

cinema



SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO
POSTALE GRUPPO SECONDO

153

LIRE 2,50
10 NOVEMBRE 1942-XXI

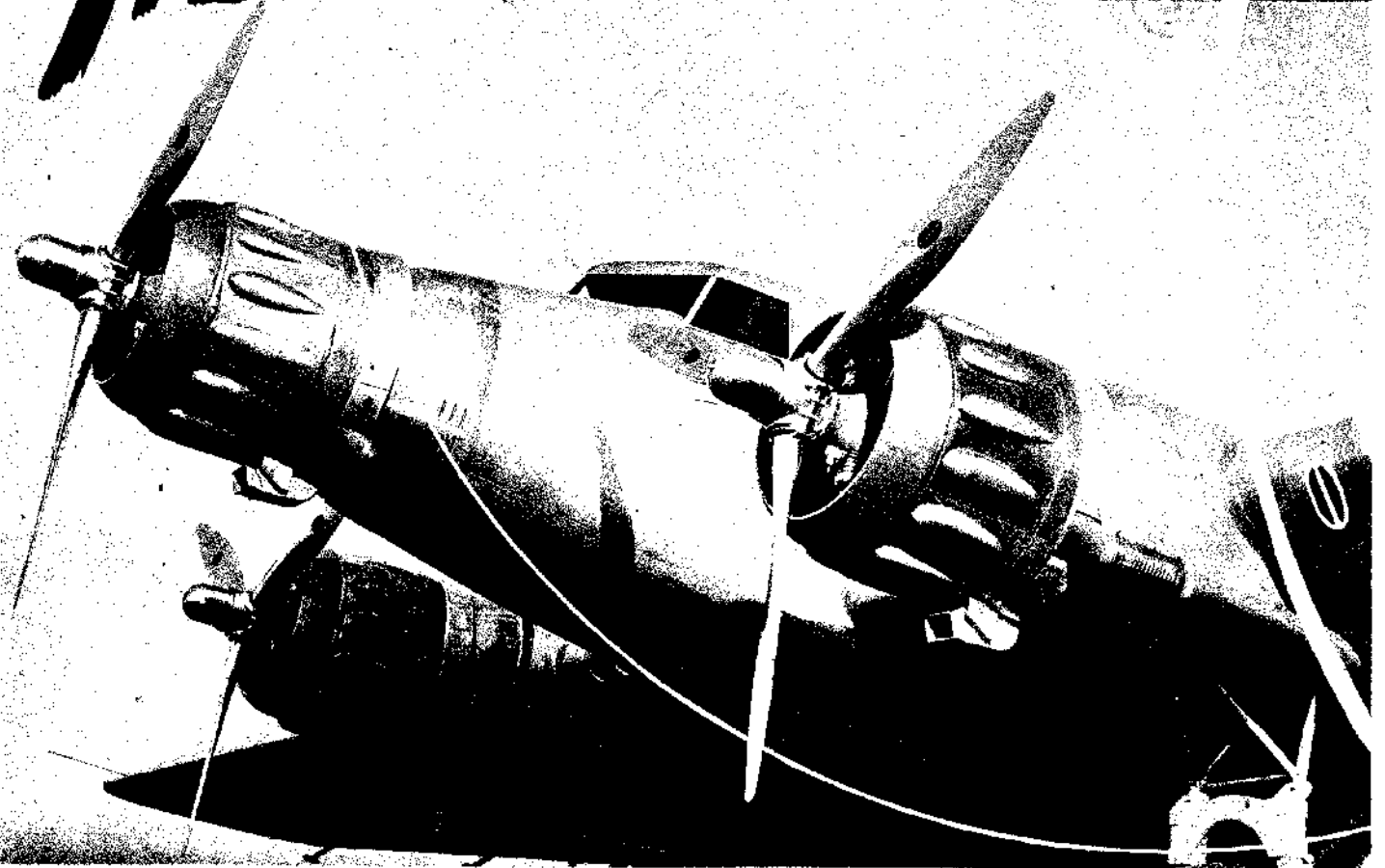
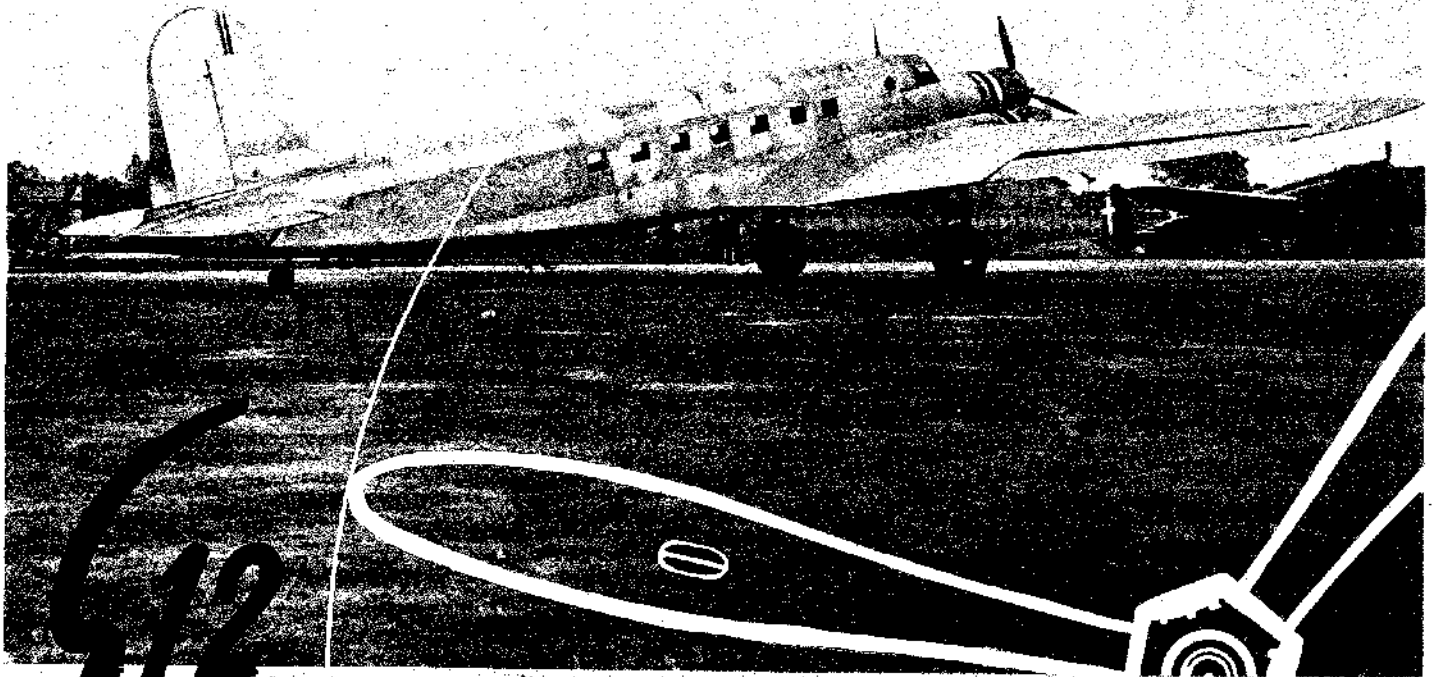
IN QUESTO NUMERO
SCRITTI DI:

Silvio D'Amico
Luigi Bartolini
P. Hatschek
Carlo Lizzani ecc.

CONTINUA LA PUBBLICA-
ZIONE DEL SAGGIO SULLA
REGIA DI

F. Pasinetti e
Gianni Puccini

FIAT



CARLA DEL POGGIO - LEONARDO CORTESE
LAURA REDI - LAURO GAZZOLO
PAOLO STOPPA - ALDO FIORELLI
CARLO MICHELUZZI - FRANCO SCANDURRA



Incontri di Notte

Regia di **NUNZIO MALASOMMA**



Produzione: **IRIS-ARNO**

Distribuzione: **TIRRENIA CINEMATOGRAFICA**



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

AGFA FOTO S.A.

