ci-611 OSVALDO CAMPASSI Vera essenza del film della prateria danni oltre alla distruzione degli esem-614 plari del film sonoro in questione e la condanna della Kino Film alle spese

L'onda che nusce e che passa . 617 MESTOLO BALDO BANDINI Cinema e fotografia . . 620 Film di questi giorni . 622

NELLE RUNKICHE Cinema Gira . Negli stabilimenti si gira 601

Capo di Buona Speranza 624

La Redazione: R. Legne D. Purificato

DIRECTORE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE ROMA - PIAZZA DELLA PZLOTTA, 3 - JEL. 683470

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del menie dan zunininstrazione dei perio-dico, o mediante versamento al conto-corrente postole 1/23277 oppure pres-so le tibrerie Hoepli in Milano (via Berchett e Roma (tergo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Co-lonie: anno 1, 50, semestre 1, 28 - Este-ro: anno 1, 70, semestre 1, 40 Pubblicità : rivolgersi Unione Pubbli-cilà Italana Società Anonima : Roma, via Dossojalti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLO-NIE 1., 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Valeria Hidveghy attrice del teatro e del cinema ungharesi, protagonista dei film 'Travolto dalla corrente' - 'Clinica per le enime' 'Condannato's vivere' 'Amore di cadelti', 'Fiamme'-'Cambio della guardia' - 'Sabotaggio' e 'Andrea' e che probabilmente vedramo presto in Italia



Il conte Franco Mazzotti Biancinelli, presidente della Kivo Film, sorpreso dal fotografo accanto a Laura Solari che interpreta 'La maschera e il volto'

DINIBMA

IL SENATORE ...

...Luigi Barzini ha citato innanzi al nostro Tribunale, la Soc. An. Kino Film, già Athesia Film, per una interessante causa a stondo cinematografico, anni 1017-18 il sen. Barzini cedette all'Itala Film, divenuta in seguito Anonima Pittaluga, un soggetto per la rea-lizzazione d'un film muto dal titolo La fabbrica dell'imprevisto, che fu a suo La jacorica dell'imprevisio, che fu a suo tempo rappresentato. In seguito alla liquidazione della Pittahuga il soggetto fu ceduto all'Athesia Film, divenuta poi Kino Film, la quale procedette al rifacimento del soggetto per la realizzazione d'un film sonoro, senza che fosse stato richiesto il consenso all'autore.

Ora il seguita soggetto dell'actività della consenso all'autore. stato richiesto il consenso all'autore. Ora il sen. Barzini sostiene che spet-cava a lui il diritto esclusivo di modifi-care, riprodurre, sfruttare economica-mente l'opera propria nei modi e nelle rotme contemplati dalle norme legislative. Chiede pertanto il risarcimento dei

tutte del giudizio. IL CINEGUF DELL'URBE ...

...ha indetto la Leva Cinematografica per l'anno xxi. Attraverso un Convegno Tecnico, un Convegno Culturale ed un certo numero di provini e fotografie, verranno selezionati i giovani che aspi-rano a partecipare all'attività produtti-va del Cine-Guf. La leva immetterà inoltre alcuni elementi in appositi corsi che verranno tenuti presso il Sperimentale di Cinematografia. il Centro

Le iscrizioni alla Leva si ricevono dal 2 al 7 novembre presso la Segreteria del Cine-Guf, Roma.

II. MONISTERO ...

..della Cultura Popolare (Centro Sperimentale Cinematografia) bandisce un concorso per n. 16 borse di studio per allievi della scuola del Centro Speri-mentale di Cinematografia.

Il concorso è dotato di: n, 7 borse per allievi attori; n. 2 borse per allievi re-gisti; n. 2 borse per allievi ottici (operatori); n. 2 borse per allievi fonici; n. 3 borse per allievi scenografi e costumisti.

Otto borse sono di L. 1.500 mensili ciascuna, per n. 12 mesi, e sono desti-nate ad allievi e ad allieve che abbiano la famiglia con residenza fuori Roma e n. 8 borse sono di L. 1.000 mensili ciassenna e sono destinate ad allievi od allieve le cui famiglie abbiano residenza a Romà. Il concorso è riservato agli iscritti alle

Organizzazioni del Regime.

Possono partecipare al concorso i cittadini italiani che abbiano i seguenti requisiti :

a) aver compiuto il 16º anno e non superato il 25º anno di età se attrice; aver compiuto il 18º e non superato il

280 anno di età se attore; aver compiuto il 200 e non superato il 300 anno di età se regista, scenografo o ostumista;

aver compiuto il 200 e non superato il anno di età se ottico (operatore) o fonica:

b) possedere la licenza di scuola media inferiore od altro titolo equipollente, se

allievo attore; possedere una laurea allievo regista. Per tutti gli altri allievi si richiede il diploma di scuola media superiore, od altro titolo equipollente. În mancanza di tali titoli scolastici, sono ammessi eccezionalmente quei candidati che, a giudizio insindacabile della Commissione di cui all'art, 10 del bando, dimostreranno di possedere speciali attitudini attraverso le prove di cui al comma D dell'articolo 5.

ε) idoneità fisica;

d) superare una prova scritta ed un esame orale di cultura generale a seconda della sezione cui intende inscriversi l'allievo.

L'atmissione degli stranieri al concor-so è subordinata all'autorizzazione del Ministero della Cultura Popolare.

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA LIRE ITALIANE 361,000,000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI IN ITALIA, NELLE COLONIE, NELL'AFRICA ITALIANA ED ALL'ESTERO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



Le domande, in carta libera, dovranno essere corredate dai seguenti documenti in carta libera;

a) certificato di nascita:

b) certificato penale di data non anteriore a 3 mesi dalla sua emissione;

e) consenso scritto da parte dei genitori, per minorenni;

it) certificato di studio;

r) certificato medico;

f) certificato di iscrizione alle organiz-

zazioni del Regime:

23 E. 2 lotogialie formato 9 × 12, di cui ала а mezzo husto ed una a corpointero, per gli aspiranti alla Sezione Recitazione e n. 3 fotografic formato tessera, nonchè tutti gli altri documenti che l'aspirante ritenesse opportuno presentare per la migliore valutazione delle proprie capacità,

Il corso completo del Centro Sperimentale di Cinematografia dura 2 anni Per tutta la durata del corso gli allievi si obbligano a non partecipare a qual-siasi spettecolo teatrale-radiofonico-cinematografico senza l'autorizzazione della Presidenza del Centro.

La Commissione per l'esame delle prove di coi all'art. 5 comma D, è nomiuata dal Ministero della Cultura Popolare.

doroande dovranno pervenire al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Via Tuscolana Km. 9, non oltre

il giorno 31 ottobre. Le borse di studio non assegnate o che delle quali venisse a cessare il godimento, saranno rimesse a concorso con le modalità che saranno stabilite dal Ministero della Cultura Popolare.

Al fine dell'assegnazione delle Borse di Studio, la Commissione prenderà in esame anche i titoli di coloro che già hanno presentato domanda per l'ammissio-no ai Corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, anno accademico 1942-1943-xx1, di cui al precedente bando, scaduto il 30 settembre u. s.



NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTÀ

IL BIRICHINO DI PAPA - Prosegue la lavorazione

MARIA MALIBRAN - Prosegue la lavorazione.

LA MASCHERA E IL VOLTO - Almontaggio.

LABBRA SERRATE - A! montaggio. IL NEMICO - Al montaggio.

FUGA DUE VOCI - A! montaggio. DUE CUORI FRA LE BELVE -Prod.: Cines; regia: Giorgio Simonelli: operatore: Guido Serra; internelli; operatore: Guido Seria; meci-preti: Antonio De Curtis (Totò), En-rico Glori, Vera Carmi, Enzo Biliotti, Lia Orlandini, Claudio Ermelli, Guido Mortsi, Primo Carnera, Arturo Bragaglia, Achille Maieroni. (Stabili-menti C.S.C.).

SQUADRIGLIA BIANCA - Prosegue lavorazione, in interni.

GENTE DELL'ARIA - Ultimate le riprese in esterni al Lido di Roma, ha produzione entrerà negli stabilimenti di Cinecittà.

IN ESTERNI

GLI ULTIMI TUAREG (I predoni del Saliara) - Esterni in Africa,

LA PRIMADONNA - Prosegue la lavorazione in interni nello stabilimento del Palazzo della Quadriennale a Milano.

OUELLI DELLA MONTAGNA Prosegue la lavorazione in Val d'Aosta. OSSESSIONE - Prosegue la lavora-

L'UOMO DALLA CROCE - Al montaggio.

I PAGLIACCI - Al montaggio. LASCIA CANTARE IL CUORE -Al montaggio.

CANAL GRANDE - Al roontaggio. I TRECENTO DELLA SETTIMA -Al montaggio,

RITA DA CASCIA - Al montaggio. ACCADDE A DAMASCO - Prosegue a Barceliona.

L'OMBRA DELLA GLORIA : Prod.; Sipac: distr.: Produttori Associati; re gia: Pino Mercanti; supervisione: Corrado Pavolini; scenografia: Giuseppe Vintorio Ugo; costumi: Gino Morici; operatore: Francesco Corgone; sogoperatore; getto: Santi Savarino, Ovidio Imara; sceneggiatura: Giuseppe Zucca: inter-

Andrea Checchi, Luisella Beghi, Mario Ferrari, Giovanni Grasso, Carlo Bressan, Ceserino Barbetti, Si

TITANUS

L'ANGELO BIANCO - Al montaggio.

CORRISPONDENTI DI GUERRA Prosegue la lavorazione.

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE -Prod.: Incine-Scolera; regla: Flavio Calzavara; organizzazione gen.: Guido Paolucci; operatore: Giovanni Vitrotti; figurini; Fabrizio Carafa; in-terpreti; Cesare Barbetti, Leda Glomipienti. Cesare Barbetti, Leda Glo-ria, Nino Pavese, Virgilio Riento, Ce-sco Baseggio, Margherita del Plara, Anna Valpreda, Serenella Lupi, Gu-glielmo Barnabò.

S. A. F. A.

STASERA NIENTE DI NUOVO -Prod.: Italrine; distribuzione: I.C.I.; regia: Mario Mattoli; operatore: Aldo Tonti; montaggio: Fernando Tropca; scenografia: Piero Pilippone; interpre-ri: Alida Valli, Carlo Ninchi, Anto-nio Gandusio, Giuditta Rissone, Tina Lattanzi, Aldo Rubens, Armando Migliari, Achille Maieroni, Olga Capri.

SCALERA

CARMEN : Prosegue la lavorazione. NAPOLEONE A SANT'ELENA - Al montaggio.

IL PANCIULLO DEL WEST - Pro segue la lavorazione.

TRENO C.R. 13 - Prosegue la lavorazione.

E BAMBINI CI GUARDANO - Prosegue la l'avorazione

F. E. R. T.

SENZA UNA DONNA - Prosegue la Javorazione.

L'USURAIO - Prosegue la lavorazione,

LA VITA TORNA - Prosegue la lavocazione,

TIRRENIA

INCONTRI DI NOTTE Prosegue la lavorazione.

PRINCIPESSINA - Al montaggio, PAZZO D'AMORE - Al montaggio.

SI STA REALIZZANDO...

...un cortometraggio Luce sull'aeromo-dellismo, tratto da un soggetto di Ga-Gastone Martini, diretto da Ugo Saitta, un giovane regista che ha al suo attivo alcuni eccellenti ilm, fra cui un origi-nale film interpretato tutto da pupazzi già presentato alla Esposizione interna-zionale del Cinema di Venezia nel 1939. Il film si propone di far conoscere al grosso pubblico il magico mondo dei costruttori di modelli volanti, avendo per stondo la gara nazionale.

LE ELICE FILM ...

...ha varato il programma di produzione per l'annata 1942-43 comprehidente i seguenti film: ECCUATO ALL'ALEA, interpretato da Doris Duranti, Luigi Trenker, Osvaldo Valenti, e affidato alla regia di Luigi Trenker; aquila neka trat-to dalla celebre novella » Dubrawsky » di Pusckin, la cui riduzione e sceneggiatura si deve a Edoardo Anton; cinque POVERI IN ACTOMOBILE E IL MARITO POVERO, entrambi di Cesare Zavantini.

GERMANIA

VEIT HARLAN...

...è alle prese con un nuovo film a colori di produzione Ufa, dal titolo овникому (Sacrificio), derivato da una novella di Rudolf G. Binding interpretato da Kristina Söderhaum e Carl Raddatz.

SUCCESSI ITALIANI

scampolo dell'Itala Film è stato programmato al Cinema Astor di Berlino con vivo successo di pubblico e di cri-tica. Felix Henseleit facendone la recensione su Film-Kurier dice fra l'attro: « ...Il regista Nunzio Malasomma ha fatto un accurato studio della vita quocidiana di un popolo meridionale, sompono è una commedia che punta sulla figura centrale della protagonista più che su originali situazioni comiche. Ne è derivato un film che, pur non approfondendo la psicologia dei personaggi, crea una serie di situazioni che divertono molto il pubblico. Lilia Silvi ne è la protagonista ed ha creato il personaggio di Scampolo dandole la fisonomia genuina di una monella della strada. Ella ha coraggiosamente rinun-ciato ad accentuare la sua ferriminilità. così che la storia d'amore della trama non sembra sempre aderire al perso-naggio da lei creato, ma Litia Silvi mette tanto temperamento nella sua interpretazione che, grazie a lei, il film risulta divertente così che fin dal primo quadro il turbolento personaggio di Scampolo afferra la simpatia dello spet-



Amedeo Nazzari è l'uomo che trasforma la vita di Scampolo. Con i suoi modi cuvaliereschi ha reso gradito al pubblico femminile il protagonista maschile. Questo film comico ha raggiunto il suc-

cesso di llarità che si proponeva. (Da Film-Kurier del 19 settembre). Anche Karl Hermann Henkel su Der Film scrive una critica favorevole sullo stesso lavoro.

ORE NOVE, LEZONE III CHIMICA. La critica berlinese del fiim italiano ora NOVE, LEZONE III CHIMICA, che è stato proiertato nei cinema. Atrium, Tauntzien-Palast e U. T. Friedrichstrasse dice fra l'altro: « ...La regla di Mattoli ha reso il film molto attraente ed il pregio essenziale

del lavoro consiste nella sua ambientazione. L'azione si svolge in un grande collegio italiano che è altrettanto moderno quanto lussioso, tanto da far desiderare di essere nuovamente scolari per poter vivere in un simile ambiente. L'interpretazione dei due principali per sonaggi femminili ha trovato in Mida Valli ed Irasema Dilian due attrici molto simpatiche. Andrea Checchi è il bel professore di chimica, Carlo Campanini, uno dei migliori comici del film italiano, un simpatico bidello; Giuditta Rissone una direttrice comprensiva ed Adal Dondini un voluminoso ripo di insegnante... Il pubblico si è interessaro e divertito, Erust Jerosch (da Der Film, 12 settembre).

L'ANGOLO DEL MUSEO



Tre i cimeli del Museo del Cinema, d'imminente istituzione, sono 17 diapositive colorate olandesi del XVII secolo; tutte le diapositive sono in movimenti combinati. Questo Cupido che riproduciamo in atto di sollevare una freccia, è colorato con un'ingenuità che ricorda le carte da giuoco e certe spalliere di letti di altri tempi: il corpo rosa, le elette grigie, il drappo d'un verde-crudo poggia su un drago rosso bruno dalle ali mobili (dal catalogo del Museo del Cinema Canudo)

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 RISERVA L. 170.000.000

AVVISO IMPORTANTE!

'NOTA D'ORO'

Fisarmonica di classe



Modello IMPERO

ALTE QUALITÀ FONICHE ELEGANZA IMPECCABILE COSTRUZIONE PERFETTA

LA SOC. ITALIANA 'NOTA D'ORO'

di Osimo (provincia di Ancona)

inaugurando il nuovo stabilimento, desidera favorire 200 nuovi clienti nell'acquisto delle sue fisarmoniche di fama mondiale. Mette pertanto in vendita duecento strumenti del modello IM-PERO, con voci in 3a/5a a 1 registro, ai saguenti eccezionali prezzi di:

PROPAGANDA

34	tosti	48	bassi,	prezzo	listino	1700			per L. 1450
37	*	80	€.	4	<	2150			per L. 1650
									per L. 1850

Per poter beneficiare di tale eccezionale occasione, occorre:

- 1º Inviere subito l'ordinazione ella Società Italiana 'NOTA D'ORO' a Osimo (provincia di Ancona), accompagnala del relativo importo;
- 2º Unire all'ordinazione la presente inserzione pubblicitaria

La 'NOTA D'ORO' garantisce per cinque anni tutti I suoi strumenti da ogni difetto di fabbricazione. L'imballo e il trasporto nel Regno sono gratulti



Maria Malibran

GUIDO Brignone prepara un altro film musicale, MARIA MALIBRAN, nelle cui vesti vedremo Maria Cebotari, cantante d'infinite risorse vocali e sceniche. È un'avvincente e fatale storia d'amore imperniata su celebri personaggi del mondo musicale, e il motivo è ancora quello eterno e mai scaduto della ispirazione che manca e delle passioni che sanno vivificarla, dei successi e dei grandi dolorosi amori.

È il tempo in cui Gioacchino Rossini vive a Parigi. Maria Malibran vi accorre per sfuggire ai lacci di un marito dissoluto e chiuso; il suo debutto all'*Opera* è trionfale. Tra gli entusiasti è Vincenzo Bellini, che segretamente s'innamora della cantante.

Ma un casuale incontro, uno di quei casi fatali che mettono, per un capriccioso gioco della sorte, due esseri sulla medesima strada, fa che Maria Malibran incontri il violinista De Beriot e che a lui si unisca. Il dramma di Bellini non gli darà pace: il trionfo della cantante e della sua Sonnambula al Teatro « Drury Lane » di Londra gli rivelano i rapporti tra Maria e De Beriot; la donna viene consigliata da un amico del grande musicista italiano a lasciare Londra, perchè Bellini riacquisti la sua serenità.

Ma tutto sarà vano. Consunto dalla passione e dalla delusione, Bellini verrà a morte. La notizia giunta una sera a Milano segnera la fine lenta della Malibran che finalmente scoprirà che il musicista italiano era la sua vera passione.

Materia molto nobile e toccante offre al regista una simile vicenda, alla quale prestano la loro opera, oltre alla Cebotari, Rossano Brazzi, Renato Cialente, Rina Morelli, Loris Gizzi e Silvia De Bettini.