PRODOTTI FOTOGRAFICI

MILANO

Cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA UIRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI
Organo della Federazione Nazionale
Fascista degli Industriali dello Spettacolo - Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno VII - Vol. II - 10 novembre 1942-XXI

FASCICOLO 153

IN QUESTO NUMERO

CARLO LIZZANI Il formalismo	637
LUIGI BARTOLINI La giovane diva	639
F. PASINETTI E G. PUCINI Capitolo sulla regia (Seconda puntata)	641
D. F. Tipi per un film «no-stro» (Puginone)	644
SILVIO D'AMICO Criteri per un film sulla vita di Cristo	646
L. C. «Fantasia» di Walt Disney	648
P. HATSCHER Stereofonia	650
X.X.X. Malinconie di Hollywood	652
VICK Film di questi giorni	654
NELLE RUBRICHE Cinema Gira Programmazioni di ottobre Capo di Buona Speranza	637 633 657

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 683470
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

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

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

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

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Massimo Girotti in una scena di "Obsession" una produzione I. C. I. diretta da Luchino Visconti (foto Civinini)



CINEMA GIRA

ITALIA

L'AUTOCINEMA SONORO...

...dell'O.N.D. che svolge in terra di Africa un'azione ricreativa tra i nostri combattenti, portando il beneficio della propria opera nei posti più distanti ed impervi, ha toccato nei giorni scorsi un vero primato. Esso, infatti, si è spinto fin nella lontana oasi di Siva, dopo aver attraversato ben 400 chilometri di deserto per dare, per la prima volta in questa località, una rappresentazione cinematografica.

IL GRUPPO FASCISTI...

...Universitari di Brescia ha prorogato i termini del concorso fotografico bandito sul tema *Agricoltura* al giorno 18 novembre prossimo. Numerosi sono i premi finora pervenuti da parte di enti ed autorità.

LA GAZZETTA UFFICIALE...

...pubblica il D. M. 14 ottobre 1942-xx che istituisce un canone unico e complessivo per la proiezione obbligatoria dei «Giornali Luce» dei documenti eventualmente abbinati e di quelli di propaganda, assegnandone la distribuzione all'Istituto Nazionale Luce.

A partire dal 1° novembre p. v. per ogni giornata di spettacolo gli esercenti sono tenuti a versare il 5 per cento sugli incassi giornalieri, al netto dei diritti erariali, con un minimo di lire 20 ed un massimo di lire 400.

Le sale di quarta categoria, che eccezionalmente corrispondono i diritti erariali a somma fissa, verseranno un canone di lire 20; per i locali di quinta categoria il canone è stabilito nella misura fissa giornaliera di lire 15. L'accertamento degli incassi e la riscossione dei predetti canoni verranno eseguiti quotidianamente dagli agenti della Società Italiana Autori ed Editori in base alle risultanze dei bilanci serali.

A seguito del decreto suddetto, dal 1° novembre è andata in vigore la classifica nazionale del cinema, che comprende anche la quinta categoria.

GIUSEPPE CARACCIOLLO...

...uno degli operatori del film *CARMEN* è ora in Spagna per le riprese di una grande corrida, organizzata appositamente per necessità sceniche del film di Christian Jacque. Per riprendere i più emozionanti dettagli della lotta, l'operatore Caracciolo si è valso di un metodo tanto semplice quanto nuovo. Riporta la descrizione tale e quale l'abbiamo ascoltata dalla viva voce di Giuseppe Caracciolo: «oltre alle varie macchine poste sugli spalti dell'arena e che da varie posizioni riprenderanno i "totali" e i "dettagli" della sequenza, una macchina portatile sarà posta, per i primi piani, con uno scatto automatico, sul petto del torero. Sarà così possibile ri-

prendere, fin nel più vivo della lotta, tutte le fasi più drammatiche ed emotive della corrida».

FILM INIZIATI...

IL NOSTRO PROSSIMO, di prod. Icar-Generaline, derivato dalla commedia di Alfredo Testoni, diretto da Gherardo Gherardi ed Antonio Rossi, con Carlo Ninchi, Maurizio D'Amora, Michela Belmonte, Rina Morelli. L'AMICO DELLE DONNE, tratto dal romanzo di Dumas, per la regia di F. M. Poggioli e l'interpretazione di Laura Adani, Luigi Cimara, Miria di S. Servolo, Nerio Bernardi, Armando Migliari. SPIE TRA LE STICHE, nuovo film prodotto dalla Nazionale, diretto da Ignazio Ferronetti per l'interpretazione di Enzo Fiermonte, Eugenia Zaresca, Arturo Bragaglia. LA FORNARINA, una produzione Eia-Mediterranea, diretto da Enrico Guazzoni, interpretato da Lida Baarova, Massimo Serato, Anneliese Uhlig, GIAN BURRASCA, prodotto dal Cineconsorzio-Faro, si è iniziato sotto la direzione di Sergio Tofano con gli attori Cesco Baseggio, Fausto Guerzoni, Maria Teresa Le Beau, Giulio Stival. Nei teatri di Cinecittà avranno inizio tra breve le riprese di CRATTACHELLI e di ZAZÀ, il nuovo film Lux diretto da Renato Castellani ed interpretato da Isa Miranda. Nelle vicinanze di Parigi, negli stabilimenti Photosonor è entrato in lavorazione il film IL VIAGGIATORE D'OGNISSANTI, realizzato in doppia versione italo-francese, con Assia Noris, Giovanni Desailly, Jules Berry, Gabriella Dorziat, la regia è di Louis Daquin.

A MILANO SOTTO GLI AUSPICI...

...del Consorzio Provinciale per l'istruzione tecnica, è stato inaugurato recentemente un ciclo di spettacoli di cinematografia didattica.

Lo spettacolo, predisposto con criteri ben chiari e precisi, è pienamente ri-

solto e la sfilata dei monumenti e dei templi di Roma eterna, ha ricordato agli spettatori la grandezza di Roma antica, la fastosità artistica del Rinascimento e la tecnica degli artisti moderni. Un'indovinata rievocazione di Galileo Galilei, nel suo pensiero e nelle sue invenzioni, sviluppate e completate dal genio dei posteri, ha richiamato l'interesse dei presenti sul mistero dell'universo dimostrando fin dove l'astronomia moderna spinge il suo occhio scrutatore attraverso l'infinita serie dei mondi che circondano la nostra terra.

PROGETTI

La Nazionale produrrà il film ALLARME SUL MARE affidato alla regia di Riccardo Freda ed all'interpretazione di Carlo Ninchi e di Enzo Fiermonte. Il racconto del libro *Cuore* di Edmondo De Amicis *Il piccolo sereno fiorentino*, verrà tradotto sullo schermo dalla casa di produzione Fotovox sotto la direzione di Gian Maria Cominetti. La casa di produzione Excelsa annuncia prossimo l'inizio della lavorazione di un nuovo film interpretato da Lilia Silvi dal titolo IL DIAVOLO VA IN COLLEGIO. La casa di produzione Artisti Associati ha attualmente allo studio per una prossima realizzazione il romanzo di Alba de Céspedes *Nessuno torna indietro*.

LA RIVISTA DEL...

...fascisti universitari di Forlì *Pattuglia* sta preparando un numero unico dedicato al cinematografo ed al quale collaborano le più note firme degli scrittori di cinematografo. *Cinema* è rappresentato da Domenico Purificato, Rosario Leone, Giuseppe De Sanctis, Renato Giani, Francesco Pasinetti, Gianni Puccini e Massimo Puccini.

SVIZZERA

STRALCIANO DALLA...

...rivista *Schweizer Film Suisse* la seguente nota dal titolo *La colonia francese d'Hollywood*: «Nella capitale del cinema americano si è venuta formando a poco a poco una colonia del cinema



Luiza Ferida nel film di produzione Aci 'Gli ultimi Tuareg', che si gira in esterni in Africa

UN GRANDE FILM ROMANTICO-MUSICALE

DIRETTO DA GUIDO BRIGNONE



e interpretato da MARIA CEBOTARI • ROSSANO BRAZZI



RINA MORELLI • RENATO CIALENTE • SILVIA DE BETTINI

MARIA MALIBRAN



ROBERTO BRUNI • ALDO

SILVANI • LORIS GIZZI

di produzione:

ANONIMA CINEMATOGRAFICA ITALIANA



(Foto Civirani)

PROGRAMMAZIONI DI OTTOBRE

A ROMA

Alfa-Tau	Moderno	18
Orizzonti di sangue	Supercinema	14
Noi vivi	Supercinema	14
Noi vivi	Corso	14
Alfa-Tau	Corso	13
Don Cesare di Bazan	Moderno	9
Noi vivi	Quattro Fontane	9
Non ti pago	Barberini	8
Le vie del cuore	Barberini	7
I tre aquilotti	Barberini	7
Odesa in fiamme	Moderno	7
Don Giovanni	Quattro Fontane	7
La bella addormentata	Barberini	7
I tre aquilotti	Quattro Fontane	6

A MILANO

Alfa-Tau	Astra	16
La bella addormentata	Ambasciatori	14
Mus	Eden-Filo	9
I tre aquilotti	Odeon	8
Luisa San Felice	Odeon	7
Alfa-Tau	Ambasciatori	5
Appuntamento alle 5	Eden-Filo	5
Il trapezio della morte	Excelsior	4

francese, di cui fanno parte numerosi cineasti che per varie ragioni hanno abbandonato la Francia. Fanno parte del gruppo quattro produttori piuttosto conosciuti, che hanno messo il loro lavoro a disposizione delle maggiori imprese cinematografiche locali. Numerosi altri sono i registi di risonanza internazionale. Julien Duvivier, che ha riportato con *Lidia* un successo decisivo, è riuscito ad aggrappare nel suo ultimo film *TALES OF MANNATTAN* una dozzina di grandi vedette internazionali; Jean Renoir dopo il primo film *SWAMP WATERS* che ha avuto un gran successo, è stato incaricato ultimamente di dirigere il prossimo film di Deanna Durbin; René Clair, volendo far dimenticare l'insuccesso del suo ultimo film con Marlene Dietrich, è alle prese con una commedia interpretata da Veronika Lake e *MARRIED A WITCH*; Léonide Moguy e Henry Diamant-Berger preparano anch'essi nuovi film, ugualmente a Robert Siodmak e Kurt Bernardt il quale è già al suo quarto film americano. Il più forte contingente della cosiddetta « colonia » è dato dagli attori. Ai veterani francesi di Hollywood Claudette Colbert, Annabella, Simone Simon e Charles Boyer si sono aggiunti Michèle Morgan, della quale viene annunciato il matrimonio con l'attore americano Gerard William Marshall, Germaine Aussey, maritata ugualmente a un americano, Janine Crispin, Victor Francen, Jan Gabin, Marcel Dalio, che porta oggi il nome di Paul Hendreid è al debutto di una brillante carriera internazionale, e infine Jean Pierre Aumont interprete, al fianco di Michèle Morgan, di un prossimo film.

UN COMUNICATO DIFFUSO...

...ultimamente dalla Camera svizzera del cinema informa che questo ente si è riunito a Berna sotto la presidenza dell'ex-consigliere di Stato Antoine Borel di Neuchâtel. La Camera ha esaminato nel corso di una nutrita discussione i mezzi atti ad incoraggiare in modo efficace e nel più breve termine possibile la qualità dei film prodotti nel Paese. Oltre alle misure dirette che potranno venir prese, la Camera si è in linea di principio pronunciata a favore della creazione di premi, che sarebbero assegnati ai film di produzione svizzera, la cui qualità e il cui carattere particolare meritano d'essere riconosciuti.

La Camera del cinema ha inoltre preso conoscenza d'una comunicazione secondo la quale il progetto di creazione di una Centrale svizzera del film documentario si trova su buona strada. Infine la discussione si è chiusa con l'esame delle gravi difficoltà cui deve fare fronte presentemente l'industria cinematografica svizzera.

LA STAMPA SVIZZERA...

...ha dedicato ampie disamine alle opere presentate a Lugano nel corso della seconda Rassegna del film italiano. Oltre alle riviste del ramo, vari autorevoli fogli, come il *Journal de Genève*, la *Neue Zürcher Zeitung*, le *Böster Nachrichten* e la *National Zeitung* di Basilea si sono occupati diffusamente dell'evento. La scrittrice romanda Eva Elie oltre a parlare nel *Journal de Genève* della Rassegna, consacra nell'«*hebdomadaire illustré*» un articolo ai «*PROMESSI SPOSI*» e a SCAMPOLO che designa come due film di classe; a proposito del primo essa asserisce, fra l'altro, che si tratta di un film «*come se ne vedono pochi in dieci anni*» sostenendo pure che Dina Sassoli lascia dietro a sé in lontananza molte vedette imposte a colpi di pubblicità. Nel *Bund* di Berna Virgilio Gildardini ha, fra l'altro, parole di riconoscimento esplicito per i «*PROMESSI SPOSI*».

Nel giornale *Der Landbote* di Winterthur, Jürg Bär si dichiara entusiasta di CARMELA che definisce degno di competere coi film di Pagnol. La regia di Flavio Calzavara, l'interpretazione di Doris Duranti e il contributo recato dall'operatore Pogany vengono lusingati acutamente dal critico che ravvisa nella presentazione di questo lavoro, felice complemento della Rassegna, il fatto straordinario atteso dai giornalisti accorsi a Lugano. Com'è noto, Lugano ha avuto l'onore di essere stata prescelta a sede della «*prima mondiale*» di CARMELA; reputiamo perciò lecito riferire su queste colonne anche il giudizio del quotidiano luganese *Corriere del Ticino*, secondo il quale questo film è opera che «*per i suoi valori squisitamente cinematografici ha da sola il potere di sollevare il tono della produzione di tutta un'annata*».

Il quaderno del 12 ottobre della rivista cattolica *Der Filmherald* comprende le recensioni di quattro film: i «*PROMESSI SPOSI*», CARMELA, SCAMPOLO e LA CENA DELLE BEFFE. Ne è autore il già citato Johannes Paul Brack, presidente del *Filmklub* di Zurigo, il quale nella stessa rivista pubblica la prima parte d'uno studio analitico avente per oggetto la cinematografia italiana, quale si rivela attraverso la manifestazione luganese. Il Brack attribuisce ai dirigenti della cinematografia italiana il merito di avere aiutato una serie di «*autentici talenti*» a farsi strada e ad ascendere artisticamente e prosegue: «*Questa ascesa artistica si fa notare, del resto, piuttosto in margine alla grande produzione e nella creazione di film documentari, mentre la produzione di grandi film e della merce leggera di medio valore colpisce avanti tutto per un crescente dominio e arricchimento dei mezzi tecnici. E sovente troviamo perfino in ope-*



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

Cipria
KALODERMA
LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S.I.A. MILANO

re non riuscite una sorprendente captazione dei valori fotografici nella composizione dell'immagine e nella creazione dell'atmosfera».

A proposito dei «*PROMESSI SPOSI*» il medesimo critico sottolinea in particolare che il contenuto religioso dell'opera riceve evidenza, senza violare le norme del buon gusto, ciò che accade raramente. Quanto alle visioni di pellegrinaggi nella storia civile egli ritiene che esse siano «*ciò che di più poderoso e di più autentico il film abbia dato in questo campo*».

LE MULTIPLE E GENEROSE...

...attività della Croce Rossa Internazionale ed in particolare la Sezione dei Prigionieri di Guerra, sono l'oggetto di un interessante documentario intitolato *LE DRAPEAU DE L'HUMANITÉ*, realizzato dal signor Porchet da un soggetto di Gertrud Spöyer e Früh.

RIPORTIAMO LA SEGUENTE...

...notizia fornita dalla rivista *Schweizer Film Suisse*: «*Il governo britannico ha disposto un aumento del 100% della tassa sui biglietti d'ingresso per tutti gli spettacoli. Il Tesoro spera in tale maniera di incamerare circa 28 milioni di lire sterline. L'industria cinematografica fornirà il 90% delle entrate totali*».

DALLA STESSA FONTE...

...apprendiamo che negli stabilimenti di Hollywood giacciono 136 film appena terminati e che saranno presentati nel tempo, in vista delle difficoltà nascenti. La mobilitazione degli attori e dei tecnici, la mancanza di materia prima ha costretto le imprese cinematografiche a ridurre sensibilmente il numero dei film in programma. In vista dell'incertezza futura, ogni Società si sforza di terminare il maggior numero di film possibile, onde costituire una scorta per almeno sei mesi. Conseguentemente negli stabilimenti ferisce una attività caotica.



Vittorio Duse che si rivela, nel film «*Ossessione*».

GERMANIA

IL PRESIDENTE...

...della Camera Culturale del Reich dottor Goebbels, ha istituito di recente un consiglio d'onore per la cinematografia germanica cui è devoluto il compito di esaminare le eventuali infrazioni commesse dagli artisti e tecnici organizzati nella Reichsfilmkammer e di proporre allo stesso presidente della Camera Culturale tutte le misure necessarie, sia per punire le infrazioni, sia per ripristinare l'onore professionale.

Nei casi d'importanza fondamentale, oppure di gravi infrazioni, il Consiglio d'onore sarà composto di cinque membri; in tutti gli altri ne basteranno tre. Alla carica di presidente del Consiglio d'onore, il Ministro Goebbels ha nominato il Consigliere Ministeriale dr. Hippler. I membri ordinari sono: il Direttore generale della U.F.A., dott. Ludwig Klitzsch; i registi Herbert Maisch, Wolfgang Liebeneiner, Gustav Ucicky e Hans Schweikart; gli attori: Karl Ludwig Diehl, Willy Fritsch e Mathias Wieman; i capi di produzione: Helmuth Schreiber e dott. Heinrich Jonen, e il Direttore della *Deutsche Wochenschau* (Giornale d'attualità) Heinrich Roellenblieg.