Il film è prodotto e distribuito dall'A.C.I. Europa film.

(foto Civirani)











CAPITOLO SUL REGISTA

Corrispondendo ai desideri di molti lettori, iniziamo in auesto numero la pubblicazione a puntate di alcuni capitoli riguardanti i principali argomenti dell'arte, della storia, della tecnica del cinema.

Tali capitoli, dovuti ad alcuni tra i migliori collaboratori di Cinema, fanno parte di un'opera di complessa e unitaria mole, che sarà una sorta di « Enciclopedia del cinema », e vedrà la luce a lavoro ultimato.

Scopo che Cinema si prefigge con questa pubblicazione è quello di aggiornare gli studiosi della materia, fornendo loro un campo di indagine storica e critica di carattere divulgativo e di forma il più possibile esauriente e, nel contempo, accessibile.

NTBR.

I. — La parola che in Italia designa, senza pericolo di confusione di sorta, il direttore artistico (del teatro e del cinema), nasce dalla correzione di alcune altre che per lunghi anni l'hanno preceduta, « Inventata n verso il 1930, essa sostituisce regisseur e metteur-en-scène e perfeziona un termine più impreciso quale direttore o direttore artistico (forse, del resto, giunto di peso dall'America, ove si dice sempre director). Un film è « diretto da »; o « realizzato da »; ed il regista può anche venir chiamato realizzatore. Direttore di scena è anche un termine antico, passato pari pari al cinema dal teatro. In America è, dunque, il Director che realizza e, allora, un film è « directed by » o, nei casi piuttosto speciali di registi molto celebri e fortunati (Lubitsch, Brown, Capra) un film è, per es., « a Lubitsch production » (« un film di Lubitsch »). I tedeschi sostituiscono questi termini con Spielleitung, o Regie o a ein Film von », mentre il francese, oltre metteur-en-scène e quel termine régisseur spesso usato a sproposito in Italia, anni addictro, giacchè indica colni che si occupa dell'allestimento scenico, ha réalisateur. Invece, directeur artistique è quasi un directore di produzione; e in America art director è lo scenografo.

Quanto al senso, la parola regista è precisa e rigorosa. Regista è colui che regge, e dunque è a capo, dirige, comanda, governa, amministra, sostiene. A questo modo, essa comprende e giustifica tanto l'artista quanto il praticone sveglio ed autoritario: anche se in un senso lato il secondo conta solo in quanto esegue una funzione (nulla dal punto di vista dell'arte) di qualche utilità per ciò che significa volgarizzazione della prassi del mestiere. Ad un certo momento, tramandato e consegnato in altre mani, il mestiere posseduto da uno o più gruppi di artieri, può infatti entrare nel bagaglio di un'artista: così che la fatica e l'esempio dei mestieranti non vanno perduti.

La figura del regista è stata definita chiaramente e sagomata con giustezza, nei suoi più caratteristici ed esatti attributi, in data recente (ma un poco più lontana di quella che segna la nascita della nuova parola. che la designa). In base a questa definizione, il regista dovrebbe a rigore considérarsi in un film il responsabile dell'opera ed in sostanza l'autore. Se è vero che il regista inserisce o dovrebbe inserire in un film gli elementi esclusivamente cinematografici o particolarmente tali, è vero anche che con il concorso di più persone, nella realizzazione di un film, spesso il regista è costretto a limitarsi alla coordinazione o in altri casi, alla semplice direzione degli attori ed alla scelta delle inquadrature e dei movimenti di macchina, lasciando (ciò accade soprattutto in America) la coordinazione al produttore (producer). Essendo queste ultime le sue funzioni a prima vista più specifiche, il regista può non occuparsi del resto, limitando quindi la sua attività nel complesso dell'opera e permettendo

che il risultato venga appunto definito un film di complesso. In questo caso, caratteristico del film rivolto soltanto alla speculazione commerciale, senza preoccupazioni cioè d'ordine artistico, la responsabilità dell'opera va al producer, pur permettendo questi di lasciar trasparire le qualità del regista nel disimpegnare abilmente le sue particolari e ristrette tunzioni. Sam Goldwyn è, nel cinema americano, il tipico produceraccentratore, che limita le mansioni del regista: ma non vuol sempre significare che le annulli. Erich Pommer e Alexander Korda sono --- o sono stati — due importanti figure dello stesso tipo, nel cinema europeo: organizzateri-registi, per così dire.

Conviene perciò distinguere due tipi di registi: il creatore (l'artista, insomma, nel senso più autentico della parola) e il tecnico. Quest'ultimo può, tuttavia, non mancare di qualità creative, ma esse sono subordinate a tutto il resto. Talvolta, può anche accadere che codesto tipo di direttore cinematografico, tecnico esatto prima che artista, si senta in grado o almeno intenda di fare dell'arte, di esprimere qualche cosa, addirittura di rivelare un mondo personale. Nel peggiore dei casi, il regista non



'La Regina Cristina' di Rouben Mamoulian



'Vogliamo la celebrità' di René Clair

ha nessum rilievo, è un qualunque anonimo simile in tutto e per tutto a tanti altri colleghi; nel migliore dei casi, porrà in luce nel film alcuni punti di vista così caratteristici da permettere di attribuirgli una squisita personalità che può farlo paragonare a quella di creatori in altre arti. Come s'è accennato, dei registi si suol parlare da poco tempo, rispetto ai quaranta e più anni di vita del cinema. Al pubblico questo nome impopolare è giunto tardi, dopo quello dell'attore, della Casa produttrice e financo del soggettista. Quando poi un film è ricavato da un'opera letteraria o teatrale di grande valore o molto conosciuta, il nome del romanziere o del commediografo appaiono in prima linea e nascondono quello del regista, la cui opera viene a risultare unicamente quella di traspositore del romanzo o della commedia in film. In questo secondo caso, il regista cinematografico si avvicina a quello teatrale, per quanto l'attività del primo sia molto più ampia di quella del secondo. Ma la posizione più accettabile sarebbe quella che fa considerar l'opera l'iteraria o teatrale come un soggetto qualsiasi: così da metter in grado il regista di poter costruire un film che si giustifichi e si riconosca come tale: partendo da questo concetto, egli riacquista tutta la propria libertà ed in modo anche più completo se esegue da sè, o almeno controlla, la sceneggiatura.

Negli anni lontani del primo cinema industriale, si cra soliti ed ancor oggi, per ragioni pubblicitarie soprattutto, si suole attribuire al regista (o meglio a quella figura che oggi si definisce regista) un che di magico, di misterioso; il tale è un « mago », si legge talvolta nei fogli di presentazione di un film. Un alone di mistero barocco e ingenuo era ciò che il pubblico un tempo chiedeva; prima che attorno al capo del creatore del film, diffuso su tutto il corpo del cinema in genere. E per i diabolici film basati sul trucco (Méliès) l'attributo magico era ben giustificato! La lanterna magica, non è per caso che si chiama appunto « magica ». Con questo, si vuol chiarire la posizione degli spettatori di fronte allo schermo, dagli inizi del 1900 fino a cabiria e, forse, a ciccio infranto. Più tardi, sono gli intellettuali che si impadroniscono del cinema - i francesi « scoprono » Chaplin nel dopoguerra, i russi dallo studio teorico giungono alla presa, i tedeschi classificano e sistemano — e forse sono essi i primi che con le loro analisi demoliscono a poco a poco il fantasma curioso ed attraente creato dal pubblico. E solo allora che le folle incominciano a

captare, dall'aere mirabolante che parte dallo schermo, qualche nome di regista e la fatidica parola; ancorchè ben lontane dall'intuire la posizione del direttore cinematografico, cominciano a sospettare che i prediletti divi non agiscano miracolosamente dinazi a non si sa quale mirabolante meccanismo.

Il pubblico, dunque, ha conosciuto tardi il regista. Griffith è siato forse il primo nome che gli sia apparso vivo davanti allo sguardo; altri nomi, qua e là, s'udivano, e nelle didascalie iniziali del film c'era spesso scgnato quello del regista (oggi è sempre scritto nell'elenco di nomi e di attributi che precede la prima scena di un film, ma non è detto che il pubblico vi badi sempre), ma quanti lo leggevano con vero interesse? Il nome dell'attore o dell'attrice ha avuto sempre per il pubblico maggiore importanza. Dal niente, il regista è diventato però, con il tempo, nella fama e nel riconoscimento dei suoi meriti, un qualcuno spesso elegiato in termini eccessivi. Oggi, si sa, il regista ha assunto, nella storia e nell'estetica del cinema, l'importanza che gli spetta; e per il pubblico le conferme più chiare ed indiscutibili sono venute e vengono dalla lettura delle riviste, o, più clamorosamente, dall'eco di premi, nazionali e internazionali, conferiti a questo o a quello. In qualche caso, si è giunti perfino a un divismo del regista: talvolta giustificatamente, tal'altra in forma meno accettabile.

Comunque, il pubblico resta sempre un poco all'oscuro delle vere funzioni del regista; prima che della sua posizione squisitamente artistica, del suo lavoro materiale.

La maggiore o minore attività del regista nella composizione di un film, dipende dalla quantità e dalla qualità dei compiti che, in campo industriale, gli vengono affidati. La fase di regia è preceduta da quella di sceneggiatura, cioè di completa e diffusa elaborazione cinematografica del soggetto. Un regista che voglia operare in senso artistico non può ignorare le fatiche e gli sviluppi della sceneggiatura; quand'anche non la scriva da solo, bisogna che egli la sorvegli, la controlli, sempre in vista del suo modo di vedere e sentire (o soltanto di dirigere, cioè, in fondo, di riassumere nella pratica viva l'una e l'altra cosa); in modo da giungere alla ripresa con un'idea generale perfetta ed una conoscenza non meno



'Nostro pane quotidiano' di King Vidor



'Il signor Max' di Mario Camerini

piena di tutti i particolari. Invece, il regista di un film industrialmente concepito, entra nella lavorazione tardi, cioè a soggetto e sceneggiatura compiuti, laddove, per precisare, il regista che s'è chiamato creatore entra assai prima, sceglie il soggetto o addirittura lo scrive (Clair), lo sceneggia, lo realizza, ne esegue il montaggio, e lo sorveglia dando al montatore le direttive. Nella forma più banale della regia, il regista si riconosce solo come abile tecnico attraverso la direzione degli attori --che talvolta preponderano con la loro personalità — il ritmo delle scene e delle inquadrature, la scelta delle inquadrature o del movimento della macchina. Spesso queste due cose vengono modificate dal manoscritto o, addirittura, non vi sono fissate, e certo il regista le compone con cura, sebbene si possa dire che non è con la cura, e in ogni modo non con la cura soltanto, che il film diventa opera d'arte. Il regista tecnico si limita dunque alla coordinazione di pochi elementi, anche se essenziali. Vi è, però, un gradino intermedio tra i due tipi di registi: il regista può manifestare uno stile, qualcosa di più che le qualità di nomo capace di manipolare con abilità. V'è allora da parte sua un'interesse particolare e necessario verso questo o quell'elemento che partecipa alla realizzazione di un film; così un Brown sarà riconoscibile soprattutto per l'equilibrio del racconto e per la chiarezza con la quale sono descritti i caratteri dei personaggi; un Mamoulian per il ritmo serrato della narrazione e per certe analogie; un Camerini per l'amore con il quale sono teneramente seguiti i protagonisti e per i caratteri borghesi dell'ambiente.

Il gradino più alto, s'è detto, è quello del regista creatore: Chaplin, Clair, Stroheim sono facilmente riconoscibili, perchè nei loro film si estrinseca un mondo con caratteristiche inconfondibili. Dicendo, per es., che Clair è più umorista che regista, si aggiunge un grande merito alla personalità di lui, non la si diminuisce: Clair ha scelto il mezzo cinematografico, il

linguaggio del cinema per esprimersi, a preferenza del romanzo o del teatro. Non è detto, però, che un regista, per essere riconosciuio arlista, debba mantenersi sempre nelle stesse situazioni o esprimere un mondo circoscritto. Si può arrivare al caso di Pabst, il quale sa manifestare uella trattazione di argomenti disparati, un'acuta capacità di analisi, un uso sovente geniale del a mezzo ».

È quindi possibile stabilire — grosso modo — una classificazione che comprenda il regista-creatore; il regista che ha un genere preferito o che è riconoscibile da particolari d'ambiente e di condotta di personaggi; il regista che stabilisce un'impronta personale (non importa se abbastanza superficiale) in ogni genere di film che gli venga affidato; il regista-tecnico o di mestiere.

Vi sono registi (Vidor, per es.) che ad opere di natura nobilmente artistica, alternano opere di fattura esclusivamente commerciale; e ciò per evidenti ragioni di regolamento industriale: che si verificano sempre quando un regista è sotto contratto di una Casa che intende affidargli questo o quel film, e inoltre, ogni tanto, lasciarlo libero di seguire la propria vena. In ogni modo, siano artisti o mestieranti, obbediscano ad un'ispirazione autentica o ai contratti dell'industria, tutti i registi, nel teatro di posa, affrontano, pur con diversi metodi e diverso atteggiamento, le stesse difficoltà. Il regista esplica le sue funzioni dietro la macchina da presa e davanti agli attori. Dietro a quella, stabilisce l'inquadratura, il campo di presa, il movimento; davanti a quelli, definisce l'azione concreta, il tono del dialogo, rifaccado preventivamente la scena nei diversi ruoli e nei diversi toni, cosicchè gli attori possano seguire l'intonazione da lui data.

(Continua)

FRANCESCO PASINETTI e GIANNI PUCCINI IMPORTANZA E RESPONSABILITÀ
di Lugano



Oretta Fiume, che attendiamo in prove più convincenti (foto Gneme)

OGGI la Svizzera, assieme al Portogallo, alla Spagna ed alla Svezia, di fronte al resto dell'Europa in guerra, è un ottimo terreno d'osservazione e di prova; oltre a ciò, anche in miglior grado rispetto agli altri due paesi neutrali, la Svizzera, e per la sua privilegiata posizione geografica e per la sua astensione (almeno ufficiale o apparente) da ogni attività politica, è un luogo di soggiorno ideale presentando - inoltre - maggiori attrattive climatiche e gastronomiche, non trascurabili. Vi accorre, dunque, gente di ogni nazione, belligerante e non belligerante, e vi forma un mosaico umano non tanto strano quanto, per più aspetti, interessante. Quale piano di prova migliore oggi, della Svizzera, per il cinema italiano che va rafforzando la sua struttura ossea e si prepara, per fine guerra, ad affrontare, dopo le attuali vittorie sul mercato europeo, il mercato della massima industria cinematografica: quello nordamericano? Un interrogativo siffatto, netto e preciso, forse Raffaello Marzocchi (direttore della «Sefi» a Lugano) non se lo pose, quando gli venne in mente d'organizzare nella città del Ceresio qualcosa di simile alla Mostra veneziana del cinema; ovvero non ne pote' prevedere subito le conseguenze.

La « rassegna del film italiano in Svizzera » nacque l'anno scorso, svolgendosi immediatamente dopo Venezia e come un codicillo o un'appendice di Venezia: infatti, alla sua prima edizione, presentò quasi tutti film italiani ch'erano stati proiettati sullo schermo del San Marco. Quest'anno, al converso, un solo film della Mostra veneziana figurava nel programma. Dire allora che la Rassegna luganese è un corollario di Venezia, potrebbe essere più esatto; ma, mentre siamo in guerra, Lugano acquista una importanza maggiore ed oso dire ch'è una manifestazione in certo senso più impegnativa della Mostra internazionale d'arte cinematografica, ridotta per ora ad esser soltanto curopea. Il pubblico di Lugano va considerato internazionale; seppure la percentuale maggiore sia di ticinesi, è sempre un pubblico che vede, osserva, confronta e giudica la produzione cinematografica di tutto il mondo, compresa l'ultima, anzi l'ultimissima, produzione nordamericana. Portare in pasto a codesto pubblico, tanto aggiornato, alcuni nostri film, è un atto non solo di grande coraggio, ma anche di grande responsabilità. Non dimentichiamo, poi, la critica e i corrispondenti delle agenzie e dei giornali di tutto il mondo: anche questi giornalisti osservano, confrontano e giudicano.

Sugli schermi luganesi, poche settimane pri-

ma che comparissero LE DUE ORFANELLE di Gallone e ROSSINI di Bonnard, erano stati proiettati capolavori d'arte cinematografica come la via del tabacco di Ford e fantasia di Disney; e mentre una storia d'amore di Camerini interessava gli spettatori del Su-percinema, quelli del Kursaal s'appassionavano in bel altro modo davanti al film di Hitchock IL SIGNORE E LA SIGNORA SMITH, interpretato da Carole Lombard e Robert Montgomery, E pur vero che, al tempo stesso, altri due film hollywoodiani, BOB LO SPARAFUCILE E BATTACLIONE PARACADUTISTI (quest'ultimo vorrebb'essere, oh! gl'ingenui statunitensi, un film d'efficace propaganda bellica) restavano molto indietro ai nostri. Ma la conclusione di questo rilievo non può essere che una: scegliere i film da mandare a Lugano con maggiore oculatezza.

Bisognava demandarsi prima: con chi può competere il mediocrissimo film di Gallone? E concludere: non può che denunciare all'estero (e non è opportuno, specie nelle presenti contingenze) la povertà di certa nostra produzione, allestita ad uso e consumo interno e che dovrebbe esser destinata unicamente alle terze e quarte visioni. Per altro verso, una figura universalmente nota quale quella di Rossini, se trattata al modo, diciamo da romanzo d'appendice, del film di Bonnard ed interpretata filodrammaticamente al modo di Besozzi, non dovrebbe proprio varcare i confini, almeno officialmente. Terzo appunto: su sette film presentati, sei erano in costume! L'unico film d'ambiente moderno era una storia d'amo-RE. Perchè perpetuare la storiella che noi non sappiamo fare che i film in costume? Per soprammercato, in visione privata, a critici, attori e registi, furono presentati altri tre film di cui due ancora in costume.

Possiamo pur concludere: troppi film, per una breve rassegna. Se il programma si fosse limitato alla CENA DELLE BEFFE, a I PROMES-SI SPOSI, A UNA STORIA D'AMORE, A CARMELA, a scampolo ed alla morte civile (che, in verità, riscosse il maggior plauso della critica), non saremmo stati eccessivi come ci è accaduto. Per Lugano il metro da tenere dev'essere; pochi film e tutti buoni. Coi documentari, invece, siamo andati a gonfie vele: la schiera dei giovani nostri documentaristi presenti con le loro opere a Lugano (Pasinetti, Cancellicri, Damicelli, Saitto, Gemmiti e Cerchio) ha mostrato a quale alto livello artistico è pervenuta la nostra produzione nel campo, diciamolo, del cinema puro, del cinema cinematografico.