FILM IN LAVORAZIONE

Willy Forst ha iniziato un film per conto della Wien Film dal titolo *LE DONNE NON SONO ANGELI*, interpretato da Marie Harel, Axel von Ambesser, Richard Romanowsky; Emil Jannings è interprete del film *LA CARA FAMIGLIA*, diretto da Eric Engel e interpretato da Victor De Kowa, Maria Landrock; Wolfgang Liebeneiner ha iniziato per la Berlin Film le riprese di una grande produzione sulla capitale dello Stato germanico, intitolato *MELODIA DELLA METROPOLI* con gli attori Hilde Kralik, Werner Hinz e Karl John. Il professore Karl Ritter ha iniziato da poco le scene di un nuovo film dell'Ufa sull'aviazione di guerra, *Karl Ritter maggiore dell'Aeronautica*

germanica, uno dei primi piloti tedeschi della guerra mondiale, è l'artefice dei due film aeronautici *POUR LE MERITE* e *STUKAS*. Ora per il suo nuovo film il maggiore Ritter ha scelto come soggetto le vicende di un ricognitore che porta il nome di «Dora» e che è materialmente uno dei famosi apparecchi *Junkers 88*. Quattro uomini, rappresentati nel film da Hannes Stelzer, Hubert Jurina, Josef Dahmen e da Georg Thomalla, compongono l'equipaggio del «Dora» e danno prova di quel vero cameratismo, cui la pellicola vuole, per così dire, erigere un monumento.

CON L'AUTO DEL COMANDO...

...supremo dell'Esercito, si sta preparando un film che documenti l'apporto materiale e spirituale della donna alla Germania in guerra, con riprese in ogni settore della vita borghese e della vita al campo.

Deve essere un film molto vivo, fervido e diletto, che illustri brillantemente questa smisurata mobilitazione del sesso che nessuno, ormai, osa più chiamare debole; una mobilitazione che, tra l'altro, imponendo tanto e così assiduo lavoro, elimina i veleni dell'inertezza, madre della mormorazione e della sfiducia.

GIAPPONE

IL CINEMATOGRAFO...

...in questo Paese è di recente fondazione e si conta che i primi film degni di tale nome sono del 1925. Negli anni successivi la settima arte giapponese ha fatto passi da gigante, tanto che nel 1940 i film prodotti furono 625. Parte importante nella nuova cinematografia disimpegna l'attrice ventottenne Irye Takato, quasi la Leni Riefensthal del Giappone, discendente da una antica famiglia di Tokio. Attualmente la signorina Takato dirige una delle più importanti case di produzione locale che ha il vanto di aver introdotto negli schermi le riduzioni delle opere più celebrate del nostro continente.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.015.000.000

Depositi: circa 7 miliardi e mezzo di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE

FILIAZIONE IN CROAZIA: Radna Banka D. D.

Zagabria (capitale Kune 20.000.000)

FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000

DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO

CREDITO FONDIARIO

CREDITO PESCHERECCIO

CREDITO CINEMATOGRAFICO

CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO



Viveca Lindfors e Gustav Diessl nel film 'La donna del peccato' Un film di produzione Bassoli che sarà distribuito dalla Tirrenia cinematografica

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

NECCHI

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



Una scena del film 'Napoleone a Sant'Elena', interpretato da Ruggero Ruggeri. Produzione Era-Scalera

FILM GIAPPONESI SULLA GUERRA NELL'OCEANO PACIFICO

Il primo film di guerra sulla campagna giapponese nel Sud-Ovest dell'Oceano Pacifico è ormai terminato e viene proiettato giornalmente nei cinematografi di Tokio e delle altre principali città giapponesi.

Il film riproduce la campagna di guerra nella penisola Malese dal primo sbar-

co delle truppe giapponesi presso Kota Baru fino alla vittoriosa conquista di Singapore, il cui nome è stato nel frattempo cambiato dai giapponesi in Shonan.

La maggior parte del film è stata ripresa dagli operatori dell'esercito giapponese durante le azioni di guerra, ma vi sono state incluse anche delle riprese inglesi cadute nelle mani dei giap-

ponesi a Singapore. Con ciò naturalmente ne ha molto guadagnato la vivacità della rappresentazione.

Per la fine di ottobre si prevede inoltre che venga ultimato un altro documentario sulla campagna delle Filippine. Anche questo film è stato realizzato dall'esercito giapponese durante la spedizione sulle Filippine. Le riprese originali che furono effettuate durante le battaglie di Luzon e Mindanao sono già pronte.

Sono in lavorazione altri film documentari sull'occupazione di Giava e di Burma.

Il Ministero della Marina giapponese ha fatto riprendere del film sulle battaglie navali della guerra attuale e fin da ora si sa che il film PEARL-HARBOR verrà presentato in prima visione in occasione dell'anniversario del primo anno del glorioso avvenimento.

PORTOGALLO

RIPORTIAMO DAL...

...giornali locali la seguente notizia stralciata per la stampa locale dalla rivista americana *The Hollywood Reporter*: «Esiste ad Hollywood un genio sconosciuto che ha idee di costruire una macchina per finire la guerra definitivamente. Questo tale è in cerca di un mecenate umanitario che gli anticipi i fondi necessari per terminare le sue esperienze. In effetti la somma richiesta è di 5000 dollari. Chi vuol rischiare la gloria e la fortuna?». Trattasi come crediamo di un pazzo americano in cerca di pubblicità nella speranza che i suoi compatrioti in affanno e nei travagli ansiosi della guerra che va male per le Nazioni Unite, vogliano aiutare l'impresa che finalmente potrebbe offrire qualche soddisfazione. Non è escluso, data la fonte, che una tale notizia sia un anticipo per il lancio di un nuovo film di propaganda. In una maniera o nell'altra è sempre una classica... americana!

REGALO PER 'NATALE'

Tutti quei lettori che secondo i termini del concorso bandito da 'Cinema' relativamente alla pubblicazione delle pagine a colori, hanno collezionato i tagliandi (N. 12 in tutto), possono inviarli alla Redazione (Ufficio Concorsi) non oltre il 20 dicembre p. v., indicando il proprio nome, cognome e indirizzo. Tra i partecipanti saranno sorteggiati premi consistenti in abbonamenti alle riviste del gruppo editoriale S. A. Editrice Cinema, copertine per rilegare la collezione della rivista 'Cinema', e volumi dell'Almanacco del cinema italiano edizione 1942-XXI.

DIETRO INIZIATIVA...

...del presidio ministeriale portoghese, l'industria cinematografica del Portogallo, rappresentata da Antonio Lopes Ribeiro, direttore del segretario alla propaganda, ha aderito in questi giorni alla Camera Internazionale del film. Con questa adesione, l'industria cinematografica portoghese dimostra il suo interesse alla pratica collaborazione cinematografica europea, cosa, del resto, già manifestata con la partecipazione ufficiale alla X Mostra del Cinema di Venezia. In occasione della prossima seduta annuale della Camera Internazionale del film, il Portogallo sarà rappresentato per la prima volta dal suo delegato permanente Antonio Lopes Ribeiro.

TRA GLI ALTRI...

...cineasti rifugiatisi a Lisbona si trova anche il regista Fedor Ozep, del quale è stata annunciata la realizzazione del suo primo film portoghese, in collaborazione con Jacques Companeez, sceneggiatore piuttosto noto negli ambienti parigini.



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

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

Una crema profumata per barba. Penetra facilmente nell'epidermide ammorbidisce il pelo e rende estremamente facile l'azione del rasoio.

CREMA PER BARBA
SOLE

SOLE
CREMA PER BARBA
AZIENDA CHIMICA EMILIANA BOLOGNA

VIA AUDINOT 65
TELEFONO 23978

**TOSSI
RAUCEDINI
MALI DI COLA**



PASTIGLIE BERTELLI
alla catramina

10 NOVEMBRE

1 9 4 3

XXI

Cinema

153

PERICOLI DEL NUOVO CINEMA ITALIANO

IL 'FORMALISMO'

IL nostro amore per il cinema italiano, di noi tutti che di esso continuiamo a scrivere, è forse sproporzionato. Un'attenzione continua, morbosamente sollecita, diremmo, ha fatto sì che ogni suo anche impercettibile segno di vita e poi, in seguito, tutti i suoi capricci, fossero registrati con cura meticolosa, contemplati ed esaminati con venerazione, classificati e commentati con tutto un corredo critico che a volte poteva esser pure lasciato a riposare... L'eliminazione, in gran parte, della concorrenza, doveva trasformare la cura dei critici in umore addirittura furioso. Che li stroncassero, i critici,

i nostri film, con un impegno che prima non era dato di riscontrare, era pure il segno di un'attenzione sempre più intensa e rigorosa! Tanto più se queste stroncature venivano poi ad essere anche controbilanciate da altrettante esaltazioni, spesso poco giustificate, e in ogni caso troppo facilmente esposte in termini evidentemente sproporzionati: classicità e simili.

Amore, in ogni caso, e quindi spesso sentimentalismo: perchè un serio rigoglio critico può essere giustificato soltanto da un'età che somigli magari lontanamente a quella di Pericle. E questa, tutt'ora aperta, del nostro

cinema, per quanta buona volontà ci mettiamo, non può esser definita tale.

Che il nostro amore sia onesto, che l'amore ceda, insomma, alla critica seria; questo dovrebbe essere il nostro augurio oggi. Perchè proprio oggi? ci si potrebbe domandare. Perchè, è facile rispondere, ad una critica seria, soltanto oggi si comincia ad offrire il materiale di un eventuale bilancio e la possibilità di fornire quindi la misura esatta per ogni esame futuro. La mancanza di una autentica opera d'arte doveva, almeno fino all'altro anno, suggerire, a quanti si occupavano di cinema, soltanto la scelta di uno



«Quelli della montagna» (foto Bragaglia)

di questi due partiti: o stare all'esterno, contentarsi di rimanere su di un piano extra-critico e da una collezione di cifre dedurre il profilo illusorio di una rinascita che, seppure, era in atto, e quindi nell'essere fissata veniva ad esser già retorizzata e colta in un suo aspetto, insomma, inevitabilmente falso; o aver almeno la pazienza di aspettare che, nella mancanza dell'opera grande, almeno il concretarsi di quei tentativi nel « motivo » di una tendenza (quale oggi seppure criticabilissima non si può fare a meno di notare) che desse l'appoggio ad un qualsiasi, ma comunque in questo caso già giustificabile, esame critico, e nell'attesa cercar di togliere di mezzo le erbacce.

Siccome la pazienza non è mai troppa, molti scelsero il primo partito e peccarono (non vogliamo essere esagerati nelle accuse!) di troppo amore (o alla peggio di sentimentalismo). Altri attesero la tendenza che del resto già cominciava a manifestarsi e per conseguenza, per riempire l'attesa in modo onesto, furono severi e intransigenti con tutto e con tutti.

Oggi soltanto ogni preferenza per uno di questi due partiti, ci sembra debba essere bandita, perchè una tendenza si è rivelata, nel nostro cinema, e al suo richiamo non si può sfuggire.

D'ora in poi crediamo debba esser questa tendenza la « forza » sotto cui si dovrà passare per giudicare il passato e fare auspici per il futuro.

Questa « tendenza » si può caratterizzare con varie definizioni; si può parlare, insomma, a proposito del cinema italiano, come

altri hanno già fatto, di « formalismo », di « raffinatezza » di « prova d'arte ». Ultimamente notava questa « raffinatezza » del cinema italiano, Guido Piovene, in un numero di *Primato*, nella sua rassegna veneziana (un po' troppo ottimistica).

Appunto perchè non diciamo nulla di nuovo, parlando di un « elzevirismo » cinematografico, appunto perchè questo formalismo costituisce oggi lo spirito della definizione di molti, abbiamo ragione di credere che la tendenza, per esser stata finalmente individuata, — e sulle opere, non in astratto, — sia un fenomeno da non sottacere, assai concreto. Gli artisti stessi ce lo sono andati riaffermando; da Blasetti a Soldati, da Camerini (si, un vigore contenutistico era più evidente nel piccolo mondo dei Max, assai caldo, nei suoi limiti colmati, che nei PROMESSI SPOSI tutti alimentati dai di fuori, sui margini formali) a Poggioli a Castellani. Da troppe parti suona l'allarme. Oggi ci va lasciata questa consolazione, un bilancio è finalmente lecito! Perchè, soprattutto, le prove concrete offerte dal cinema collimano coi bilanci delle altre arti.

Anche il cinema, dunque, è finito nel formalismo — vecchio peccato! — i letterati lo sanno bene. Non vogliamo esser troppo mesti perchè questo « andare a finire » è già un trovare una strada, e una strada che la critica vera può intanto ritenere degna della propria considerazione. Se il bilancio che ora si può fare non lascia adito a motivi di gioia, non è proprio il caso di scoraggiarsi: i letterati non si sono scoraggiati se è vero che alcuni, dal « formalismo » sono già usciti.

Ma condizione di questa salvezza è soltanto la sincerità!

Un bilancio, l'unico che si poteva fare, è stato fatto, come si è visto, non soltanto da noi. E soltanto attenendosi alla sua lettera più cruda che tutti, sia quelli che lo fanno, il cinema, sia quelli che ne parlano, potranno farlo e parlarne ancor meglio. Contentiamoci intanto di aver raggiunto le « condizioni » per una critica seria. Questo deve esser già molto per il nostro cinema.

Se dovessimo continuare a parlare a vanvera di spropositati progressi, e di inverosimili risultati, dovremmo pure rinunciare alla prima conquista fatta per riaffidarci alla retorica.

E per cominciare subito: teniamo gli occhi ben aperti: quel formalismo è quanto di peggio possa capitare al cinema.

C'è in esso tutto il disprezzo (non confessato naturalmente, ma non meno reale) per « l'accaduto umano », c'è il rifiuto, in una tale tendenza, per tutto ciò che ha sapore di realtà, per tutto ciò che è il « moderno » in ogni tempo: l'attuale, il reale, l'uomo nella sua vicenda giornaliera.

Il cinema, arte di « fatti » e di uomini, non troverà mai la sua più autentica vitalità nella riduzione della figura umana a quel segno, a quella cifra, che perfino i nostri letterati (alcuni soltanto, e con molta fatica) hanno oggi voluto transcendere.

Ma questi sono pure i pericoli di tutta una cultura, ed è già un gran passo in avanti il fatto di poter lecitamente far riferimento ad essi parlando del cinema italiano.

CARLO LIZZANI



Le porte del cinematografo si sono aperte anche per Renato Rascel. Vi ricordate quando «Cinema» lo segnalò ai produttori? Ora eccolo con Pietro Tordi in un angelico e «rasceliano» sonno nel film «Pazzo d'amore» (foto Gnome)



LA GIOVANE DIVA

UN mio amico (e posso fare anche il nome) L... — ma, anzi, è bene non farlo — mi presentava, quest'inverno, una giovane diva. Anzi eravamo, già da tempo, rimasti d'accordo con lui che, appena ne avesse avuta una buona per le mani (buona per dipingere, posarmi da modella), l'avrebbe fatta capitare nel mio studio.

Stavo dipingendo quando venni avvertito che la diva era nell'altra camera dello studio. Non avevo mai avvicinato giovani dive e la mia curiosità di conoscerne una non era dunque una semplice curiosità. Ella, entrando nel mio studio, io mi accorsi che già recitava. Il fare naturale è un'altra cosa dalla recita. Ma passando sopra a questo particolare (e, del resto, ella si era in un primo momento mostrata più impacciata di me, a ragione, forse, che il mio amico la aveva suggestionata dandole ad intendere che io sia un uomo terribile e maligno; poeta sì, artista anche e nondimeno un uomo che mesce il paradiso all'inferno, l'angelo al diavolo nella sua complessa natura), dicevamo: passando sopra al primo particolare della visita, racconterò quello che accadde. La giovane diva non aveva la minima idea di come si faccia un quadro. Ella credeva che un quadro si incominci e si termini con la istessa facilità, brevità di tempo, d'una fotografia. Ahimè, mi accorsi non soltanto di que-