La Rassegna luganese, oltre a misurare le possibilità d'espansione del film italiano all'estero, in questo particolare momento oellico serve a saggiare la nostra produzione a lato di quella nordamericana che fa da antagonista e non riesce sempre a spuntarla. Come tanti altri mercati liberi dal monopolio, quello di Lugano ha dimostrato e continuerà proficuamente a dimostrare che il film italiano può, in più casi, reggere il contronto di quelli nordamericani o può coesistere ad essi, affermandosi per proprio conto, col particolare suo volto, vittoriosamente.

FRANCESCO CÀLLARI



Due soggetti per Maeario

NEI suoi film, Macario non ha ancora fatto il portinalo d'una casa di borghesi, nè il commes-so d'ufficio, nè, soprattutto, il ciarlatano o il venditore ambulante da fiera (IL CHIROMANTE e IL VAGABONDO sono altra cosa) che, in piedi sopra uno scranno, vende alla folla estasiata, lamette per la barba, strambi congegni per pelare le patate o bottigliette di misteriosi elisir.

Accunto a Macario (che rappresenta sempre la bontà, l'ingenuità, l'innocenza), non è stato sempre messo un nemico adallo. Ne IL PIRATA SONO 10, film congegnato bene, pieno d'episodi briosi, Juan de Landa poteva essere più feroce al patto d'apparire meno ridicolo. Il vasto oceano di S. Genoveffa hene s'adagiava nella fantasia del pubblico: ma i pirati, ad un certo momento, venivano presi troppo in giro, come se il regista temesse di non essere creduto.

Il pubblico è ingenuo, seppure scanzonato, ed ama illudersi. Quel « Bieco de la Muerte », che prendeva i calci da Macario, non andava troppo hene. Macario lo avrebbe potuto sconfiggere con l'astuzia, usando stratagemmi che i soggettisti, con lieve sforzo di fantasia, avrebbero dovuto inventare.

Sarebbe opportuno che Macario corresse dei pericoli. Finora pochi ne ha corso. Assistendo alle sue avventure non ci si è preoccupati mai per la sua salute. Eppure l'emozione provocata dal desiderio di vederlo salvarsi o evitare un guaio, crea negli spettatori un alone di simpatia tutt'altro che trascurabile.

Certi episodi poi si potrebbero forse svolgere con maggiore velocità.

In non me lo dire, ad esempio, dopo che Macario ha cantato la canzoncina che comincia coi versi: Ci conoscemmo a Sing Sing, così gaia, in quella grande sala, di quella grande casa piena di gente, era lecito sperare che si svolgesse qualche divertente episodio il quale, per associazione d'idee, consentisse la rievocazione, anche subcosciente, di tante avventure vissute, vedute o lette in passato. Invece, certa lentezza e povertà di fatti (quel lampadario che ci volle tanto a farlo cadere) deluse un bo'.

Un Macario portinaio, al quale la famiglia Cavallini, -- che improvvisamente parte, perchè avvertita dell'arrivo d'un parente poverissimo, abile scroccone - affida le chiavi dell'alloggio, con l'incarico d'entrarvi ogni giorno, a cambiar l'acquu e il becchime al canarino, o ad inaffiare le piante sul balcone; dico un Macario che nel salotto suona il pianoforte per accompagnare le canzonette che improvvisa, magari di argomento che esalti la parlenza dei padroni, la letizia delle vacanze, e che invita una bella ragazza (Elli Parvo), innamorata senza speranza del figlio di Cavallini, allieva di una scuola di musica, ma priva del pianoforte per gli esercizi in casa, a farli nell'alloggio della famiglia assente, rappresenta, in via di massima, la premessa per un soggetto divertente.

Il parente povero non deve affatto rivelarsi ricco. Scambia Macario e la ragazzu per i suoi nipoti ed essi glielo tasciano credere.

Quando la bella ragazza ha finito gli esercizi, Macario le fa visitare la casa. Aprono gli armadi dei vestiti. Egli prova una marsina, lei qualche cappellino della figlia di Cavallini: lui si mette la tuba e le scarpe di vernice: ed è appunto che, tutti eleganti, li scopre il povero zio Filippo, il quale è entrato senza suonure il campanello, poiche Macario non ha l'abitudine di chiudere l'ingresso sulle scale.

Macario ed Elli Parvo danzano, cantano e suonano, per darsi un contegno dinanzi allo zio e per non dover rispondere alle domande che egli

di guadagnarne, ha l'idea di far debuttare i nipoti in un varietà.

. Dopo di avere anche lui approfittato degli armadi per vestirsi elegantemente, accompagna i due giovani in un caffè popolare, allo scopo di tarli scritturare.

Per rallegrare la ragazza, che sembra non trovarsi a suo agio, zio Pippo le acquista una cartella della lotteria. Macario ne compera una anche per sè.

L'estrazione ha luogo qualche giorno dopo; Macario vince il primo premio, ma lo zio Pippo fa in tempo a sostituirgli la cartella con quella di Elli Parvo, alla quale, prima di annunziare la vincita, ja una proposta di matrimonio.

Elli non accetta, dice che ci penserà: nel frattempo zio Pippo ha saputo che Macario non è tratello di Elli e ritenendolo innamorato di lei, cerca in ogni modo di scalzarlo.

Quando Elli Parvo apprende d'avere vinto è felice, ma sta zitta. Lo sio Pippo però spiffera tutto ad un giornalista, il quale, in un bell'articolo, informa che la figlia di Cavallini e nipote di Pippo, è la fortunata vincitrice del primo

La famiglia Cavallini legge la notizia e torna in città allarmata, disposta a pensare però che si. tratti d'una sorpresa che lo zio ha voluto riservare alla nipote,

Avvengono le complicazioni. Il figlio di Cavallini monta sulle furie perchè Elli Parvo danza e canta con Macario. La famiglia resta in un primo momento delusa. Zio Pippo s'accorge d'aver fatto male a non lasciar vincere Macario, al quale avrebbe potuto associarsi in un'impresa

Lo zio Pippo, a corto di quattrini e desideroso Macario nel film Il fanciullo del West! (foto Ferri)

teatrole: perchè il figlio di Cavallini sposa Elli Parvo, alla quale, ormai ricca, i suoi genitori non fanno più ostacoli,

Macario resta a cuntare al varietà, una canzoncina da lui stesso improvvisata, nella quale malinconicamente rileva come la fortuna l'abbia sfiorato per un punto solo.

(Si obietterà: il varietà, le cunzonette, bella scuperta. Eppure ciò che più facilmente si ricorda dei film di Mucario, sono le piacevoli canzonette da lui cuntate, sia accompagnandosi al piano, che all'organetto. La bravura di Macario sta anzilutto nella sua abilità di cuntante, di ballerino, di dicitore, mentre fa rotare gli occhi così simpatici. Macario, se ne avesse il tempo, potrebbe, sempre su film di cortometraggio, fare una pubblicità enorme a tutto ciò che leggesse il pubblico, commentando, con parole e mimica. brani umoristici, cose serie, ecc.).

Macario ciarlatano o venditore ambulante, è un altro tema di vaste possibilità per il soggettista, gli sceneggiatori, il regista.

Macario, venditore di lamette per barha, è perseguitato per gelosia da Antonio, concorrente gigantesco, dalla voce roboante, che gli si pone sempre vicino a vendere la merce.

La gente li ascolta tutti e due, ed ascolta pure Rosalinda, venditrice di anelli e braccialetti, ragazza un po' venale, innamorata di Macario, ma incapace di resistere ai doni che Antonio sempre le offre.

Vanno tutti e tre da un mercato all'altro dei villaggi: gli uomini guidano una macchinetta sgangheratu e Rosalinda viaggiando con questo o con quello, a seconda di come le conviene. Si fermano a rinfrescursi o a pernottare nelle osterie di paese, e litigano sempre. Macario corre continui pericoli d'essere maliraltato, ma sempre evita le botte con l'astusia,

(Succede una mattina che Antonio, nel dubbio che Rosalinda abbia dormito con Mucario, voglia violentemente entrare nella stanza di questi e scuote la porta in modo da far tremare le pareti e da staccare i quadri e lo specchio. Macario, pur barricando la porta, rapidamente getta cuscini e materassi dalla finestra e poi attende impavido il nemico: il quale lo afferra e lo lancia dalla finestra, ciò che a Macario, cadente sul tenero, non dà dispiacere).

Un giorno, mentre corrono per la strada provinciale, Antonio investe un vecchio parroco che esce d'improvviso da una strada laterale.

Subito, con la sua macchina, lo porta all'ospedale della vicina città.

Macario e Rosalinda lo attendono invano, egli non si fa più rivedere. Felici, raggiungono un villaggio, sostano qualche giorno.

Poi, in un paese vicino, tutti e due credono di riconoscere nel grosso parroco sbarbato, Antonio dalla voce tonante. S'insospettiscono, e per non essere da lui scoperti, Macario si traveste da contadina e Rosalinda da contadino.

Subito, dopo brevi indagini, capiscono che Antonio s'è sostituito al parroco per organizzare una colletta allo scopo di erigere una statua al Santo patrono.

Macario, prima che riesca a fuggire coi danari, smaschera Antonio tra l'esultanza dei fedeli, che non vodevano di buon occhio il grosso parroco e avevano timore che restasse al posto del buon

Rosalinda e Macario partono assieme, a vendere lamette e collane da una lira, senza più l'incubo dell'energumeno, salutati dalla folla festante.

Quanto precede, è ben s'intende, soltanto lo schema di due soggetti: la descrizione degli episodi e delle trovote formerebbe parte di altro articolo. ENRICO MOROVICH

OGNI anno d'ottobre è fissata la data. Già da un mese e mezzo avanti la Segreteria del Centro Sperimentale ha molto lavoro. Si ammucchiano sulle scrivanie pile di domande, documenti, disegni, sceneggiature, fotografie, diplomi di recitazione, quelli conseguiti nella filodrammatica « Eleonora Duse » di Cesenatico o « Tommaso Salvini » di Fiumefreddo: tutta carla stampata che esprime una sola palpitante speranza: divenire un giorno regista, attore, scenografo, operatore cinematografico. Quelli della Segreteria hanno le mani svelte. In breve tutto il materiale è ordinato, archiviato, e la cartella di ciascun candidato passa sotto gli occhi della commissione, presieduta da Luigi Chiarini.

Una prima selezione falcidia un buon numero di aspiranti: le fotografie buffissime con pose melodrammatiche ed isteriche, mani alla gola e occhi spalancati dal terrore, sorrisi melensi da 5000 lire e atteggiamenti da cinema di venti anni or sone, hanno ginocato un brutto tiro agli speranzosi divi. No, ci vuole altra qualità per il cinema italiano: questi dilettanti da « scena madre » non avranno mai fortuna. Sarà proprio la fotografia semplice, senza ritocco o posa ad effetto, a bea impressionare la commissione. Si cercano delle facce autentiche, italiane, che dimostrino una chiara vivacità espressiva e diano una minima garanzia di serieta.

Quando questo primo esame è compinto, poene sono le lettere che giungono a destinazione con l'invito di presentarsi il giorno... per sostenere una prova di cultura generale e forse, il giorno dopo, anche un provino cinematografico.

Che tuffo al cuore per questi candidati! Ma la giola presto scompare dal volto, che l'ausia li prende. Via, che crudeltà far fare questi esami. e anche severissimi, con quel provino maledetto. Bisogna infine rassegnarsi. È questo il momento di guadare il fiume: sull'altra riva splende il sole ridente, di qua invece v'è la notte, l'angustia e la tristezza.

Così un mattino, secondo un criterio di appello che convoca prima le donne, poi gli uomini e per ultimi i tecnici, una dozzina di fanciulle si son ritrovate nei corridoi del Centro. Sono allegre c trepidanti le future stelle, si dànno cipria e chiacchierano tra loro fittamente in sordina. Ahimè, la dizione ha qualche imperfezione: s'odono infatti vari dialetti. Una veneta bionda, snella, nervosa, chiede se la commissione è severa; un'altra, bruna, occhi castani, bocca bianca e forte, certamente romana, dice di aver letto Bianco e Nero; ma che in verità poco ricorda dell'estetica cinematografica. Questa ragazza di Napoli ha una memoria fortissima, ha vistomolti film; ricorda tutti gli interpreti, li discute, parla dei registi e si riserva un bel colpo agli esami; dirà che il regista che preferisce è quello di via delle cinque lune, Ma Chiarini, che personalmente interroga, a queste lusinghe non abbocca. Povera napoletana, se non avrai argomenti migliori sarai bocciata.

Ecco, la prima è uscita di sala; le compagne, come uno sciame di api, le si affoliano intorno.

- Che ti hanno chiesto?
- Che t'hanno domandato?
- M'hanno fatto leggere un brano di filosofia. Mi girava la testa, le parole mi ronzavano dentro, non ho capito nulla. Poi ho sorriso, quelli della commissione mi hanno incoraggiato - Permettete che rilegga? — questa volta facendomi forza ho capito a volo. Poi tante altre domande. Credo sia andata bene. Domani devo venire per il provino, speriamo...



Questa è la scala del paradiso: l'entrata al Centro Sperimentale



Sì discute di problemi cinematografici - In attesa di esser chiamati all'esame, è come fare un eser cizio di memoria. Ma sono tanti gli argomenti. Su quali punti saranno interrogati i



Un'ultima ripasseta potrà servire alla preparazione - Ma noi crediamo piuttosto che sia questo un modo per calmare l'attesa nervosa prima dell'esame

A noi è venuta voglia di entrare nella sala. Cosi, cautamente, ci siamo appostati in un angoletto. Chiarini ci ha fatto un segno di Intelligenza; noi però andremo via subito. Vogliamo avere solo un'idea, poi Jasceremo la commissione decidere a porte chiuse. La fanciulla ammessa al provino aveva tragione. Tutte si comportano così. Dapprima l'emozione paralizza la favella, questi lunghi tavoli e quegli uomini severi incutono soggezione; poi il ghiaccio si scioglie e l'esame si svolge cordiale e sereno. Gli esaminatori, Chiarini, vice presidente, Smidile, direttore del Centro, Olivieri del Sindacato Attori, Barbaro, Fiorini. Sensani, insegnanti, vogliono veder chiaro sulle possibilità dell'aspirante.

È vivace, fotogenica, intelligente, questa graziosa candidata studentessa di lettere? È spontanea la sua vocazione? Le domande hanno questo scopo ed il quarto d'ora di colloquio dipana ogni dubbio. Noi guardiamo le guance della studentessa; sono purpuree. Ma lo sguardo è franco; su quel primo sudore freddo è ora sopravvennto un gran calore. Ella parla con facilità e dice di avere pensato sempre al cinematografo, che ha sofferto con i protagonisti dei film che ha veduti e che ha molta volontà di imparare: perchè sa che divenire attrice è mestiere duro e faticoso. Noi le crediamo davvero e all'uscita le facciamo un bel sorriso augurale. I più vari caratteri si succedono: la presuntuosa, la civettina, la buona ragazza di famiglia e quella di più umili natali. Non vuol dire, però; l'intuito colma molte lacune e poi tutte dimostrano una certa cultura. La scuola esiste per formarle e le escluse sono proprio quelle che dimostrano superficialità, falso temperamento o certa freddezza di modi, che è segno poco raccomandabile.

La commissione è stata abbastanza indulgente: su dodici concorrenti ne ha ammesse cinque al provino; domani ne verranno altre dodici fino all'esaurimento delle candidate che sono una cinquantina. Poi ci saranno gli uomini, poi i tecnici; insomma un bel lavoro per una decina di giorni.

Quest'anno, veramente, il concorso non è affollato come qualche anno fa. Allora gli aspiranti si contavano a centinaia; ma non c'era la guerra ed era naturale che vi fosse tanta affuenza. Ora i nostri migliori giovani sono sui fronti a combattere per la Patria. Noi però sappiamo che questi, nelle pause delle battaglie, sui giornali che loro giungono in prima linea, covano segretamente la passione e presto verranno anche loro a sostenere gli esami. Ma verranno con una maturità ben più profonda, umanizzati dalla durezza della guerra e temprati per il difficile cammino dell'arte.

Quando siamo usciti dalla sala, le ragazze hanno capito che si preparava un pezzo per loro. Il primo pezzo della loro carriera. Si sono perciò tutte avvicinate e ci chiedono una fotografia. Noi le accontentiamo volentieri; ma piano per carità, una alla volta.

Un'ultima visita la facciamo nel Teatro N. 2 del Centro, dove già si stan facendo i provini. Qui davvero c'è da tremate davanti a questa terribile macchina da presa, che tra poco, con quel suo occhio di vetro freddo ed ostile, inciderà sulla celluloide la sua scutenza. Ma la mèta è ormai vicina, ancora uno sforzo di volonta per dominare l'emozione e poi è fatta. Noi ritorneremo tra giorni per conoscere i nomi dei vincitori sui quali, dopo i due anni di scuola che debbono essere diligentemente seguiti ancora tra ansia di esami e giudizio d'insegnanti, riposano le speranze di questo nostro amato e vituperato cinema italiano.

GIOVANNI PASSANTE EPACCAPIETRA (foto di Aquari e Zoccatelli del C. S. C.)



Non sembra una conversazione invece che un esame? La giovanissima candidata non è per nulla emozionata: ella, a questo punto, parla della sua vocazione per il cinema



Questo volto vol lo rivedrete certamente - Esso esprime una autentica bellezza italiana - Ora bisognera formare l'attrice. La scuola iu due anni pensa di riuscirvi



Questo aspirante, studente di econ chiesto pochissimo trucco - Evident sulle sue qualità foto



Guardate che impegno per imparare una battuta.

- Andiamo, via, la commissione sara benevola nel giudicare la recitazione - È la prima volta, che diamine!



Un ultimo ritocco ai capelli - La gentile signol all'anulare sinistro, ammessa al provino, è progi una diva - Nulla si trascura perchè la sua belle gliore dei modi



stre generalità, signorina; bisogna per voi compilare una scheda. Un giorno ttore verrà a cercare nell'archivio - E, chi sa, potrà toccare anche a voi



Oh si, il truccatore ha fatto davvero un buon lavoro!



Qui Umberto Barbaro, che dirige il provino, ascolta un'obiezione del-l'aspirant: - Sì, si può cambiare una parola difficile a pronunciarsi - L'importanza del provino sta sulla fotogenia e nella possibilità di sapere chiaramente esprimere un sentimento

a řede come el mi-



Non sa questa fanciulla stupita che quell'ordigno che le pende sulla testa è un microfono - Ella non era mai entrata in un teatro di posa; ed è piena perciò di meraviglia e di curiosità



Che vorrà significare una simile espressione? Noi le abbiamo detto: guardate un punto lontano, e qui sembra che la futura attrice rievochi un mondo di felicità passata - C'è nei suoi occhi della nostalgia, mentre la piega della bocca è un po' amara - Brava! quante cose sapete dire con uno sguardo, voi avete indubbiamente delle qualità



VERA ESSENZA DEL FILM DELLA PRATERIA

UNO degli argomenti su cui la letteratura cinematografica si è maggiormente sbizzarrita, è senza dubbio il film « western ». considerato sotto tutti i punti di vista possibili ed immaginabili. Eppure, per chi ami i fenomeni artistici cinematografici, sovente, anche un avvenimento trattato e bistrattato, può riservare qualche sorpresa. Nel gran mare delle osservazioni, può essere rimasta qualche insenatura inesplorata, sia perchè non sufficientemente bella, o perchè non eccessivamente in vista.

Ormai il « western » ha la sua etichetta alla quale tutti si attengono rigorosamente. Noi cercheremo invece, con modestia, parlando del « western », di avvicinarci ai singoli argomenti con un tantimo più di profondità per vedere se, dall'analisi dettagliata, balza fuori qualche particolare vivo, che serva a completare e nello stesso tempo ad avvalorare nella sua essenza la linea generale dell'argomento. La conclusione a cni arriveremo sarà data dal complesso delle osservazioni riunite ed insieme considerate.

La prima inquadratura di ogni film della prateria è sempre un campo lungo od una panoramica, aventi lo scopo semplicissimo di ambientare genericamente i fatti. Un gran polverone, una strada bianca fiancheggiata da baracche, qualche raro alhero, qualche collina e basta. Scenografia paturale, semplice e senza ricercatezza.

Nel cinematografo americano, le baracche di legno, i tetti di lamiera ondulata, le pareti sconnesse hanno tutta un'epopea particolare. La loro immagine è l'espressione dei sentimenti più svariati, dalla miscria incessante ed opprimente, al simbolismo della provvisorietà e del gradino di lancio verso l'avventura.

Nel a western », invece, l'espressione raggiunta dalla baracca di legno si limita alla provvisorietà dell'avventura, così accentuata che non si può neanche parlare di casa nel senso intimo di focolare. Le sconnesse baracche racchindono soltanto osterie e luoghi di malaffare. Mai abbiamo visto un desco, mai un po' di intimità. Soltanto tavolacci e banchi sporchi, destinati ogni momento ad andare in frantumi o ad essere incendiati. L'unico luogo pulito è l'ufficio dello sceriffo; ma, per coerenza ideologica, resta un luogo perfettamente ioutile. Le solite due sedie girevoli e le socomode scrivanic che servono unicamente da appoggio alle estremità delle gambe distese.

I luoghi dove i personaggi dormono e compiono le loro normali occupazioni non si conoscono: sono ambienti del film soltanto i luoghi pubblici, la strada e poi, naturalmente, la prateria. Il « cow boy » non ha luoghi dove riposare, eppertanto è sempre sveglio ed in atto di combattere. Nell'epopea del « western » non c'è posto per la casa, non c'è posto per l'intimità. Gli nomini non si fermano mai. Sempre vanno di tappa in tappa, di avventura in avventura. Ilomini meravigliosi, dunque, paragonabili agli eroi delle grandi gesta e forse più di essi tendenti al simbolo ed alla costruzione formale inalterabile. Infatti, mentre qualche volta sorprendiamo Rinaldo senza elmo e con la corazza slacciata, mai riusciamo a vedere un cavaliere della prateria senza stivali!

Nell'animo rude dei paladini, forti da far crollare gli alberi delle foreste e le rupi delle montagne, qualche volta alberga la malinconia e sopratutto l'amore. Il « cow boy » non è mai triste: è sempre sicuro di sè. È un nomo pratico e nello stesso tempo quasi un semidio, che non teme le avversità. Forse per questo è meno umano nella accezione corrente della parola. Nel complesso è una creatura artificiale. Più innanzi abbiamo accennato all'amore dei paladini, come se nel « western » l'amore non esistesse, quando è risaputo che il finale del film è composto dalla unione dell'accaldato e stanco « ców boy » con la fragile creatura liberata. Effettivamente, dunque, anche nel « western » esiste l'amore; ma la sua manifestazione è secondaria e del tutto diversa

Il paladino dei canti epici compie le prodezze più rischiose per gli occhi della sua dama, che ben conosce, e porta sall'armatura i colori che ella preferisce. La donna costituisce l'ideale per cui egli deve vincere. Il cavaliere della prateria non combatte per la sua donna, combatte per una donna debole e indifesa, la quale è fatta segno di una ingiustizia, L'amore verrà in seguito, ad avventura finita, in un momento di sosta, quasi a tradimento. L'amore non era il movente delle avventure del west.

È una figura caratteristica questo cavaliere della prateria, un personaggio nuovo nella poetica dell'umanità, il quale, seppure in abito « borghese » ha il diritto di essere assunto à figura simbolica. Il cappellaccio, la camicia a quadri, i pantaloni con i cosciali di pelle, gli stivali dal tacco alto e dagli speroni a rosetta, il cinturone con le pistole e le cartucce, il fazzoletto al collo sono i capi della sua smagliante armatura. Armatura che ha ormai una celebrità non inferiore a quella di Orlando.

Il cavaliere del « western » è sempre solo, e in-

dice di questo isolamento sono anche i titoli di alcuni film, quali: Il Solitario della prateria, il cavalirre solitario, ecc. Anche quando ha una banda che lo aiuta, resta idealmente solo, limitandosi i compagni a creare una evidente coreografia nelle cavalcate. I personaggi che agiscono attorno a lui sono principalmente i nemici, sempre fisicamente inferiori, avidi di denaro, falsi, traditori. Tutte le qualità peggiori sono accumulate in questi esseri disgraziati, spinti dal destino sulle orme dell'eroe, onde fornirgli sagome per le sue pallottole e pali, per il suo laccio.

Anche la figura del cattivo è completa e simbolica. Egli agisce sempre per il male interessato, ride e si diverte per i facili successi ed è anche spaccone.

Tra gli altri personaggi secondari che agiscono nel film della prateria, uno merita un particolare accenno, ed è lo sceriffo, Anch'egii naturalmente con la sua condotta continua ad avvalorare le gesta del « cow boy ». Infatti, sia che egli non abbia fiducia nel cavaliere e non lo ritenga capace di vincere gli avversari, sia che si trovi d'accordo con i ladroni e quindi agisce sulla buona fede del nostro eroe, essendo egli destinato ad essere infallibilmente smentito e scoperto, la sua presenza costituisce uno degli ostacoli « favorevoli » che in ognj avventura non mancano mai. Il a western » non ha certo reso un buon servizio a questo funzionario e l'autorità ne esce alquanto malconcia. Soltanto in film più recenti e quindi, come vedremo in seguito, non più « western », nel senso orginale della parola, la figura dello sceriffo acquista una consistenza benevola ed efficace (« ombre rosse »).

I soggetti dei film della prateria si possono dividere in due grandi gruppi. Un gruppo comprende gli avvenimenti relativi alle lotto sostenute dai colonizzatori contro i pellirosse; l'altro. le vicende quotidiane contro i ladroni. Da un punto di vista storico e sociale, i due gruppi di soggetti dovrebbero presentare sostanziali differenze, che, al contrario, nel a western » non si notano. Genericamente si tratta sempre di duc forze contrastanti (il male ed il bene) che si combattono senza tante sottigliezze e distinzioni, senza eccessiva delicatezza per la diversità dell'impostazione, senza, in definitiva, una coscienza critica dei fatti. La vittoria è immancabil-mente e con ingenuità dalla parte del bene. In questa uniformità, che può sembrare di valore negativo, sta tutta la bellezza del «western ». I fatti si ripetono con un andamento

ciclico ed uno spirito di elementarietà nella concatenazione degli avvenimenti, che il più delle volte convincono, sopratutto perchè è in noi una predisposizione d'animo particolare verso tutto ciò che si ripete con lo stesso tono e con la stessa curva, curva che in questo caso tende verso un finale veloce e lietamente conclusivo.

La forma, attraverso la quale i soggetti prendono sostanza figurativa, è piana e lineare, Lo stile è semplice e per niente ricercato, in tutto identico a quello usato dal mandriano nel raccontare le proprie gesta. I fatti affluiscono attraverso il racconto lentamente, con un ordine ora cronologico ora sentimentale e il più delle volte con una verisimiglianza apparentemente molto dubbia (le ormai classiche lotte uno contro dieci). Il « western » è il racconto fatto da una persona che non si lascia sedurre dai giri viziosi di parole e dalle espressioni ricercate: tiene sodo dietro al racconto senza soste accentuatrici. Il ritmo della narrazione segue unicamente lo svolgersi dei fatti. I primi piani, i carrelli, le panoramiche si susseguono in un montaggio funzionale e stringato, qualche volta po-vero, ma sempre aderente all'azione. Una riprova di ciò è costituita dal fatto che il substrato tecnico della narrazione non si avverte minimamente. È difficile, sulla scorta della memoria, ricordare la costruzione di una determinata sequenza; restano vivi però nella mente i fatti magistralmente resi. Anche il mondo poetico naturale della prateria non è messo in luce con intendimenti esclusivamente estetici; la poesia nasce rozza dal contributo minuzioso del singolo quadro che contiene qualcosa della prateria, ma non soltanto la prateria. In altre parole, nelfilm « western », mancano gli scorci audaci, le panoramiche acrobatiche, le illuminazioni suggestive. La poesia scaturisce dalla normalità, con la forza intima della propria esistenza, ottenendo così il secondo scopo di una fusione perfetta con le azioni del racconto.

Gli epigoni del film della prateria, consci delle bellezze naturali godute, cercheranno di riprodurle; ma il loro metodo, basato sulla ricercatezza formale, non dara i risultati voluti, mantenendo ben viva la scissione tra poesia dell'ambiente e azioni narrate.

A questo punto della nostra esposizione, è opportuno fare qualche nome di cavalieri della prateria ed esaminare il loro carattere, cercando di approfondire l'indagine un pochino di più di quanto abbiamo fatto parlando in generale dei personaggi che popolano il « western »,

Verso il 1915 ottiene grande successo un taciturno « cow boy », dalle labbra sottili e dal viso un po' duro: William Hart. Egli proviene dalla scuola di Griffith e quindi conosce a perfezione le leggi del movimento cinematografico. Egli impersona la vera figura del cavaliere solitario che si batte convinto della propria missione. Gli storici citano come pregevole il film per diffendre La sua razza, film girato sotto la regla di Thomas H. Ince.

Per notorietà universale, in secondo luogo, dobbiamo citare Tom Mix, l'idolo della nostra adolescenza. La critica passata e presente non è molto favorevole a questo personaggio, al quale però non possiamo negare una certa individualità. Il suo comportamento è focoso; vorremmo dire anche gioviale (come don Giovanni), se tutta una serie di film a carattere drammatico non ci inducesse a prendere piuttosto per un eclettismo generoso. Film come papà dinamite, asso di ba-STONI, LA CAVERNA DEL TERRORE, L'ESPRESSO 113, LA BARRIERA DELLA MORTE, sono tali da rendere il nostro giudizio un po' meno severo della succitata critica e a disporci favorevolmente verso questo infaticabile cavalcatore, sempre in sella e pronto all'azione.

Una nota particolare merita George O'Brien, attore di un certo talento, che interpretò moltissimi film, dei quali, solo pochi, erano « western ». Fu l'attore principale nel film u cavalto p'acciaio di Ford (1924); e se anche non avesse girato gli altri film « western », basterolhe quest'ottima interpretazione per conside-

rarlo un tipo ben definito. Coraggio ed abnegazione furono le prerogative di questo personaggio.

Altri « cow boy » degni di citazione, sono: Ken Maynard (copia quasi fedele di Tom Mix), Hoot Gibson (tipo di ragazzone spensierato, piuttosto ingenuo, ma forte), Richard Arlen (importante il film the virginian girato nel 1928; fece diversi altri film non « western »), Buck Jones. Questo ultimo, dal 1925 al 1929 ebbe grande notorietà e come carattere si mantenne pure egli nella scia di Tom Mix. Riferisce Pasinetti, che interpretò

alcuni film sotto la regia di uomini destinati a diventare famosi (Frank Borzage, Alfred Santell, W. S. Van Dyke), ma a nostro parere non se ne giovò molto, perchè resto alquanto inferiore al suo modello. Comunque, successi ne ebbe quanti mai e nei suoi film l'anima del « western » non venne mai tradita. Citiamo i film: JACK IL TERRIBELE, L'ULTIMA AVVENTURA, IL PASSO DELLA PAURA, L'ASSALTO ALLA FATTORIA (1929). Dei nomi che abbiamo fatto, nessuno ha superato la barriera del sonoro. Degli altri cavalieri sorti dopo il sonoro parleremo in seguito, quan-



La prima inquadratura di ogni film della prateria è sempre un campo lungo o una paneramica aventi lo scopo di ambientare genericamente i fatti. (Da 'I cavalieri del Texas')

do acconneremo alla decadenza del « western ». Non per niente nella parte introduttiva a questo scritto abbiamo formularo il paragone tra i cavalieri della prateria e i paladini delle canzoni epiche. Eccoci quindi a rilevare un altro punto di contatto che in certo modo ci giustifica ancora dell'ardito paragone tratteggiato. Questo nuovo punto di contatto è costituito dal cavallo, il prode compagno dell'uomo. Tarzan (Ken Maynard), Tony (Tom Mix), Aquila Bianca (Buck Jones), ecc., sono i discendenti diretti di Rabicano, Baiardo, ecc. Tutti animali dotati in modo sorprendente di intelligenza e forza fisica, validi collaboratori dell'uomo che portano in sella. Se Baiardo parla, Tarzan non è da meno quando riesce a slegare il proprio padrone, prigioniero dei predonil Se Rabicano è poeticamente figlio del vento, Aquila Bianca ha un nome non meno poetico per indicare la sua forza. È col « western » che la moravigliosamente estetica unione dell'uomo al cavallo, raggiunge la potenza delle figurazioni antiche. L'uomo che sta saldo in sella, e corre veloce quasi volasse, rinnova il mito del centauro.

Dopo tanto parlare di cavalli e cavalieri antichi, è giusto a questo punto farci una domanda: esiste una cavalleria del « western »? I prodi cavalieri cristiani e saracini erano tutti leali; il mancare la propria fede era il peggiore dei di-

Nel « western » solo il « cow boy » croc è leale: tutti gli avversari sono malvagi. Egli sa che ha davanti una masuada di felloni, che ben difficilmente lo affronteranno a viso aperto, ma sempre

cercheranno di tendergli insidie. Com'e evidente. qui l'impostazione della lotta subisce un piccolo rovescio borghese, e con lo scopo di innalzare il protagonista, viene sprofondato nel male l'antagonista, con il risultato, che, se la vicenda acquista una forza immediata, perde col tempo un interessamento più duraturo. Resta la sola risorsa della ripetizione ad ogni muova avventura. Verso il gentil sesso, come abbiamo visto prima, la cavalleria del « cow boy » non è molto esaltante. L'eccessiva attenzione verso le donne equivale, per un cavaliere della prateria, alle sdolcinature da bellimbusto, atteggiamento iontanissimo da chi è solito usare pugni e pistole. L'unica immagine di cavalleria che possiamo agevolmente ricordare, è quella del « cow hoy » che ainta la fanciulla a scendere da un trabaliante carrozzino dalle ruote altissime. Poi niente altro: Il più delle volte parole dure e gesti asciutti.

Da qualche tempo a questa parte il « westera » è in piena decadenza. Le cause per il momento non ci interessano e quindi ci limitiamo a constatare il fatto. I creatori degli utimi film « western », ritenendo forse che le cause della decadenza risiedessero nella monotonia dei soggetti, hanno cercato di ravvivare questi ultimi con iniezioni di particolari gialli, sentimentali o mu-

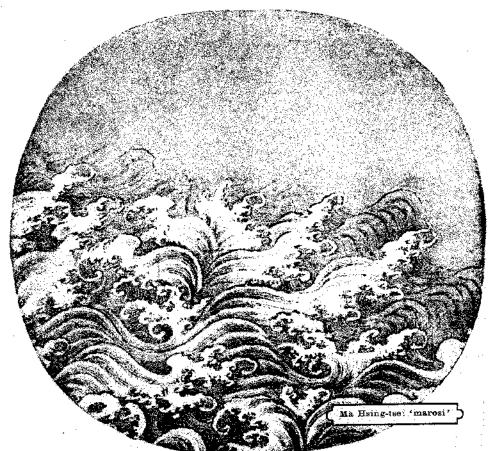
(LA DAMA ED EL COW BOY CON Gary Cooper e Merle Oberon: sentimento ed ironia; IL FASCINO DEL WEST di produzione Sol Lesser: il cittadino che si mette a fare il « cow boy »; rifugio segneto: il giallo trasportato di sana pianta nella prateria). Ma il risultato ibrido è quanto mai sca-

dente: il « western » ha perduto il suo sapore aperto e selvaggio. Gli eroi della prateria sono definitivamente tramontati. I moderni canterini Fred Scott e compagni non hanno niente del cavaliere; rassomigliano piuttosto a quei banditi mascherati che, al soldo delle compagnie turistiche, assaltano i viaggiatori per procurare loro il brivido dell'avventura. Essi cantano, fanno galanterie, si pettinano e cambiano sovente vestito. Essi più non odorano forte sudore come i loro predecessori, sempre accaldati; spettinati. gli abiti in disordine. Un'altra mentalità, un altro significato. E allora, ci si chiedera, un mondo CHE SORGE (Frank Lloyd), I CAVALIERI DEL TEXAS (King Vidor), la conquista del West (C. B. De Mille), OMBRE ROSSE (John Ford) sono film a western »? E evidente che la risposta non può essere che negativa. In questi film citati esiste già la polemica, la creazione forzata, l'applicazione di formule estrance all'ambiente « western ». Essi contengono bellezze indiscusse, ma non hanno niente a che vedere con lo spirito del « western ». Sono frutto di una creazione di riflesso. Manca l'epica, manca l'abbandono agli avvenimenti elementari, manca la costruzione per la via più piana e senza accorgimenti. Lo spirito creatore non è genuino, non è rude, non è vergine, La cultura, le preoccupazioni estetiche, gli infingimenti etici creano si una pianta bella e colorita, ma senza profumo; quel profumo di prateria. che inequivocabilmente aveva il « western », e. che in minima parte è rimasto dentro di noi.