sto, ma che ella non aveva la minima idea della nobile antica, passata, arte della pittura. Lasciai, nondimeno, che si mettesse in posa da sé. I modelli — lo si sa bene — non bisogna suggestionarli. Occorre lasciarli muovere da soli. Ad un certo punto occorre fermarli. « Fermatevi così come siete » la pregai ad un certo momento; nondimeno ella volle controllarsi, andarsi a specchiare. La pregai di non rimanere ferma come una statua. Allora si mosse, allungò una mano, afferrò una borsetta, assai bella, ne trasse fuori uno splendido porta-sigarette, me ne offrì una; ringraziai. Ella incominciò a fumare. Io avevo, intanto, tracciato sulla tela le prime linee, col carbone. Ella mostrò, dopo due minuti, il desiderio, l'impazienza di venire a vedere cosa avessi disegnato. La lasciai accostare. Intanto alzai gli occhi per sorprendere nei suoi (e come già prevedevo) una ondata di delusione. « Così brutta io sono? » mi osservò sorridendo. « Il ritratto non è terminato » le feci osservare a mia volta. « Abbiate pazienza un altro poco ». Io so bene come si faccia a dipingere il ritratto di una persona; prima occorre studiarla e viverci insieme. Passeggiarci, per lo meno. Conoscere, cioè, l'animo, lo stile, il carattere, il comportamento, le movenze di questa persona. A tagliar corto, e giacché la sua osservazione

aveva cagionato dell'imbarazzo ancora a me, la pregai di sospendere la posa e di accettare l'invito per una passeggiata. Quando non ho ispirazione, so, infatti, quello che debbo fare. So il luogo dove l'ispirazione esiste in istato di perennità. Esso luogo, non molto distante dal mio studio, è per me, per ora, Villa Madama. Ella accettò di venire a passeggiare fino a Villa Madama. L'aria era fresca; la mattina era buona. Avevo un permesso per poter entrare negli interni giardini. Entrammo. Intanto per la strada eravamo venuti parlando. Oltre ad osservare, con dissimulata attenzione, molto vivamente le sue forme fisiche, le sue cadenze, il suo passo flessuoso, la sua schiena di serpente che danza quando cammina, io le ero venuto rivolgendo quelle insidiose — ma che non sembrano tali se sapute bene esprimere, dopo di essere state bene scelte — domande per cui uno riesce a sapere, dell'altra, ogni cosa che egli vuole. E così seppi, di costei, che era la figlia d'una signora straniera. La signora era ancora giovane. « Quanti anni ha vostra madre? ». « Trentasei » e feci il calcolo che la giovane diva, non potendone avere più di diciotto, sua madre doveva averla messa al mondo alla medesima età dei diciotto. Poi, giacché eravamo entrati in tale discorso, mi raccontò che sua madre viveva separata dal

marito e che suo marito era stato un pittore. Mi raccontò anche — giacché ella incominciava a trovar piacere nel passeggiare a Villa Madama ed ascoltare le mie considerazioni e commenti ai casi di sua madre — che costei le voleva — naturalmente — molto bene; ma che la aveva allevata con idee moderne. Le domandai quali fossero le idee moderne o quali ella intendesse fossero moderne, e mi rispose d'essere certa che non avrebbe mai fatto all'amore sul serio, nè si sarebbe mai sposata; ma che sua madre stessa l'aveva raccomandata ad un signore, non più giovane ed anzi quasi vecchio: il direttore d'un consorzio: uno che aveva già speso molti denari per lei. Denari in quanto, ella, prima di mettersi a fare la diva, aveva tentato altre cose, altri (come ella li chiamava) « giuochi » ed altri « svaghi ». Era stata perfino allieva di atletica leggera. Ma quegli esercizi, troppo duri, l'avevano disgustata di ogni atletica ed ora non amava gli atleti (diceva: odiava). Dopo l'atletica leggera, aveva tentato darsi alla musica, ma neppure il pianoforte (« lungo noioso affatto redditizio » come lo definì) era sembrato minimamente adatto per lei.

« Non avete mai provato di fare la banchiera? » io la interruppi con sorridente esclamazione, di modo che ella non avesse ad offendersi a cagione di tale domanda: mentre invece, temevo che una giovane diva avesse, potesse avere argomento, per offendersene: giacché rammento che quand'io avevo la sua età studiavo per le accademie e per i licei, le università, e che se uno mi avesse domandato « perché non tenti di fare la professione del banchiere? » me ne sarei dispiaciuto; me ne sarei dispiaciuto in quanto ogni uomo reputa non soltanto la sua professione sia buona e molti credono (e specie i poeti) che soltanto quella loro sia nobile.

Credevo che la giovane diva avesse parole da rinzuzzarmi; invece, ecco che, come era stata da me avviata ai discorsi di banca, di interessi e di quattrini, improvvisamente si riallunò.

E giacché la stavo osservando nel volto, ed osservavo il suo corpo esternamente delicato e gentile; mi colpì la sua illuminazione improvvisa. Pensai, fra me stesso, che questo sarebbe stato il momento buono per dipingerla; ma intanto lasciai che continuasse a raccontare; ad esternare proponimenti e progetti. Sua madre — ella soggiunse — la aveva « educata » (si badi a quell'« educata ») così: amante del denaro. « Mia madre ne ha sempre ricevuto ». Confessò candidamente. « Mio padre, invece, sempre ne ha avuto da lei; sempre ne ha sciupato e ne ha perduto; fino a tanto che, a cagione della sua scioperataggine, mia madre si separò da lui legalmente. « Mia madre », riprese, « mi ha abituata a considerare gli uomini come fossero pedine di un mio gioco. Un gioco che — riprese a dire — non è punto, affatto, immorale ». « E che anzi è, secondo me, moralissimo » io soggiunsi fingendo di approvare ed affinché ella mi si avesse a confessare con assoluta sincerità: « Perfettamente morale » riprese. « In quanto a mia madre, non è vero?, invecchierà. Mamma vecchina vecchina io la dovrò completamente mantenere. Occorre che fin da ora io provveda per lei. Il mio protettore mi ha consigliato di incominciare a mettere dei soldi nella Cassa di risparmio. Egli mi ha intestato un libretto ed io calcolo che potrò mettervi, presto, diecimila lire delle ventimila della prima scrittura. In fondo, noi giovani artiste non abbiamo tante spese. Il direttore del film ci provvede di tutto. Egli regola i conti dell'albergo, egli ci veste. Egli mi ha sempre fornito le più belle scarpe, le più belle calze che si possano desiderare. Guardate! ». E, così dicendo, e come se fosse cosa da nulla, ossia cosa che non mi eccitasse minimamente (eravamo in quel tratto di Villa Madama che è situato in fondo, e come in una naturale caverna; antro di folta e cupa verdura; dall'antro emergono angeli di pietra e che candidamente risplendono sull'acquitrino del praticello lieve lieve; era, tale, un luogo da ninfe e da dei) ed io, incorreggibile amatore an-