OSVALDO CAMPASSI



'western' l'espressione raggiunta dalla baracca di legno si limita alle provvisorietà dell'avventura. (Una scena del film 'Un mondo che sorge di Frank Lloyd)



L'ONDA CHE NASCE E CHE PASSA

NEL guardare le riproduzioni di alcuni paesaggi dell'antica pittura cinese, mi è accaduto di pensare ai disegni animati di Walt Disney, per quell'aria fiabesca e piena di infantili stupori che v'è dentro: eppure disapprovo, ho sempre disapprovato, in Disney la mancanza d'un disegno così acuto e sottile, privo com'è il suo disegnare di fremiti e di emozioni, mentre mi stupisco della meravigliosa tecnica di quei lontani artisti cinesi, dotati d'una mano franca e sensibilissima, d'un senso raro dell'armonia ritmica delle linee e anche dello spazio.

La mia discreta memoria m'ha richiamato anche il ricordo di uno scritto di Eugenio Giovannetti (letto molti anni fa su un numero di *Intercine*), nel quale ricorreva sovente il rapporto tra disegni animati, colori, e pittura orientale.

Ma non son certo se era nello stesso scritto o in altri dello stesso autore, ovvero di altro scrittore di cose cinematografiche, l'affermazione che il cinema, solo il cinema, ha saputo dare agli uomini la suggestione più viva e più commovente d'un mare inquieto e fluttnante in una notte di plenilunio.

Qui riproduciamo due tavole di artisti cinesi, una di Ma Hsing-tse e l'altra di Yen Hui, aventi entrambe per titolo marosi. Se il lettore si prova a immaginare dette

tavole come fotogrammi ricavati da disegni animati o addirittura da film normali, avrà esatto il senso della genesi di quelle criniere estrose di onde e come finiranno, snodandosi al pari di stelle filanti: il moto di esse fermato dagli artisti nel momento culminante della parabola, esprime il suo principio c la sua fine, il formarsi dell'onda e lo sciogliersi di essa in mille bioccoli.

I marosi di Yen Hui, poi, hanno anche una maggiore suggestione cinematografica. Anche qui è l'onda che nasce e che passa, è il gioco tremulo della luna rifiessa nell'acqua.

Non vogliamo fare un torto al cinema negandogli la novità e tanto meno l'esclusività di simili suggestioni, ma se da un lato esso sfrutta la possibilità di rappresentare il movimento in tutti i sun passaggi, da un altro ha in questo campo più ristretti limiti di fantasia, a meno che, come si diceva prima, esso non voglia ricorrere, sull'esempio di Walt Disney, ai disegni, nei quali un'onda può muoversi saltare e danzare e frangersi in mauiera ch'è fuori d'ogni legge fisica, e può fin mutarsi in un essere animato, in un cavalluccio marino, per esempio. Ma chi, infine, può negare alla pittura la possibilità di indicare quelle linee di moto, seguendo le quali l'inquadratura cinematografica conserva sempre quell'equilibrio e quell'armonia di composizione indispensabili ad appagare l'occhio che guarda? Forse non si sarà mai detto abbastanza quante cose la pittura può indicare al cinema!

D. P



Pastone

★ Non è da oggi che un discorso sulla critica cinematografica, con particolare riguardo per quella dei quotidiani, ci preme e ci punge da presso. Un costume che si è andato sempre più irrobustendo, ed oggi è diventato ormai abitudine, difficilmente climinabile e saldamente irrobustitasi con radici assai solide. Spesso è incompetenza, altre volte superficialità, quasi sempre scarsa sensibilità cinematografica, un modo di far la critica parziale, non badando, per esempio, che allo stretto contenuto, al racconto desunto dal film (Sandro De Feo, per esempio). Ma non staremo qui a far troppi nomi: chè forse non c'è nessun critico italiano che non ricorra in qualcuno di questi difetti. Molte volte è la scelta del giornale che è fatta senza criterio; si preferisce avere un « nome », e non importa affatto se per il critico improvvisato il cinema sia una cosa assolutamente inedita. È il caso di Guido Piovene, successore di Filippo Sacchi al Corriere della Sera. Ma vi sono alcuni casi di incompetenza ormai inveterata; di scrittori che si sono occupati di cinematografo sempre molto da lontano, prendendolo sottogamba, non riuscendone mai a capire il valore e la portata. Costoro criticano ancora con quel vecchio metro e con le vecchie sorpassate idee; hanno 3li occhi bendati, e da anni non riescono a comprendere perchè il cinematografo qualche volta ci dà delle opere d'arte. È il caso di Frateili, de la Tribuna. Il suo giudizio è sempre sommario, generico, vago. Gli elementi cinematografici — per Frateili -- si assommano a caso e non hanno di per se stessi valore alcuno. Del resto, Frateili in un trafiletto sulla musica nel film (Tribuna, 7 ottobre 1942-xx), ci confessa che non ha nessuna simpatia per il cinematografo:

Amiamo la musica per lo meno quanto la poesia e la pittura; certamente più del cinematografo, oh questo sì!

Ma allora, vorremmo chiedergli, perchè si è messo a fare il critico cinematografico? Forse per vendicarsi degli insuccessi del 1919 e '20 delle sue regie di Pantera di Neve e una notte romantica?

Del resto, per aver una prova della sua incompetenza, basta seguire ancora un poco il suo ragionamento nel suo trafiletto sulla musica nel film:

> Il commento musicale era una necessità quando il cinema era muto: bisognava riempire il silenzio di quelle immagini in movimento, intonare l'animo degli spettatori al-

l'azione, coprire lo sfriggio della pellicola. Ma il « sonoro » hu giù nna sua musica, che è la parola e i suoni che accompagnano un'azione nella realtà: dal rumore dei passi, a quello dello sbattere d'una porta, dal fruscio del vento e lo sgocciolìo della pioggia, al rombo del mare o al canto di un uccello, o al fragore d'una battaglia. La musica se nell'azione si fa della musica: se c'è un attore che canta, se c'è un istrumento che suona. Ma quella musica che si ode senza saper di dove venga, che si sovrap-pone alle parole del dialogo rendendone talora difficile l'ascoltazione, che si cuccia dappertutto nella riproduzione d'una realtà priva di ogni suono musicale, è un non senso, una assurda convenzione, una triste eredità del cinema muto.

Queste parole rivelano in modo preciso che Fratelli non ha mai capito il cinematografo. Infatti, dovrebbe per lo meno aver sentito dire che, anche nel cinema souoro, il commento musicale è un elemento di primaria importanza,

un elemento che va ad associarsi agli altri, per creare il tutto del racconto visivo cinematografico. Forse dovrebbe anche aver sentito parlare della musica che con gli altri elementi, fa si che prerogativa del cinematografo siano il tempo e lo spazio irreali. Senza menzionare che per un critico cinematografico sarelbe indispensabile la conescenza dei maggiori esteti del cinematografo che si sono occupati più da vicino del problema, da R. Arnheim a Rela Balazs, Si conoscono, del resto, j risultati che i registi di maggior talento hanno tratto dalla unione della musica e dell'immagine: da Fejos (PRI-MO AMORE) a Pabst (ATLANTIDE, DON CHIsciotte, ecc.); da Renoir (LA BÉTE HUMAINE, ecc.) a Carné (alba 'IRAGIca), per non nominare che i primi che cison venuti in mente. Ma tutte queste cose sono affatto nuove per Frateili; il quale, però, seguita, senza arrossire, a far la critica cinematografica.

Curiosità è statistica,

★ Non si può davvere affermare che i produttori abbiano molta fantasia. Pur di non rischiare, preferiscono battere e ribattere sempre sugli stessi soggetti. Particolarmente privo di iniziativa si rivela qui in Italia, per esempio, Scalera, il. quale in questo anno ha iniziato la lavorazione di CARMEN, che è già alla 6º edizione, e de I DUE FOSCARI che è alla seconda; due anni fa affido al regista Carl Koch la rosca, di cui si conoscevano già tre riduzioni (ava di Griffith, una con S. Bernhardt, ed una con C. Sorel). E l'elenco potrebbe continuare. Ed ecco le cinque precedenti car-MEN:

la prima, americana, del 1914, con l'attrice Géraldine Farrar (produttore Zukor);

la seconda, americana, del 1915, con Charlie Chaplin (una parodia della vicenda omonima);

la terza, tedesca, diretta da Ernst Lubitsch con Pola Negri (1918);

la quarta, francese, del 1926, diretta da Jacques Feyder, con Raquel Meller;

la quinta, americana, del 1927, con Dolores del Rio;

la sesta, infine, italiana, 1942, con Viviane Romance.

Per tutti i gusti, come si può vedere. Una edizione de I due foscari è del 1921, realizzata in Italia da Mario Almirante, con gli attori Alberto Collo, Amleto Novelli, Nini Dinelli. Lo stesso regista e gli stessi attori avevano realizzato, nello stesso anno, u. fornaretto da ve-NEZIA.

Tra l'ultima produzione italiana, troviamo infine che mater dolorosa, le due organelle, beatrice cenci, addio giovinezza non sono soggetti affatto nuovi per il cinema.

★ Questa volta le parole che « Volpone » sul Bertoldo del 2 ottobre 1942-xx, spende per il film AVANTI c'è rosto, ci hanno davvero offeso nel modo più violento. Questo vuol dire proprio non soltanto non capire niente di cinematografo, ma rivelare mancanza assoluta di senso critico e di gusto, AVANTI C'È POSTO. è un tipico esempio della mentalità dei nostri produttori. Non si bada a realizzare, prima di ogni altra cosa, un soggetto vero, umano; c'è Fabrizi, un comico che ha successo, e va bene; c'è Bonnard, un regista (un regista « guardiano » lo ha chiamato il nostro Vice) che conduce il film in porto in breve tempo, ci sono due sceneggiatori più o meno esperti (Zavattini ha que-



Sacripanti e Bagolini, vagabondi per motivi di mestiere (foto Hage)

sta volta lavorato di maniera, ma a l'intellettuale » Tellini, come lo definisce Volpone, ha ormai dimostrato di saper soltanto fare del « mestiere »), l'affare si può concludere.

Questo è un metodo che ha portato il cinema italiano sempre più verso certi schemi (la commedia comico-sentimentale all'« italiana», cioè scipita al massimo) nei quali ognuno si è a bella posta fossilizzato. E si può vedere ora come grande è lo sforzo dello Stato, per rialzare il livello, e portarlo ad una maggiore verità e chiarezza. (Ma forse dovrebbe anche essere segnalata la serietà e la maturità con la quale certi giovani venuti su da poco, si stanno avvicinando al ci-

nematografo).
Ora viene fuori codesto Volpone a dirci che il film avanti, c'è posto è un bel film, che si dovrebbe seguire l'esempio di questo film, ecc. Questo, francamente, non riusciamo proprio a digerirlo. Statelo a sentire, del resto:

Il merito di questo piccolo film è di essere una storia « vera », non della verità oggettiva che non esise; pieno invece di quella corenza psicologica, di quella puntuale osservazione dei piccoli fatti, delle verità ambientali che sono necessarissime in questi piccoli racconti fatti di niente. È curioso che Bonnard a contatto con due scrittoni intellettuali e di un vecchio lupo del varietà abbia fornito il miglior film della sua lunga carriera. Curioso, ma fino a un certo punto. Infatti, si è dimenticato troppo, nell'industria cinematografica, che l'ingegno vale più dei quattrini; che due ragazzi di buona fede come Checchi e la piccola Adriana Benetti contano più, al fisico e al metafisico, dei dioi prestanti con testa vuota.

Non parlare male di certi film, sui quotidiani, può essere anche ammesso e sopportato (per quanto ci sem-



Una scona di 'E le stelle stanno a guardare' dal noto romanzo di Cronin

bra che sia un metodo pinttosto shagliato); ma soffermarsi appositamente su un film come AVANTI, c'è posto per rilevarne certi meriti, questo proprio non possiamo arrivare a comprenderlo. Ma Volpone va anche più in la, giacche afferma

In fondo, a pensarci bene, questa dovrebbe essere la nostra strada cinematografica. Ogni tanto, per il prestigio, qualche colosso come BENOAS (ma sarà bene ricordursi che i capolavori Genina li fece con il film leggero); ma come produzione continua queste piccole storie, sentimentali e leggere, che sanno di aria italiana lontano un miglio.

E questo non ha davvero bisogno di commento!

★ Una strana lettera-circolare ci giunge dall'Ufficio stampa della Nazionalcine, Si tratta di un annuncio della prossima presentazione, da parte di quella casa di produzione e noleggio, di un film ingle. se tratto dal romanzo di Cronin: E LE STELLE STANNO A GUARDARE. Vorremmo domandare alla Nazionalcine: questa circolare cra proprio necessaria? Se il film ha avuto l'approvazione da parte del Ministero, vuol dire che di per se stesso risponde ai roquisiti necessari: c'era proprio bisogno di insistere su motivi così vieti ed abusati e di farne oggetto di una circolare? Oppure, bisogna proprio pensare che questo è un motivo (e noi siamo di questo parere) che ha spinto la Nazionalcine a fare della pubblicità a poco prezzo? Non occorre molta perspicacia per comprendere quanto codesta pubblicità risulti in definitiva di cattivo gusto e forse anche dannosa.

Ecco il testo della circolare:

La cinematografia ha tratto a suo tempo, dal noto romanzo di Cronin, un film che è un vivo ed appassionante documento della esitenza dei lavoratori nel paese delle sterline e dei cinque pasti.

Di quale cinematografia si parla? Perchè a « suo tempo »? Questo tono tra misterioso e falso è così poco edificante! Meglio sarebbe dire: un film inglese, fatto nel tale anno, uscirà quanto prima, ecc. ecc. Che cosa ci sarebbe da ridire, a queste parole chiare?

La circolare seguita così:

Apparso in Grun Bretagna prima che la guerra dell'Asse togliesse per sempre la muschera alla plutocrazia anglo-ebraica, il film è stato subito dopo rititato dalla circoluzione.

E termina:

Il film e le STELLE STANNO A QUAR-DARE, con la sua drammatica storia di minatori, cossituisce la più evidente dimostrazione di questo a illimitato arbitrio w in atto, di questa egoistica politica eretta a sistema dell'egemonia capitalistica britannica.

Siamo pertanto lieti di poter divulgare questo film, che è un « documento » perchè è una confessione, e sembru paragonubile ad una arma che gl'inglesi siano stati portati a rivolgere contro se stessi.

Comunque, per la verità, aggiungiamo che il film è di produzione Grand National, interpretato da Michael Redgrave, Margaret Lockwood, Allan Jeayes, Lenden Travers, Cecil Parkers.

MESTOLO



Sembra un regista vittima dei troppi metri di pellicola girati, un Alessandrini per esempio; invece è Giorgio de Rege_nella 'Rivista Luce' N. 6

CINEMA E FOTOGRAFIA

Il fotogramma influisce sulla fotografia?

II. medesimo fondamento tecnico che accomuna il cinematografo e la fotografia, che come forme autonome sono invece così diverse e distanti, può offrire al fotogramma la possibilità di essere anche una fotografia e reciprocamente. Diciamo che questo può accadere per un determinato presupposto tecnico, ma in realtà il fotogramma è una cosa e la fotografia un'altra, ed il principale elemento di differenziazione sta nella loro diversa funzione: la fotografia, anche quella più rapida, anche quella ottenuta con una foto-mitragliatrice, è la presentazione

con una foto-mitragliatrice, è la presentazione di un'immobilità, di una staticità magari sorpresa e colta col fermare un particolare istante, mentre la funzione, cioè la ragione d'essere di un fotogramma è sempre il movimento, sia inteso nel senso reale, che nel senso del trascorrere e del variare del fattore tempo; il fotogramma inoltre è sempre legato strettamente e concepito come « antecedente » e « conseguente » di altri determinati fotogrammi, è funzione cioè di un più o meno lungo pezzo di pellicola che costituirà un pezzo di montaggio, il quale a sua volta è pensato e voluto in funzione di un'idea complessiva.

(Per inciso, notiamo che per « fotogramma » vogliamo sempre indicare ogni quadro della pellicola che contiene una fase del movimento, e non il prodotto di quel genere di fotografia che ha pure preso il nome di « fotogramma » e che consiste nell'impressionare sulla carta sensibile l'ombra di determinati oggetti frasparenti o meno, appositamente cercati e composti: una particolare tecnica fotografica che potrebbe avere una rispondenza cinematografica nei film astratti e nei film d'ombre, e che ha già ottenuto degli ottimi risultati nelle fantastiche e talvolta metafisiche modulazioni di ombra e luce pure di Man Ray, Nagy, Zwart, ed in Italia di Munari, Ricas, Boggeri, Veronesi, Figini, ecc.).

Dove invece il fotogramma e la fotografia si avvicinano e talvolta si uniscono in punti di contatto, comuni a causa del medesimo procedimento tecnico, è più facile e naturale che sorgano e si sviluppino delle reciproche influenze anche molto accentuate: ad esempio, nella posizione di presa, nell'inquadratura, nella composizione, nell'illaminazione, e nelle qualità più strettamente otfiche, come la deformazione, la sovraimpressione, il fuoco.

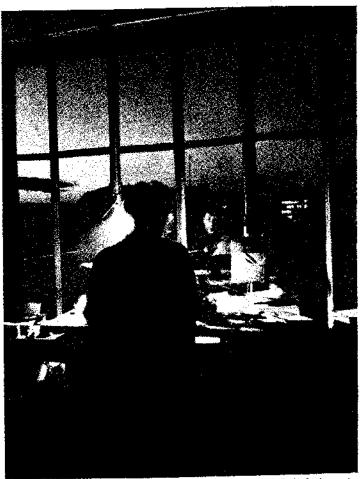
In generale, si può dire senz'altro che il senso contenutistico della vecchia fotografia era evidentemente ispirato e sorretto da una visione pittorica con sentimenti realistici o romantici e qualche volta anche impressionistici; mentre oggi è invece il cinematografo il principale elemento d'influenza, e più che come descrizione o racconto, la fotografia mostra di voler raggiungere il tono, l'atmosfera del film. Specialmente nella ricerca della « bella » fotografia, della fotografia « che vuol dire qualcosa » sia di esperti che di giovani dilettanti, che non si accontentano nè si appagano giustamente di una fotografia semplicemente documentaria ed oggettiva, ci è dato di scoprire non solo l'influenza generica del film, ma molte volte addirittura quella di un determinato genere cinematografico, o di uno stile particolare di un regista, o di una data corrente nazionale. Questa ricerca di ambiente e di tono data al contenuto fotografico non ha un carattere letterario, poichè se è bensì vero che una buona parte della cinematografia d'atmosfera è letteratura, non mancano però gli esempi dove questa particolare creazione di un clima e di un ambiente cinematografico è stata realizzata con tanta sincerità e purezza d'ispirazione da ottenere dei risultati assoluti, spogli da qualsiasi aggiunta di elementi estranci al mezzo d'espressione usato; ed 'inoltre questi ambienti, queste atmosfere intraviste fotograficamente, non presuppongono mai un racconto, nua narrazione, ma seguono una loro logica che è sempre di pura fantasia e sono dovute ad un gusto particolare che ci predispone favorevolmente a sentire poeticumente, senza alcun appiglio al reale, il tono ed il sapore di questi « climi »; gusto, questo, che ci è stato dato e sviluppato dal cinematografo e che non è dannoso per un fotografo, poichè lo porta ad inadagare nell'essenza o nel significato di una fotografia, alla scoperta di particolari prima ignoti e di valore imprevisto, senza

arrestare il suo gusto a caratteri più esteriori, sia tecnici che troppo facilmente estetici, come le inquadrature hislacche, le deformazioni gratuite ed esercitazioni del genere.

Questa è dunque la più profonda influenza del cinematografo sulla fotografia, ma altri non minori rapporti, sebbene dalle caratteristiche più formali, intercorrono in quei punti di contatto che abbiamo già elencato, dovuti esclusivamente alla comune base tecnica e che appunto per questa



L'autore di questa fotografia mostra chieramente di non volersi accontentare ne dell'inquadrature, no di un gioco d'ombre, ne di un contrasto tra superfici liscie e scabre rese plastiche dalla luce, ma di voler ricercare un significato ed un valore più profondo. Osservate come la figura non agisca come una 'cosa' un 'oggetto' messa nel quadro ed illuminata in modo particolare a puro scope di composizione e di decorazione, ma qui la figura 'agisce' nell'ambiente della fotografia, recita ed interpreta un poco, insomma: in essa si scorge l'attore. E nel complesso chi negherebbe a questa fotografia l'influsso del film francese? (Foto Corgnati - Torino)



Il titolo di questa fotografia (le riportiame, perchè qui il titolo importa, ma è sempre un brutto segno quando le fotografie hanno bisogno di un titolo) è 'il volto alla finestra', Posigenza narrativa è fortissima, e l'analogia con un'inquadratura di film è evidente, forse troppo evidente. Ci interessa perchè la nostra fantasia ci ha fatto presupporre una 'storia', una trama tra lui e lei, e con questa immagino assistame ad una scena del dramma. Por questo, la fotografia non ci convince.

ragione sono generalmente reciproci e non ci lasciano in genere determinare con precisione e con esattezza se sia stata una forma ad influenzare l'altra, o piuttosto viceversa: noi non possiamo che constatare dei mutni rapporti e dei punti di contatto. Per esempio: il documentario di foris Ivens la procola non è altro che un susseguirsi di magnifiche fotografie; esso diventa cinematografo solo in ragione di un montaggio ritmico accorto e sensibile. Ecco un caso dove è proprio il cinematografo che rimano influenzato dalla fotografia, ed i fotogrammi si avvicinano molto ad un valore quasi esclusivamente fotografico; conseguenza naturale, del resto, se si pensa che un film come la plocota è un documentario, un documentario spiccatamente realistico ed antiromantico.

Lasciando da parte il genero documentario, che rappresenta il cinematografo più fotografico, prendiamo un film come la passione di Giovanna p'arco di Dreyer: un susseguirsi di inquadrature tutte ricercatissime ed eccezionali, portate all'estremo limite dell'equilibrio e dell'armonia di composizione unitamente ad una grande efficacia d'espressione, senza tuttavia divenire simboliche. Anche qui si può forse parlare di una certa influenza di gusto fotografico? Quel che è certo è che un fotografo guarderà sempre con occhio invidioso ed anmirato i fotogrammi del film di Dreyer.

eon occino invinoso ed animiato (oc

la preferenza e le due forme sono realmente buone unite eva, è quello del formato: si sa che le dimensioni del fotogramma e dello schermo sono fisse e questa limitazione è stata agitata e dibartuta (« questa negazione del verticalismo » come dice Bisenstein) soltanto in via teorica, mentre in pratica è ormai acquisita e sopportata, ed è anzi diventata cosa normale e naturale. Orbene, si deve notare che la fotografia, specialmente la più treente in confronto a quella passata, dimostra di dare un minore valore al formato dell'immagine fotografico, ed il rapporto tra le dimensioni dei lati non è molte volte un elemento fissato ed intangibile, legatissimo alla composizione ed all'equilibrio delle masse e dei chiari e scuri, ma anzi può essere dato il caso che la fotografia non perda il suo sostanziale valore mutando di formato. Riguardo al gusto del dettaglio, non vedo in esso le ragioni di una participlare influenza di una forma verso l'altra, poichè è, secondo me, comune à quella curiosità di ricerca del particolare espressivo propria alla possibilità digriproduzione esatta della realtà dell'obiettivo. Volendo ancora esaminare il campo della fotografia commerciale, consta-

tiamo che il cinema, in qualità di elemento di maggiore ed incontrastata efficacia per modificare correggere dirigere i gusti le mode le sensibilità di grandissimi pubblici, naturalmente se la fa da padrone, ed i fotografi professionisti devono servire ed accontentare dei clienti che appartengono a questo pubblico: ora, come vent'anni fa. Nei ritratti, poi, tutti vogliano essere fotografiati come gli attori cinematografici; di qui deriva in massima parte l'imitazione da parte dei fotografi della tecnica d'illuminazione cinematografica.

Abbiamo così cercato di indicare e determinare quali sono ed in che consistano le influenze del cinema sulla fotografia; bisogna ora decidere e concludere se esse servono realmente la causa della fotografia e se portano a buoni risultati, oppure se sono deleterie e da evitare: questo porta ad entrare nella questione dei rapporti diretti tra cinema e fotografia, messi a confronto nella loro autonomia. È se pure si è tentati di fare della fotografia un sottoprodotto del cinematografo, in quanto quest'ultimo ha ormai un'estetica sua propria che lo mette nelle condizioni, almeno teoticamente, di essere una forma d'espressione compiuta ed originale, nello stesso, modo col quale si giudicherebbero i rapporti tra pittura e decorazione; siamo d'altra parte ormai convinti che può sussistere una libertà sostanziale tra la fotografia e le altre forme, cinematografo compreso, libertà ed indipendenza di funzione, di utilità, di servizio. È su queste qualità, in apparenza modeste e non programmatiche, noi contiamo di scorgere gli sviluppi della fotografia anche su un piano estetico, e crediamo nelle sue possibilità.

In questi termini le influenze tra cinematografo e fotografia non ci preoccupano minimamente, poichè esse sono naturali e logiche tra forme espressive diverse, e come tali sono sempre esistite in ogni caso; come tutte le influenze esse risulteranno realmente utili soltanto quando viusciranno ad essere completamente assimilaté e superate, quando cioè la loro presenza non sarà più visibile nell'opera compiuta, che conserverà così integra la

sua originalità e la sua novità.

L'influenza che il cinema può apportare nel campo fotografico non può dunque essere che henefica quando i due termini di confronto siano sufficientemente puri e schictti nei loro rispettivi caratteri, poichè questa influenza diventa così un vero e proprio incremento di cultura ed un arricchimento di sensibilità per il foto-cultore.

BALDO BANDINI



Vent'anni fa nessun fotografo si sarebbe permesso la libertà di tagliare ed inquadrare in questo modo un gruppetto di siguori che stanno cantando. Non è questa fotografia molto vicina al fotogramma, e più precisamente al fotogramma di un pezzo di carrello laterale? Eppure la fotografia risulta 'ferma' lo stesso, per la fortissima diagonale formata dalle due figure in primo piano, malgrado il taglio netto e senza pietà che il fotografo ha fatto sul margine sinistro

★★★ LA BELLA ADDORMENTATA

Italia - Produzione: Cines - Distribubuzione: E N.I.C. - Regiu: Luigi Chiarini - Soggetto: Rosso di San Secondo -Sceneggiatura: Luigi Chiarini, Umberto Barburo, Vitaliano Bruncuti - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Gino C. Sensani - Operasore: Carlo Montuori -Musica: Achille Longo - Fonico: Vittorio Trentino - Montaggio: Maria Rossada - Direttore di prod.: Carlo Civallero -Interpreti: Luisa Ferida, Amedeo Nuzzari, Osvaldo Valenti, Teresa Franchini, Pina Piovani, Margherita Rossi, Guido Celano, Carlo Bressan, Gildo Bocci, Fiorelia Betti.

LA BELLA ADDORMENTATA rappresenta, a nostro parere, un progresso, nel cammino concreto di Luigi Chiarini, regista già meritevole dopo il suo secondo film, d'esser considerato nella ristretta schiera dei nostri migliori. (Tra quei che non sono « guardiani », ma « registi » veramente).

Il propresso che volentieri segnalismo da questa pagina, si verifica, com'è naturale, nel confronti del suo primo film, via Delle Cinque Lune. Nuocevano, a questo film raffinato e calcolato con lo scrupolo e col compasso dell'intelligenza, le durezzo e le testardaggini del « debuttante », e un incaponirsi, per l'appunto, per una strada non tutta accettabile: quella strada, rinetiamo, dove un incontro tra verisulo del contenuto e romantico gusto della forma, solo a certe svolte rare e speciali non si rivelava impossibile. C'gra, insomma, uno stridore tra le varie parti della macchina; esse non apparivano oliate. La vena chiariniana -osservazioni ironiche c preziose, « deformazioni » acute e grottesche — non si disvelava tutt'intera compiuta e coerente era come irrigidita dall'essete incorniciata da un limite ad essa improprio.

E soprattutto, non ci fu chiaro quel che adesso ci appare scoperto: quale sia, veramente, il giusto 7 tocco 8 del nostro, il suo proprio, sincero, ricco e autentico. Arrivammo a evocare — nella nostra critica a quel film — le figure 8 decadenti 9 di Sternberg e di Forst, e, siamo licti di farne onorevole amenda.

Spieghiamoci una volta per tutte: La BBILLA ADDORMENTATA ci rivela qualcosa di ben più definito, tanto che ci possiamo oramai orientare nel tentare una ritratto e del suo autore.

Chiarini non è un psicologo. È un unorista, piuttosto, un osservatore implacabile — un « deformatore ». Il suo senso è l'occhio. Un occhio ammiccante ma apertissimo insieme; non gli sfuggono particolari di sorta, ed è straordinariamente sollecito inel captare i « tic », le strancazze dei personaggi, il lozo « tradirsi » mediante i gesti. Ma nel suo vedere, quest'occhio malizioso FILM DI QUESTI GIORNI

* * * * ECCELLENTE * * * * BUONO * * MEDIOCRE * SBAGLIATO

segue un procedimento non consueto: le cose vedute non le mette da parte. non le consegna, per così dire, alle altre facoltà della mente. Che cosa fa in psicologo? Osserva, e risparmia, e ammucchia, e costruisce pazientemente. Alla fine, egli è in grado di consegnarci un ritratto a tutto tondo, con tutte le dimensioni al loro nosto, Chiarini invece procede a lampi, a scatti, a illuminazioni rapide e violente; non importa: è un neo classico, è un impressionista bizzarro e vivace. Non gli importa di conchiudere, gli giova di annotare, di abbozzare, di abbandonarsi al suo estro momentaneo e scatenato. (L'estro del « frammentista »),

····

Non c'è da stupirsi, perciò, se i personaggi della bella addormentata risultano, alla parola « fine », non tatti compiutamente conseguenti con quanto ci hanno detto di se medesimi nel corso del film. Il Nero e Carmelina --come i più semplici, come quelli che si presentano, vivono e muoiono rivestiti d'un solo colore, il rosso dell'impulso per l'uno, il bienco dello stopore e dell'innocenza per l'aitra (la ignara innocente, la « bella addormentata » più favolosa che reale) - il Nero e Carmelina appaiono, sì, chiariti con precisione, ma sono anche - bisogna dirlo — i due personaggi più estranei all'umore di Chiarini. Egli ha bisogno dell'esagitazione patologica della zia, della vigliaccheria spropositata del notaro, della malignità oscillante della sorella, della vistosità plastica della barista, per potersi sfogare. Le linco rette non gli piacciono, non fanno per lui.

Gli errori di questo film sono errori di temperamento. Un temperamento freddo, ma capace di scaldarsi al vitreo lucore della sua algidità medesima: é quando si scalda, parte e non s'indugia, racconta e comunica. Quando si scalda, produce una sequenza esemplare come quella delle nozze, costruita e martellata con una lucidità crudele e beffarda. Ma nella sua medesima condizione, il talento di Chiariai ha le sue pause, come un motore che non s'accende. Pause, sono, a nostro parere, certi particolari di fondo, elaborati con attenzione, ma non incorporati nel ritmo del film intero; alludiamo a certi gruppi o macchiette di commento, che solo nella sequenza delle nozze giungono a valore « funzionale » di coro, ma scadono altrove a eleganti pretesti. Pause, o errori, certe occasionali rinuncie al tono giusto: intendiamo l'aura « sentimentale » del finale, che grava non sui personaggi più

Nella casa di Rosario Leone, nostro redattore, è nato il giorno 16 di ottobre il piccolo Fabio. Al nostro collega e alla gentile moglie la vasta famiglia di 'Cinema' rivolge

il suo pensiero e tutti i suoi voti augurali più vivi e sinceri

astratti e quasi prototipici (Nero e Carmela) ma proprio sulle due figure in carne e ossa che il regista ha finora così crudamente analizzato, con la sua meticulosa puntualità: le due donne che piangono — come due donne quakiasi!

accaoto alla politrona dove giace la morta. Stentiamo a riconoscerle!

Tuttavia, ci pare di dover aggiungere che non diamo tanto peso a quest'ultimo difetto, poichè sbaglieremmo noi a richiedere a Chiarini cose ch'egli non ci vuol dare: si tratta d'un difetto che è tale solo se ci vogliamo adagiare in una misura corrente. Chiarini, l'abbiam detto, procede a lampi, dunque a episodi, a frammenti, a tagli quasi a sè stanti. Nei confini d'ogni episodio, il mezzo ch'egli adopera alla commozione è uno e non un altro: è il mezzo della « sorpresa » plastica, dell'emozione « dettagliata ». In altre parole: non è un romanziere, è un lirico. Nei particolari, egli cerca e trova il suo segno, la « sua » bellezza, (Nel finale, tutto il suo impegno di arrista si appunta sull'impressionante apparenza di Carmelina morta: ecco un « quadro » notevole).

Ma, piuttosto, insisteromo, per l'appunto, su certe già accennate « pouse » di particolari. È su questo terreno che il nostro autore deve trovare un'ancor più limpida coerenza, un rigore più duro. Sul a suo » terreno.

Rimarrà chiaro, dopo quanto s'è detto, che il racconto della BELLA ADDORMENTATA non fila liscio e facile, già che non corre su linee rette. Ma sbaglierebbe chi insistesse su questo punto. Le vie dell'arte sono infinite. Non è vero che esista solo « un » ritmo, « un » raccon to, « uno » stile. Proprio questo chiediamo ai nostri registi; di differenziarsi ognuno, di rivelare ciascuno una faccia. Le convenzioni non ci interessano; abbiamo in uggia le regolette dei mestierianti.

Il racconto della BELLA ADDORMENTATA non è € non vuol essere un teorema geometrico.

Con la sequenza delle nozze, noteremo altri « pezzi » di non comune bel lezza: la descrizione del paese, all'arrivo di Carmela: tutto il brano nella casa del notaro, fino alla seduzione; la partenza di Carmela e il suo viaggio per la campagna, interrotto e concluso --- notate com'è giocato il violento passaggio -- nella casa di malaffare; tutta la sequenza successiva (la chiamerei volentieri « del grammofono », proprio per segnalare il buon uso d'un mezzo sonoro, cosa rara e confortante); la malattia e la morte di Carmela (ricordarsi dei terrei primissimi piani della moribonda per consunzione e per amore).

Osvaldo Valenti costruisce e accarezza la figura del notaro con un talento profondo e maturo. A nostro parere, la sua interpretazione migliore, a tutto oggi. Si comprende come sia stato felice l'incontro, tra questo attore fantasioso e talvolta iperbolico (ma anche questo, segno di istinto e di immaginazione) e il suo spietato regista. Lo sentiamo parlare — forse per la prima volta — e mai voce c'è sembrata più « vera », vogliamo dire più propria, più esatta: un solo sangue irrora le corde vocali e i muscoli facciali dei notaro, e perdio, queste son cose che si apprezzano e che si sentono. (A scorno dei fanatici del doppiaggio!)

Luisa Ferida risponde con esattezza al suo personaggio. Ma ci par che essa fatichi a reprimersi, a « fingersi »: basterebbe un solo accendersi dei snoi occhi, e non le potremmo più credere. Nazzari è adoprato con astuè preso per le corna --- cioè per i suoi ruvidi difetti. Ma non ci persuade neanche stavolta, anche se Chiarini riesce a cavargli - insperadue o tre gesti convulsi famente di effetto. Teresa Franchini offre al regista un materiale plastico notevole ma monotono: la sua interpretazione va al di là delle intenzioni, e ricade perciò inaccettata. Ben condotti gli altri, dal Celano ai Dessy; e tra turti spicca il Bressan, che tocca subito a segno, ancorché confinato in una breve apourizione.

Montuori stavolta valorizza i gustosi e ricchi particolari scenografici e di abbigliamento. E commenta impeccabilmente la minoica degli attori. Non ci ha convinto l'uso eccessivo della musica del Longo.