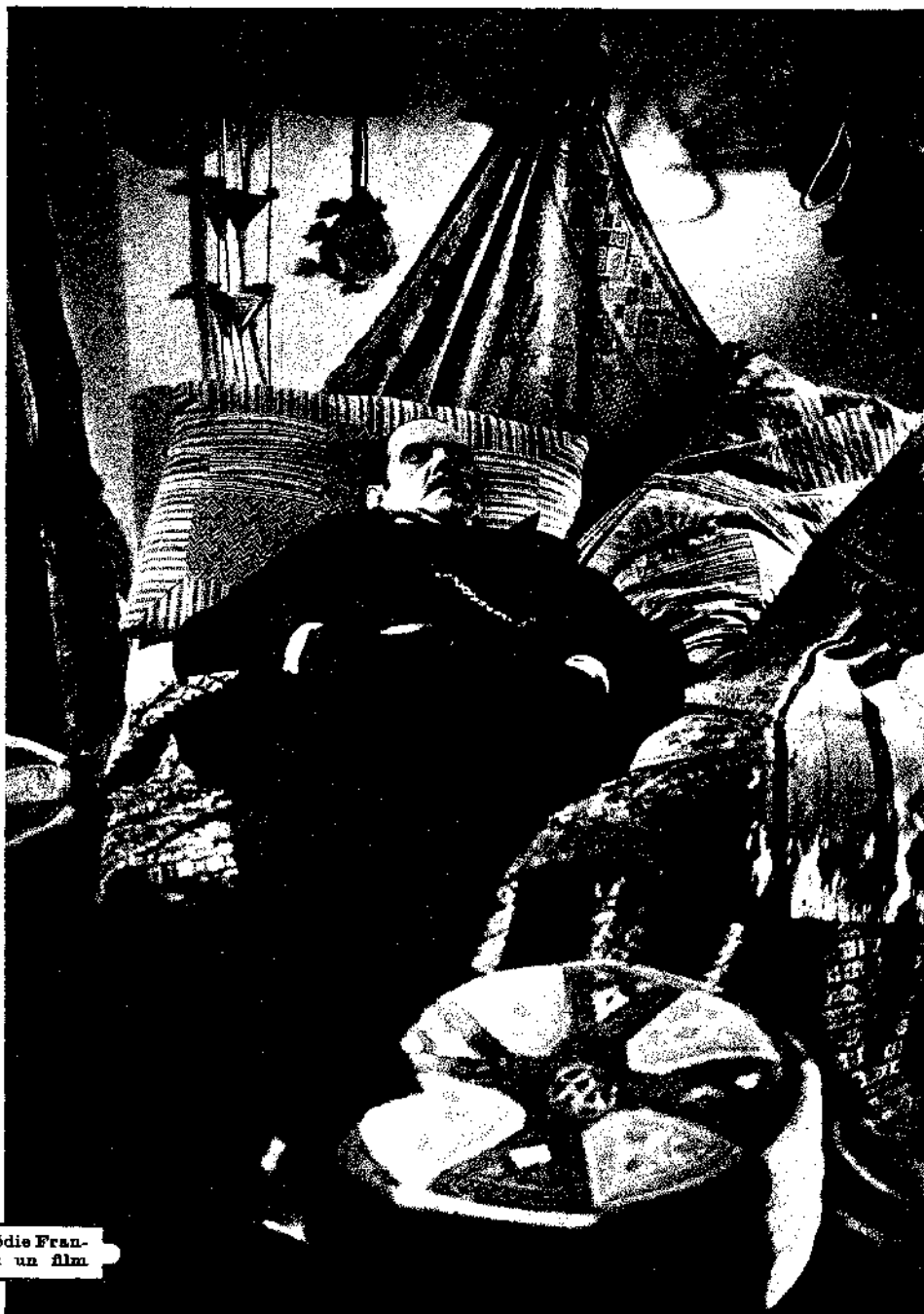
tico, ripeto che non considerai come cosa da nulla il suo atto. Ma era lei che ve lo considerava. Ella non sentiva molto. Faceva tutto per recita e finzione; si sarebbe detto di lei che fosse stata una frigida. E che, a diciotto anni, avesse già spento, dentro di sé, ogni amoroso fuoco. Questo genere di considerazioni mi dispiacquero assai. Dispiacquero per me, mi dispiacquero per lei. Per me, in quanto io non so fare un ritratto d'una persona, della quale io medesimo non sia innamorato; per lei perché io credo che l'essere come statue di ghiaccio e fingere sempre, sapere soltanto fingere riserba, alla esistenza, ed in specie a quella di giovane diva, i più amari dolori, le ore le più insopportabili, i tedi che non terminano più. Nè per vincerli bastano i molti denari guadagnati e nè le più comode conquistate posizioni.

La diva seguì a raccontare che avrebbe messo denari da parte fino a tanto da averne per potere acquistare un villino; ed anzi una vera villa in riviera. Preciso « in Riviera ligure, a Mentone, o nei pressi di Bordighera ». Guadagnati molti denari, situata sua madre, che le avrebbe guardato la villa e sorvegliato, diretto, la servitù, ella, un bel giorno, quando si fosse reputata ricca a sufficienza, avrebbe abbandonato il tramvai. Voleva dire il tramvai del cinema. Ed anche tale definizione sarebbe stata da considerare per « stupefacente » in bocca di lei, giovane diva molto innamorata della sua arte, come mi aveva assicurato l'amico L...

Sortimmo dalla Villa. S'era fatto tardi. Era l'ora

di andare a mangiare. La invitai a pranzo con me. Accettò. Di sera, la disegnai. Ed anche la dipinsi; ma senza prendervi alcuna passione. Ella non era — ovvio il dirlo — di quelle, come la Anna Stickler, che piacciono a me. Era una creatura inerte. Abile soltanto a mentire. Maestra del saper fingere. Recentemente ho incontrato il mio amico L... e gli ho domandato di lei. Credo che L... sia un regista, oggi per oggi, da considerare fra i migliori. Per lo meno io posso rispondere del suo gusto, del suo spirito di iniziativa, sua serietà, zelo e sua cultura. Ebbene egli mi ha assicurato che « la giovane diva » è veramente una ottima diva. E che ha sostenuto, dinanzi allo schermo, la sua parte in un modo straordinario, meraviglioso. Spinta dall'amore per il denaro, ella ha considerato la gloria un mezzo per procurarsene. Un antico mezzo, ma sempre buono ed adattabile alle circostanze, per fare dei denari con rapidità. Ella ha studiato la sua parte con grande e meticolosa cura. Con acume e con intelligenza ha saputo adattarla alla sua persona. Era una parte di ragazza povera, ma non posso spiegare in modo più ampio o migliore di quale film si tratti, perché io non voglio compromettere la giovane diva. Ella percorrerà molta strada. Guadagnerà molti denari. Il suo nome apparirà a lettere cubitali in tutte le cantonate. Sarà nondimeno una grande e vera infelice; come lo sono tutte le persone che amano per commedia, e che amano per recita e per finzione.

LUIGI BARTOLINI



Fernand Ledoux della Comédie Française, durante la pausa di un film.

CAPITOLO SUL REGISTA

La regia come creazione immediata

2. PUNTATA

TIPICA condizione del lavoro di regia è quella capacità d'improvvisazione che non può mancare a nessun regista che sia davvero un artista, nel contatto con le fonti vive della propria ispirazione: uomini e cose, che la macchina, ovvero lo strumento materiale (il pennello, la penna, il bulino), trasforma, sotto l'impulso d'una visione autentica, in « pezzi » d'arte.

È impossibile figurarsi un regista-artista che rimanga un freddo esecutore della sceneggiatura, quando si trova ad aver tra le mani quella speciale « realtà » del teatro di posa (non mai condizionabile a una previsione perfetta) o la realtà della natura (tanto meno), che sono il suo pane poetico.

Ricordiamo d'aver veduto Jean Renoir, a Roma, girare una parte di quel pochissimo ch'egli ha potuto realizzare della TOSCA (meno di cento metri, o poco più, dell'inizio). Quando fu con la macchina, con la gru e con le lampade sul ponte di Castel Sant'Angelo, laddove la sceneggiatura — la previsione — indicava forse un numero, forse due, egli inventò e compose — misurando a gran passi il ponte, mentre la « troupe » attendeva in silenzio — un brano non preveduto né prevedibile (ch'è giaceva nel suo spirito, ignorato e intanto), lenti giri attorno alle statue degli angeli, il grave principio d'una sinfonia. Tutto — « brano » in sé e per sé, il suo ritmo, il suo moto e la sua melodia — intuito e realizzato là per là. Un esempio, questo, come ce n'è mille e come ognuno potrebbe citare in serie.

Ma c'è, poi, un modo più deciso di improvvisare. Più continuo, cocciuto e deliberato. Possiamo dire, grosso modo, che, da un punto di vista strettamente artistico, risulta senza dubbio la più interessante, l'opera di quel regista che con « immediatezza » si esprima, valendosi soltanto dei mezzi tecnici esclusivi del cinema: macchina da presa, pellicola, ecc., nonché — e, s'intende, soprattutto — del materiale plastico che solo la ripresa può trasformare da realtà in poesia; inventando, durante la realizzazione, il film stesso: inquadratura, movimenti di macchina, posatura e azione dei personaggi, disposizione degli oggetti, effetti di luce e di suono; riservandosi poi, in sede di montaggio, la definitiva composizione dell'opera, cui darà quel ritmo che dal montaggio nasce e che durante la presa è almeno preveduto nei suoi dati essenziali. (Un nome? Flaherty, è chiaro).

Un siffatto modo improvvisativo, « immediato », è senz'altro possibile nel caso di certi film documentari — lirici o di fantasia, per intenderci — che hanno per sola condizione la forma, una forma libera e musicale tratta dalla segreta liricità e fantasticità delle cose nude. Ma anche la creazione diretta del film a soggetto, senza un « ferreo » presupposto scritto, è, almeno a grandi linee, possibile: basterà soltanto, al regista, l'idea del « tono » del film, il preciso possesso di quello stile — unità e misurata finitezza di modulazioni espressive — che gli sia proprio come il modo di camminare o di guardare. Ed egli lavorerà di getto, capace come sarà di applicare una tecnica del tutto assimilata, tanto da diventare istintiva. È evidente, che il regista « immediato » è un artista dall'intuito cinematografico limpido come il balenio d'una spada al sole, esatto come una macchina: è veramente un « vocato », è colui che ha trovato nel cinema la sua profonda e connaturale « verità ». (Son parole, tutto sommato, buone per definire, in un certo senso, « il regista ». Altre figure di registi, a rigore, non ci interessano: ibride creature!).