★★★ DON CESARE DI BAZAN

ltalia - Produzione: Elica-Artisti Associati - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Riccardo Preda - Soggetso: da una commedia di Dumanois e Denery - Direttore di prod.: Piero Cacco - Sceneggiatura: Cesare Zavattini, R. Freda, Vitaliano Brancuti - Scenografia: Gustone Medin - Costumi: Gino C. Sensani, Maria De Matteis - Operatore: Murio Craveri : Interpreti: Gino Cervi. Annelicie Uhligh, Paolo Stoppa, Enrico Giori.

Riccardo Freda debutta con tutti gli onori. Saremmo forse più sinceri, modificando come segue la prima frase: a con una buona parte-di onori ». Freda è un giovane, e s'inserisce anche lui senza indugio nel novero dei veri » registi »; ma avremmo preferito che la sua partenza fosse stata meno cauta, più spericolata, come s'addice a chi si inoltra per una strada difficile dopo averla misurata in una preparazione e in una maturazione coscienti.

Due sono i modi che si presentano ai giovani cui s'apre la strada; o buttarcisi a capofitto — ed è il più rischioso, ma il più serio — oppure mascherarsi per evitare i cattivi incontri. In parole meno figurate: dimostrare ai produttori, con l'evidenza dei fatti, che anche un envellino », 'ae possiede davvero i suoi mezzi, può di colpo pareggiare i risultati dei vecchi, esperimentati e laudati « mestieranti ».

Con don cesare di Bazan, Riccardo Freda esibisce la disinvoltura tecnica, spettacolare e marrativa d'un veterano, ma sarebbe ingiusto negargli il vanto d'aver superato i più celebrati veterani nosurani, e proprio sul loro terreno, in grazia d'un gusto ben più educato, d'una viva ed elegante cura dei particolari. Un film come questo può escire dag'i schemi — non più che in parte, intendiamoci — solo affidaudosi al gusto e al decoro. È la visione che il non cesare di Freda ci offre, non ingiuria neumeno per un istante il nostro « pudore », la nostra suscettibilità; al contrato, blandisce le nostre debolezze « decadentistiche », e — va da sè — con una disarmante finezza.

In una cornice tanto decorosa, le avventure dello zorresco cavaliere riescono, pur rimanendo sul terreno della convenzione, ad assumere un pracevole valore di arabesco; e l'arabesco, giustamente, soverchia il dramma. Tutto è saggiamente affidato alle « squisitezze». (I due ultimi avverbi — così chiaramente elogiativi — hanno un valore relativo: relativo, intendiamo, a questo film. Il modo seguito da Freda era l'unico che gli permettesse di farsi distinguere dai tanti costruttori di analoghi racconti alla brava).

Con la medesima sicurezza, il regista guida e dispone tutti gli elementi molteplici della realizzazione: ed è giusto notare la scioltezza e la disinvoltura con cui egli dirige i suoi attori, tra i quali spiccano Cervi, come sempre intenso e sicuro, e la bella, davvero velasquiana Anneliese Uhligh.

* * NOI VIVI

Italia - Produzione: Era-Scalera - Distribuzione: Scalera - Regià: Goffredo Alessandrini - Soggetto: dal romanzo om. di Ayn Rand - Sceneggiatura: Alessandrini, Anton Giulio Majano, Corrado Alvaro, Orio Vergani - Scenegrafia: Giorgio Abhasi, Andrea Belohorodoff - Costuni: Rosi Gori - Operatore: Giuseppe Caracciolo - Montaggio: Eraldo Da Roma - Fonico: Tullo Parmegiani - Interpreti: Fosco Giachetti, Alida Vaili, Rossano Brazai, Bianca Doria, Emilio Cigoli, Annibale Betrone, Claudia Marti, Elvira Betrone, Giovanni Grasso, Mario Pisn.

Un giorno, ci fu dato di ascoltare .-per caso e per malizia insieme -- il colloquio di due giovani nostri registi. Parlavano della soluzione di tante questioni pratiche, e anche di certi trucchi. E uno dei due riluttava: deciso a non rivelare dei tutto all'altro l'espediente mediante il quale aveva saputo risolvere un difficile problema di finzione cinematografica. Si scalmanarono per un poi attorno a codesta faccenda, E noi ne riportammo un senso di rattristata sorpresa: ecco, pensammo, anche i giovani, i nuovi registi, due registi che sono al loro primo film, sono stati presi dalla malattia epidemica del nostro cinema: il mestierantismo. Tutto si vuol risolvere col mestiere, con la pratica e la conoscenza meccanica dei mezzi a disposizione: come se il compito del regista fosse di preparare la zuppafilm secondo un gusto determinato conciliante più o meno coll'ordinazione del produttore. Lavoro di organizzazione, compiuto talvolta con un buon gusto e dicercatezza: non opera di creazione secondo quel qualcosa che si vuol dire in quella determinata forma (stile). Insomma: nient'altro che un'esecuzione accurata, ligia alle norme già da altri stabilite e alle formule tradizionali, intese le une e le altre come i legittimi mezzi per questa specie di gioco ingegnoso: l'Atte come oggi si sente, se vogliamo salire al generale.

Mestierantismo è malattia cronica di certi registi: di Alessandrini per esempio. E nel suo esempio di oggi (NOI VIVI) potremmo ricercare un'aggravante: quella d'un corrivo disinteresse.

Il disinteresse presiede alla composizione s'abbrata di questo film: scene staccate; che pretenderebbero di dir molto, e finiscono tutte per lasciare un dubbio diffuso e un'insoddisfazione profonda. Scene che freddamente si susseguono, senza regia: perchè dove se ne vanno il valore e il peso della « presenza » del regista, se lo spettatore stesso sente che non c'è partecipazione da parte sua, e se gli episodi, quasi tutti insistiti e stucchevoli, vanno semplicemente seguendo l'ordine di numerazione dei « ciak » e non c'è un filo « spirituale » che li leghi tra loro?

Non bastano i facili passaggi analogici (becio-bacio, fiori-fiori); non basta ricorrere al calendario per rendere la marcia del tempo; non basta che ognuno dei realizzatori — dal regista al montatore — si contenti di fure la propria parte nel film. Un solo punto di riferimento è sufficiente per il lavoro di tutti quanti: un massicio pilastro: il romanzo. Eccellente pretesto-guida, perchè tutti si imporre la prouria personalità di imporre la prouria personalità.

Gli attori, di conseguenza, haune sulle spalle tutto il peso del racconto: ripresi eternamente in pruno piano, essi non fanno che un esercizio di dizione, cercando di scomporre il meno possibile il viso. Sono soltanto vestiti da personaggi, e dicono cose dei personaggi. E così, estremamente incomoda e disagiata viene a essere la parte dello spettatore, soprattutto se non ha avuto la « fortuna » di leggere il libro: quasi costretto a pensare: quelli « fanno la parte » perchè ci sono io presente, presente coi mije, ogchi fissi sui pori della loro faccia. Già: un'infinità di primi piani e di iuquadrature fisse con due personaggi colloquianti (pensare che credemmo fosse un « record », quello di Capra, di far durare 13 minuti una scena a due dell'ETERNA HAUSTONE!), Kira con Andrei, Kira con Leo.

In quanto all'ambientazione e alla ricerca di un clima, deficiente la prima, del tutto assente la seconda; quei due giardini pubblici pieni di foglie secche (Russia o Autonao?) non bastano ad ambientare, e il modellino delle tre case davanti alla finestra di Leo fetica a reggersi da solo la responsabilità scenografica del film; le nebbie, infine, e le nevi non « fanno » atmosfera, e la lunga carrellata tra la folla (luogo comune corrispondente: « la Russia è molto popolosa ») è lungi dal dare clima. Pensiamo che per ambientare convenientemente e coscienziosamente, c, magari, con arte, occorra una profonda conoscenza della realtà di un paese, o almeno della sua letteratura,

Alcuni motivi ci sembrano poco opportunamente sfruttati, grossolanamente; ma, comunque, moito bene abbozzati: i canti, i colpi di scena, le seene dell'Università, ecc.: ma tutto resta inconcluso. Inconclusissimi, abbozzatissimi i dialoghi. Di concluso, c'è sempre la vicenda di ogni scena. Che conclusioni, peraitro, effimere!

Alla Valli chiediamo di più, non ci basta che riesca a muovere le labbra senza muovere perciò il naso; Giachetti è enfatico, e par sempre come in colpa, in fallo; il personaggio di Brazzi esprime in ogni caso disgusto, fuma una sigaretta dopo ognibacio, e ha sempre l'aria di star per stamutire, quand'è addolorato.

Il discorso — ovviamente — continuerà sullo stesso tono per addio kira!

* DON GIOVANNI

Italia - Produzione e distribuzione: Seslera - Regia: Dino Falconi - Direttore di prod.: Franco Magli - Soggetto: D. Falconi, Pabrizio Sarazani - Sceneggiatura: F. Sarazani, Ermanno Contini -Scenografia e arredamento: Paolo Reni, Amieto Bovetti - Costumi: Rosi Gori -Operatore: Otello Martelli - Fonico: Adolfo Alessandrini - Interpreti: Adriano Rimoldi, Dina Sassoli, Rina Morelli, Carla Candiani, Paolo Stoppa, Anna Arena.

Film come questo non Giovanni è ozioso discuterli: si tratta di opere nate morte, private cioè, fin dal primo respiro nell'alveo materno, d'ogni « desiderio ». Con questa parola, vogliamo intendere quel certo affato che contribuisce ad attorniare la « creazione » d'una spinta, d'una volontà, d'un impegno.

Il regista Dino Falconi ha l'aria d'aver preso sottogamba un tânto tema, ed è cosa che paventavamo fin dal primo annuncio dato dalla Casa. Il suo eroc s'è prosaicamente sposliato di tutti i suoi elementi titanici e salanici, s'è dimenticato della propria storia romantica e della propria colossale influenza su tanti spiriti sommi. Da prototipo, è scaduto a macchietta. Eccolo qui, incredibile, allegro come un ragazzo, perdigiorno e maligno. Le sue avventure hanno smarrito quell'aura, di tragica fatalità, quel puzzo di zolfo, quell'orrenda impotenza di chi è schiavo d'una trama soprannaturale. Così come ce le presenta Falconi - immerse in un bagho scenografico improprio e fiacco ---sono le scappatelle d'uno scolaro imberbe e vizioso, che поп ha voglia di studiare e che cerca di ammazzare la noia inventando pretesti halordi e malvagi. Sembra impossibile che si possa giungere a tanto! Ma la strada del male (del male in Arte) è una strada senza

Totto appare sproporzionato: la musica terrificante di Mozart, l'evocazione indegna di personaggi come donna Anna e il Commendatore, la linea immortale del racconto. Che vergogna, scomodarli per tanto poco!

Rimoldi è proprio inadegnato, stavolta. Ossia, contribuisce validamente a farsi credere un giovane ozioso, uscito appena dall'adolescenza e sfacciato oltre misura. Stoppa non ha saputo trovare il tono giusto. Leporello è Leporello!

il tono giusto: Leporello è Leporello! E a parte i precedenti letterari e musicali, anche il cinema ei ha lasciato più d'un ricordo notevole: intendiamo rammentare, se non altro, la lampeggiante maschera d'un John Barrymore, immagine davvero plausibile, e l'estrema misura d'un Douglas Fairbanks. Ah. Rimoldi. Rimoldi!

* * I TRE AQUILOTTI

Italia - Produzione: A.C.I. - Distribuzione: Aci-Europa Film - Regla: Mario Mattoli - Soggetto: Tito Silvio Mursino - Sceneggiatura: Mario Mattoli, Alespandro De Stefani - Scenografia: Picro Filippone - Operatore: Anchise Brizzi - Fonico: Luigi Puri - Montaggio: Fernando Tropea, Ciuliana Giammarino - Interpreti: Leonardo Cortese, Michela Belmonte, Carlo Minello, Alberto Sordi, Enrico Effernelli.

Apprezzabile: — in fatto di cinema « commerciale » — l'intento che ha mosso gli autori di questo film: quello di utilizzare un ambiente italiano, vero e fresco, adoprando — ma con più rigorosa serietà ed esattezza — una felice formula americana. La formula « documentaria e divertente » (utile e dilettevole), escogitata per porgere notizia, a scopo di propaganda, sulle Accademie militari, navali e aeronautiche di quel paese:

Ma al film realizzato manca, poi, qualcosa di essenziale: una più viva e particolareggiata parsecipazione alla « gior nata » di Caserta, un più fino favoro psicologico, una più astuta giustapposizione di tensioni e di contrasti.

Al regista Mattoli — un « guardiano », come tutti sanno —, la colpa di non aver saputo « vedere » di più e di meglio nei metter piede all'Accademia; di non aver saputo trarre più ricco pretesto dal « coro »; di essersi limitato a riprodurre superficialmente stati d'animo e visioni d'insieme. In una parola, di non aver fatto opera di vera regia. Così com'è, il suo film rimane al di qua dei suoi compiti, va per una strada troppo semplicistica, somiglia a un lindo compitino di scuola.

Sappiamo fin troppo che non è facile far propaganda, se è vero che propaganda vuol dire educazione, vuol dire persuasione. Questo film — ma soprattutto per un mancato approfondimento o documentario » — non ci rivela cose nuove e vive sull'ambiente che ci presenta. E questo è un grave, un assai grave difetto. Le occasioni rare come questa — entrare e muoversi in un luogo « vero », popolato da nomini « veri » — non valmo perdute. Guai a non avere gli occhi aperti!

Il reportaggio di Mattoli sull'Accademia di Caserta è scialbo, è « indifferente ». Non ci fa conoscere cose sincere e uomini autentici, ma convenzioni. Non ci basta sapere che gli allievi amano il volo, vorremmo sapere perchè lo amano, e anzi i cento perchè per quanti essi sono, un perchè ognuno. Ci pincorebbero i loro difetti, le loro iusufficienze, le loro umane carenze. Almeno, i loro « tie ». (In questo senso, non basta, ma è già qualcosa quella scena di recita con musica).

Mattoli è lungi dall'essere un poeta: per esserlo non ha occhio, non ha estro, non ha spirito critico.

E il risultato non poteva che essere mediocre.

Tra gli attori, promettente il debutto di Alberto Sordi, un giovanotto schietto. Minello e Cortese non più che grammaticamente corretti. In regresso Michela Belmonte. La sua grazia non è più modulata della grazia di un giovane ortaggio.

ALDO MAURI. - Il Centro Sperimentale è creato apposta per gli aspiranti registi, attori, tecnici.

WALTER MOLINARI (Torino). - Dei film esteri, quelli tedeschi sono distribuiti (i nuovi) dalla Film Unione; gli altri dalle diverse ditte.

ALBERTO SORACCO (Chiavari). - Istituto Lucc. via Tuscolana km. 9. Roma,

AJ.VAISE MARCHETTI (Rona), - Checchi è da tempo sposato. Alla Mostra di Venezia hanno ottenuto un successo particolare alcuni film, come tomini della montagna, sperduta, oltre la franchi tratori, una donna a bordo, che poi forse don apparizanno sugli scherrai pubblici.

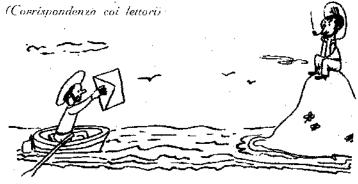
MONDO (Milano). - Genina ha realizzato due film l'ultimo lord. Per quei dati ci sarà l'Almanacco.

ROMOLO BATTISTINI (Sezze Romano). Si, va bene, al Centro Sperimentale...

STILL ELF (Genova). No, no, non sono chi tu pensi. Tu ti saresti sonbarcato l'incarico di cercare presso le Quesque del Regno notizie per stabilire l'origine della parola « film »? F.I.L.M. è anche la marca della Cappelli Ferrania. Ma « Film » è parola inglese che significa « pellicola ». Eccola, l'origine. Di cescasi sionna il regista è l'ina Renzi, la quale ha avuto la collaborazione di Giacinto Solito. Certo: film per bambini; ottima idea. Non mi pare che da GUERRA E PACE siano stati tratti film.

EFFRENA. - La regla per alcuni è arte, per altri è mestiere. Ecco, Ma in fondo: Custellani, Lattuada, Visconti non hanno fatto presto a diventare registi. Prima, si son dedicati alla scereggiatura e all'ainte regla.

CAPO DI BUONA SPERANZA



GUIDO MONZEGLIO (Milano). - No, non sono chi tu pensi. Sì, le prime volte la rubrica era firmata con quel nome, poi appunto è stata affidata a me, che ho desiderato restare anonimo.

VINCENZO MUSSO (Bari, via Napoli, 101). - Vuoi da qualche lettore notizie, articoli su Vanna Vanni. Dopo BRIVIDO Eugenia Zareska non ha preso parte ad altri film.

A. BRKAN (Calle dei Borgo 4, Zara. -Desideri acquistare i primi trentasei fascicoli di Cinema, libri, annuari, riviste, riguardanti la fotografia artistica.

M. VILLA (Roma). - Scritti di Béla Bálász sono apparsi su Bianco e Nero. Mostre di film in formato ridotto si svolgono sporadicamente, e sono di solito annunciate al momento opportuno.

NINO CASDIA (Barcellona), -- Proponi un documentario sul santuacio di Tindari, in Sicilia, del 1505, e sui luoghi circostanti. Dalla descrizione che mi fai, il posto mi sembra davvero interessante. n A lato del pendio nel mare stesso, si spingono banchi di sabbia, che racchiadono pezzi di mare, che si fanno e si rifanno di stagione in stagione a cagione delle tempeste. Si chiamano laghetti ed ognuno ha il suo colore per la laghe che tengono in basso, mentre rutto quel pezzo di mare va sotto il nome di mare secco. Questo fa capo ad un miracolo che rese famosa la Madonna nera. Miracolo che illustrato con i quadretti riuniti in vasta cornice nella sagrestia potrebbe fornire un pezzo di cinematografo bello e originalissimo. Si narra infatti che una ragazza precipitatasi da sopra e finendo in notre, sia stata trovata ad opera della Madonna già situata in una chiesetta su quel picco, nella sabbia prima inesistente. Dopo il miracolo, la Madonna ebbe l'assilo più grande. Poi Tindari ha anche la sua storia, e storia antica, remota, di Roma. A testimoniarla restano molti ruderi, anche di un teatro ». La regina constitua è Queen Christima. Da più di sci mesì si è stabilito il programma così composto: film a soggetto, giornale luce, documentario. Nella mia Barcellona, talvolta si proietta il film a soggetto, quasi una volta al mese, qualche documentarii vengono abbinati ai film a soggetto, con il giornale luce, talvolta soltanto il film a soggetto tale, dovecibe scenpre accompognarlo. A taluni film a soggetto, che il documentario. Ora, se vuoi renderti veramente utile, c al fine di poter prendere indicazioni precise: cioè indicare il nome del cinematografo, i film protetati senza documentario, le date esatte, e dire altresi quando viene s'attato il giornale luce. Tanto meglio se dai anche il nome del gestore del locale, subitot, la periodere procudenta è di Edono Mathot, la periodere socione del locale, subitot, la periodere socione del locale. Reeve estasi è di Edono di T. Gréville, l'Angelo dei periodere è di Léon Mathot, la periodere del locale superiodere of de locale.

AMARANTA (Modena). Un'aspirante che faccia domanda di ammissione al Contro, dato che l'esame consiste oltre che iu una interrogazione tecnica in un provino, non può desiderar di meglio per stabilire se abbia o no le qualità per la carriera cinematografica. La tua condizione sociale e culturale consiglia appunto di rivolgerti al C. S. C. Manda comunque, se vuoi, le fotografie. Le fotografie dei lettori hanno il solo scopo di far sì che i lettori si conoscano un po' più da vicino,

L. G. (Roma), - Per quel film, il cui regista è Gentilomo e non Antamoro (mi sembra) puoi rivolgerti alla Tirrenia Cinem, via Mercadante 36, Roma.

CARLO BARSOTTI (Piacenza). - L'artore che in verso L'amore sostiene la parte del panciuto maestro è Albert Florath. Egli appare anche in senza otobia, concerto a richesta. Tu dicevi, appunto, rispondendo a un lettore, che la sonata a rretuzer è di Ritter. Nel dare notizia a quel lettore, non ho batto altro che copiare la gua lettera; nè ho dicevoto da te rettifiche. Ecco perchè,

accortomi che invece il ofilm è diretto da Harlan, te lo ho scritto. Quanto a circostanza e tribananti, volevo indicare che avevi ragione tu. E bastava la indicazione: « è di Jean Boyer » per fartelo capire. Ora aggiungo che nella circostanza da te citata era stato commesso un errore, in quanto Fernandel ha partecipato a un film con gli stessi Simon e Arletty, che si intitola cur cuo. Circa la Maschera Nera, io intendevo metterti a parte delle mie ricerche, che purtroppo non hanno portato alle conclusioni da te desiderate, ma semplicemente a stabilire che Maurizio Jokai non è il regista. Il film deve essere di qualche auno fa, poichè non appare in ili clenco di film ungheresi di questi due ultimi anni. Le tue divagazioni sono fuori di luogo, mi sembra, R. A. si trova in America, e mi pare difficile che nelle condizioni attuali tu possa corrispondere con lui. L'idea di pubblicare le fotografie dei lettori. E dato che tu sei vecchio lettore di questa rubrica (ma tu, invece, devi dire se codesta »; e non scrivere a i tempi in cui questa rubrica »), penso che molti lettori (qualcuno me lo ha già chiesto) de sidererebbero conoscere il tuo volto. Sempre a tua diasposizione per le a discussioni interessanti ». Ne abbiamo fatte, un tempo. Ma tu adesso sei un po' cambiato, forse.

GINO COLONNA (Istonio). - Film con Karloff; una notte in arabia (1930), frankenstein (1932), la memmia (1933). The old dark house (1933), the black cat (1934). La pattigolia sperduta (1934), la casa dei rotschild (1934), la moglie di frankenstein (1935), il raggio invisibile (1936), città cinese (1939).

STUDIOSO DI TECNICA CINEMA-TOGRAFICA (Ancona). - Non mi consta che della musica di Antonio Veretti per Le soarpe al sole siano stati registrati dei dischi. Il sistema di registrazione sonora è R. G. A. Photophone. Il tecnico del suono Vittorio Trentino. Vorresti anche una sola copia di un solo numero della rivista Arte muta. Del tuo primo bollettino manoscritto hai fatto molte copie e le hai inviate a vari interessati della nostra materia. A proposito del tuo articolo apparso sul Bollettino Riproiezioni di vecchie pellicole in Ancona e di cui ho riportato on pezzo, non posso che ripetere quanto già scritto; non è vero che il Centro o gli altri possessori di vecchi film, invino con tanta facilità le copie. Anzi, finchè si tratta di proiezioni nella cità stessa, sta bene; ma fuori non li mandano. Una volta si, ma si è trattato di manifestazioni eccezionali, e i film proiettati al Ciuerna Attualità in via Rojegonona a Roma, uppartenovano tuni alla Cineteca del Centro Sperimentale.

TIRTEO (Novara). So vagamente di un film americano da soj vivo. Ma non so se il protagonista sia Clark Gable, Mi è stato accennato però che il regista è King Vidor. Ecco i dati di ... Le steps Look Dauen): Prod.: Gran Bretagna; ediz.: Grand National, 1936-40; regista carol Reed; dal romanzo di A. J. Cronin; attori: Michael Redgrave, Margaret Lockwood, Afian Jeayes, Linden Travers. Cecil Packer. Non ricordo il titolo di quel film di cui mi racconti il soggesto; non ho visto il film. Ho passato la tua lettera alla Redazione affinche sia trasmessa alla persona da te citata, che forse potrà ricordarlo. E in tal caso te lo comunicherò, Non mi consta che la Sangraf abbia Maria Antonietta già pronto e doppiato. E ricamalone il Scalera non ha più intenzione di pubblicarlo in edizione italiana. Vuoi che porga i tuoi saluti ad Alberini. Ma dove lo vedo, io, Alberini? Se vuoi, puoi però scrivergli presso 341 Fanteria, Comp. Mortai da 81, P. M. 121. Egli è capitano.

UNO DI PARMA. - Dei « film americani catturati » quelli che conosco non mi sembrano davvero eccezionali. Tu dici che in Italia si fanno troppi film. Vedrai: nella prossima stagione se ne



produtranno in minor numero e di livello più elevato. Queste sono le direttive superiori. E saranno intensificati scambi con l'estero.

CAPORALE RADIO (P. M.). - Infatti hai ragione: in sorto i ronti di New york non c'è Henry Fonda; di cui invece è importante jezabel, pfesentato a Venezia.

ASIATICUS (Milano). - « Se Gallone si diverte a girare Le der orfanelle altro non posso fare che annotare; e classificare. Lievemente incline, però, a veder la cosa sotto l'aspetto patologico. Quando potremo fare un "museo degli orrori" cinematografici" ». Ma è vedi, che Gallone si diverte in quanto guadagna, e poi non sa fare forse altro, o non sa fare in altro modo, o alla meglio non vuole. Allora si pensa che un film come di norte a pauci gli sia uscito per caso o per chissà quali collaborazioni. In genere questi registi, come il Brignoue da te citato per rusbamento che tu metteresti a capo lista per un museo d'orrori, non approfondiscono, nen sfruttano il cinema; sono superficialissimi. « lo desse di destino del cinema è alquanto simile a quello del cinema inglese. Una produzione industriale banale (con l'eccezione di qualche buon film di quando in quando) e invece una produzione di documentari e cortimetraggi posta su un piano decisamente artistico. Storicamente, i nostri Cerchio, Pasinetti, Paolucci, Francisci, Emmer, hanno il significato dei Rotha, Grierson, Cavelcanti, Stuart Legg ecc. Speriamo che non passino alla destra... Se amo Stravinsky, ogni discotera mi può fornire La storia dei sofdato. Ma se amo Munau, non trovo che tre articoli, due pagine nel Margadonna, e basta. La Storia di Pasinetti poi, è un diabolico catalizzatore. Geometrica com'è, fa venir le vertigini. E motte un appetito formidabile, La si vorrebbe grossa il decuplo. E così per ogni cosa... E divengo molto malincono. Esco, vado al cinema, E mi tocca vedere la rasificia a tua lettera. Perchè penso che vosì vengo a rispondere implicitamente anche ad altri lettori i quali dimostrano nei confronti del cinema buon senso o intelligenza.

POLVERE DI STELLE (Roma). - THE GRAPES OF WRATH, dal romanzo di John Steinbeck (apparso in Italia co! titolo sunors): regista: John Ford; attori principali: Hentry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Eddy Quillan, Dorris Bawson, Russell Simpson, Frank Darien, O. S. Whitead, In Italia sono apparsi i seguenti film di Laurence Olivier: La REGINA ELISABETTA (Fire over

England, 1937, London Film); FATALITÀ (21 Days, 1939, Columbia): L'AVVENTU-RA DI LADY X (The Divorce of Lady X, 1939, London Film); LA VOCE NELLA TEMPESTA (Wathering Heights, 1940, U. A.); LA PRIMA MOGLIE (Rebecca, 1940; U. A.);

VINCENZO MUSSO (Bari). - TAMARA non è stato mai recensito su Cinema; Lidia, la fidanzata di Grigori Gunin (Francen) è Regina Poucet; gli altri attori sono: Vera Korène, Lucas Gridoux, Colette Darfeuil. Il regista: Félix Gandéra. Alla precentate e a luch nelle tenere sono state essegnate tre stellette.

CHANFRANCO MONDINO (Parma). SOLADRA VOLANTE (Omicide Bureau); PERCOLO BIONDO (There's That Woman
Again); PUORI DA QUELLE MURA (Outside
These Walls); LA NOTTE DELL'INCENDIO
(On the Night of the Fire). Per il resto,
1/4/munucco.

BRUNO PETTENER (Trieste), - Evidentemente tu sei ancora del parere che io sia un altro. Cioè non sai chi sono. E non ho occasione di scrivere ad A. C. In volle in unanovar 1936 (Broadway Melody, 1935) ci sono Eleanor Powell e Robert Taylor; regista Roy del Ruth, coreògrafia di Albertina Rasch. Nel film di due anni dopo ci sono oltre i citati attori: George Murphy, Buddy Ebsen, Binnie Barnes.

ANTONIO COSTA (via Sallem: 18, Caltanissetta), - Fascino di Boitème di Geza von Bolvary, L'Isola Del Paradiso di James Whale. La Habanera (con Ferdinand Marian) di Detlef Sierck, Adriana Lecouvreur di Marcel L'Herbier, Cheri Biei L'Evaso di Loop Mathot.

RENATO MAY (Roma). - Pubblico la tua precisazione in riferimento a ciò che ho scritto a Michelangelo Fedele nel n. 151: « Passo non indica la cadenza di presa, ma tecnicamente la distanza fra punti corrispondenti di fotogrammi successivi, misurata in genere sulla perforazione, dato che esprime il trascinamento », Giusto quindi dire « passo ridotto », errato invece chiamare passo 16 il formato 16, essendo i passi misurati come segue:

passo	19.	mm.	pel formato	35	mm.
n	.9.5	21	В	17.5	4
ø	7,62	33-		16	
5+	7,54	44	. 10	9.5	à
51	2.8T	. 19)3	8	

Stabilite le denominazioni generiche di passo standard e passo substandard o ridotto, l'uso ha fatto facilmente confondere le due misure tecnicamente di verse del passo e del formato, accomunando in una espressione che non significa nulla, la parola più breve e la dimensione più immediata. Così che po-



Nelty Tacchino, assidua corrispondente del 'Capo di Buona Sperauza'

CREDITO Italiano

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

S. A. CAPITALE L. 500.000.000 RISERVA L. 128.000.000 SEDE SOCIALE: GENOVA DIREZ. CENTRALE: MILANO

OGNI OPERAZIONE E SERVIZIO DI BANCA

chi oggi, forse frà gli stessi tecnici, saprebbero riconoscere che quando si paria di a passo 19 » si vuole intendore di formato standard 35 mm. Mi sembra anche crrato dire a passo 1, 2, 3 ecc. Bisognerebbe invece dire: passo a 1, a 2, a 3, ccc. che è espressione corretta perche indica effertivamente la cadeuza del passo a secondo. Infatti o,o19 (il passo) moltiplicato per 24 (la cadenza) da 0,456 e cioè il inetraggio che scorre in un secondo di proiezione nel film sonioro formato standard. E questo importantissimo 0,456 lo si è calcolato proprio così ».

Quanto io avevo scritto si riferiva a definizioni, che mi sono state riferite, date dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, all'epoca in cui detto Istituto si occupava della preparazione di una Enciclopedia del Cinema. La tua precisazione contrasta con quelle definizioni, ma solo in parte. L'averla pubblicata significa che la ritengo buona. E mi pare che sia proprio il caso di insistere sull'argomento, allo scopo di evirare le confusioni che tu stesso ha lamentato: perchè tutti, salvo appunto te e qualche altro, se dicono « pesso » finicamo col dire « passo 16 mm. » che è ereato. Converrà dunque dire sempre « formato ».

DINO MOCCHI (Ancona). - « Secondo me il documentario cinematografico è l'espressione pura dell'arte cinematografica in quanto si vale soltanto della immagine per raccontare, penetrure lo spiritò della natura, l'anima umana. Quante volte è accaduto di vedere teatro filmato! Quale noia ascoltare parole e parole in un film! ». D'accordo, ma in parte. Mi sembra che anche nel documentario (e proprio nel documentario da te citato), il sonoro abbia una importanza; si intende, non il dialogo teatrale. Ma il dialogo può talvolte entrare nel rituto cinematografico, come per esempio dill'intende che sono riprovevoli quei film in cui si vedono riprodotti dialo-

ghi teatrali, con i personaggi in mezza figura.

GIO P. GENTILI (Roma). Per ottenere unu fotografia istantanea di Luchino Visconti, non hai che da rivolgerii a lui stesso. Per « serivere cose di cinema sui giornali » non «'è che da preparare qualche articolo e proporlo alle redazioni dei giornali. Per « lavorare nel cinema escludendo la recitazione » bisogna vedere che cosa sai fare o che cosa vorresti fare. È probablic che anche ossessione, quantunque ti appaia che si rifaccia al tono di film francesi o americani, abbia uno « stile italiano » in quanto che è ambientato in Italia, in un caratteristico paesaggio italiano. Altri vuol vedere lo sule italiano nell'impetuosa inquadratura di Blosetti o nel documentarismo di De Robertis. E c'è infatti sia nell'uno che nell'altro.

VI. CI. (Terumo). Direc Bellini e Dina Perbellini sono la stessa persona. Il tuo schedario digli attori è utile: « nome dell'attrice luogo e data di nascira, film con accanto la parte interpretata ». Quest'ultimo data mi pare importante. Il resto lo si trova sull'Almanacco, ma la parte sostenuta nel film, no.

DINO GUGLIELMO BELAMI (Messina). La mia testa si è perduta fia le stelle... ». Pare anche a me. Non si capisce bene che cosa tu voglia fare.

IL NOSTROMO

Direlinie, VITTORIO MUSSOLINI

Stempalo do Novissimo - Roma - Via Romanello do Forli, 9 - Tel, 760205 - 760206

Proprietà tetteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della tegge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto diviato di riprodurte articoli e illustrazioni della rivista. Cinema i quando non se per citi la fonte.



per un maggier ren= dimento delle semine



CALCIOCIANAMIDE

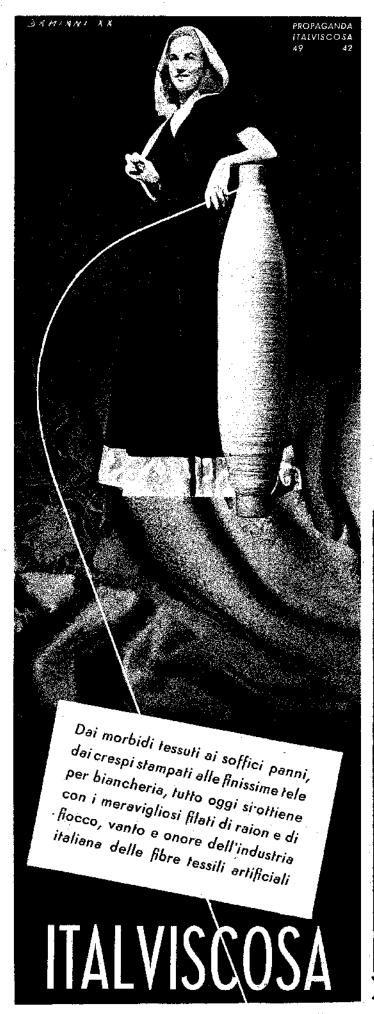
SOCIETA PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA

Bellezze d'Italia

Ferrara - Castello Estense

INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIA

TURISMO DI FERRARA





A PIU ANTICA FABBRICA DI FISARMONICHE

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

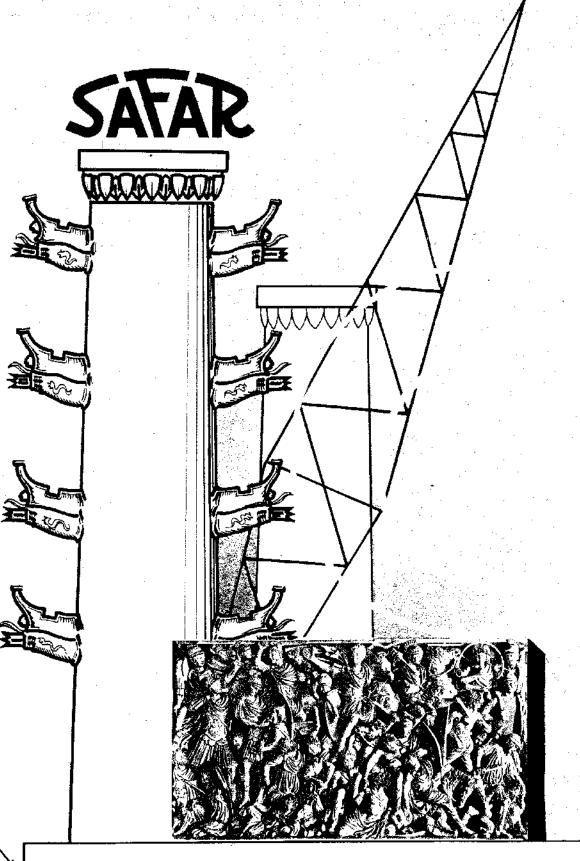


SOLE

MAGNET

Impianti Diffusione Sonoza

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI S. A. - MILANO



RADIO - TELEVISIONE - ELETTROACUSTICA - CINEMATOGRAFIA SONORA A PASSO RIDOTTO - TELEFONIA SPECIALE - APPARECCHI DI MISURA - TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE ELETTROCOMUNICAZIONI