Disponendosi a una regia « immediata », l'artista dovrà solo curarsi di determinare a priori il luogo dov'egli presume le riprese si debbano svolgere, il materiale occorrente, i mezzi tecnici di cui pensa che potrà disporre; così come il pittore, per esempio, prepara la tavola o la tela, i colori, i pennelli. E tale predisposizione è utile, in quanto il metodo di « regia immediata » non abbia ad incidere sfavorevolmente sulla parte economica della ripresa. Ancorché sia ovvio che un tal sistema possa in certi casi comportare spese maggiori, dovute a rischi diversi, non tutti prevedibili,

e dei quali, in pura teoria, il regista non dovrebbe aver da preoccuparsi (ma nella brutta pratica, quanta parte delle sue preoccupazioni!). Ma si tratta di stabilire in anticipo se si vuol fare

opera d'arte o meno; e se opera d'arte si vuol fare, lasciare al regista, del quale si conosceranno le doti e i metodi, l'arbitrio di usare una procedura di realizzazione piuttosto che un'altra.

Anche nel caso del film a soggetto è possibile, ripetiamo, inventare il film durante le riprese. Il regista, assolutamente padrone del mezzo espressivo, finirà, per esempio, con lo stare egli stesso alla macchina, sostituendo l'operatore, e lasciando al capo-operatore, o tecnico della fotografia, il compito di determinare la messa a fuoco e di fissare la illuminazione della scena.

Certo: è necessaria una predisposizione dei mezzi tecnici occorrenti e del materiale scenografico ed umano; ma questo e quelli possono essere stabiliti anche in un semplice trattamento. E non è detto che talvolta, proprio dalle manchevolezze e dalle circostanze fortuite, il regista che diremo « immediato », non sia portato a trarre l'ispirazione per risolvere altrimenti una inquadratura o per inventare un diverso accostamento di quadri.

I produttori in genere, per timore che codesto procedimento « immediato » venga a danneggiare l'economia del film, col suo pressoché certo dispendio di tempo, con il suo disprezzo delle circostanze diciamo così amministrative, tendono a evitare che il regista improvvisi in scena. Ma la pratica, invece, tende a dimostrare che i timori di chi produce i film sono spesso infondati. Vi sono registi i quali non possono creare se non in scena; e per essi la sceneggiatura non sarà altro che un abbozzo, quantunque, per acquietare l'esigente produttore, definita in ogni sua parte, e magari per opera di letterati. Non sarà poi raro il caso che il capitalista, dopo che s'è risentito, a suo tempo, col regista, reo, poniamo, d'aver improvvisato un dialogo non scritto sul copione, trovi poi opportuno e naturale congratularsi col regista stesso il quale, mediante quel dialogo inventato, ha potuto tagliare tre scene inutili, ed è venuto così a permettere un risparmio sul preventivo.

Ma un risultato artistico può essere ottenuto, altresì, con una preparazione a volte assai lunga e laboriosa. Le facoltà di regia possono essere determinate con altrettanto rigore, in anticipo.

Come v'è il regista immediato, così v'è colui che tutto in precedenza fissa nella sua mente e sulla carta: i quadri da riprendere, i movimenti dei personaggi e della macchina da presa, e giunge persino a prevenire il montaggio. È tuttavia ovvio che la sua sceneggiatura per un film, così minuziosamente composta, non avrà alcun senso fin tanto che non avrà realizzato il film; ch'è ogni accorgimento ed ogni soluzione, quantunque previsti, non avranno valore se non realizzati con i mezzi veri e propri della regia cinematografica. Si intende dire con ciò che codesti registi non sono più letterati che creatori cinematografici, come alcuno vorrebbe; ma solo che la loro opera di regia incomincia molto tempo prima che quella dei registi immediati. Ma ci rifiuteremo di considerarli « registi », se poi non sapessimo che anch'essi, una volta in teatro, e sia pur tendendo a realizzare scrupolosamente le suggestioni della loro sceneggiatura perfetta, non siano poi capaci di girare una posizione o di migliorare un particolare o tutta una scena, improvvisando con lucido estro.

In sostanza, è sempre il regista che crea il soggetto, anche qualora ne tragga ispirazione da un'opera di teatro o di prosa narrativa; e ciò, sia ben chiaro, perché soltanto il film ha una forma cinematograficamente definita. Così, se si riguarda un film pel quale il regista avrà tratto ispirazione da un'opera letteraria famosa, non si analizzi del film la maggiore o minore « aderenza al testo », bensì, e soltanto, il valore del film in quanto opera cinematografica. Un esempio valga per tutti: il DON CHISCIOTTE di G. W. Pabst. Il personaggio è stato qui ri-inventato dal regista; e poiché il film è riuscito una schietta opera d'arte (di cinema), nessuno ha avuto il cuore d'obbiettare che Pabst s'era discostato

liberamente dai fatti narrati da Miguel Cervantes de Saavedra: tutti, al contrario, han dovuto rilevare come il regista abbia tratto partito proprio da quell'elemento che chiunque avrebbe, a priori, giudicato negativo nei confronti della « rispettosa » costruzione del personaggio principale: cioè che l'attore Fedor Scialapin fosse un cantante; mentre appunto facendolo cantare, il regista ha messo l'accento sul principale carattere dell'eroe, la sua sublime « follia »: creando, nello stesso tempo, un efficace contrappunto fra il canto e le azioni. Così avviene che già dalle prime inquadrature Don Chisciotte ci appare vivo e possente, ricreato poeticamente e plasticamente.

È evidente che abbiamo inteso parlare di regia creatrice. Un rigido assunto. Gli esempi citati e sottintesi si riferiscono a film di registi i quali non intervengono all'ultimo momento, a sceneggiatura ultimata. La differenza sostanziale tra la regia cinematografica e quella teatrale è che, mentre sulla ribalta il regista allestisce uno spettacolo basandosi su un testo che possiede i compiuti requisiti dell'opera d'arte e che può essere interpretato (ma solo « interpretato ») in diverse maniere, il regista cinematografico crea egli stesso l'opera d'arte.

Inoltre, quantunque sia possibile fissarne le principali caratteristiche, o addirittura, in certi casi, giungere alla più scrupolosa ed esatta definizione di particolari, al fine di riprodurla per quanto possibile simile sempre a ogni spettacolo, la regia teatrale è labile, e l'opera del regista di palcoscenico si conclude alla fine di ogni singolo spettacolo. Laddove il risultato dell'attività del regista cinematografico è fisso e immutabile.

Non si vuol negare, con questo, al regista di teatro una sua brillante facoltà creatrice; anzi è da dire che i mezzi specifici di cui egli dispone possono, a volte, offrir risultati sorprendenti, se genialmente e fantasiosamente sfruttati; e nemmeno gli si vuol negare una personalità, che può manifestarsi, poniamo, vuoi nel modo di condurre la recitazione degli attori, vuoi nella composizione coloristica della scena, vuoi nel ritmo del movimento dei personaggi, vuoi, nei melodrammi, nelle relazioni tra il movimento, il colore e la musica.

Il tentativo da parte di alcuni, e chissà per quali fini, di condurre la sceneggiatura al grado di opera d'arte, non può essere citato in questa sede, se non per contrapporgli ancora una volta l'affermazione, che soltanto il film, nell'ambito del cinematografo, è

opera d'arte. Alla sceneggiatura, quantunque definita in tutti i particolari e precisata fino all'indicazione di un volger di sguardi di un attore, o al disegno di un'inquadratura con la esatta disposizione degli oggetti e la circostanziazione del tempo di durata o del relativo metraggio, mancherà sempre il più: *la forma*, per cui sia possibile un giudizio estetico dell'opera. Una siffatta sceneggiatura non potrà essere considerata né più né meno come quell'orologio complicatissimo, cui manca soltanto il quadrante.

Al soggetto, al trattamento, alla sceneggiatura, non si può attribuire se non il valore di « proposta ». L'atteggiamento di certi scrittori di scenari nei riguardi della loro opera, ch'essi considerano della massima importanza per un fine artistico, non si può intendere e giustificare se non sapendo ch'essi pensano alla tecnica della regia come a qualcosa di straordinariamente difficile, complesso e astruso. Tanto che alcuni di costoro sarebbero disposti a realizzare film, solo a condizione che gli si ponga accanto un tecnico: il cui compito sarebbe, poi, quello di « interpretare » gli intendimenti degli scenaristi-registi, i quali, privi di una intuizione cinematografica, penserebbero soltanto a una « riproduzione » dei loro copioni sullo schermo; cioè, a creare film che appaiono, a un libero e meditato esame estetico, inaccettabili e ibridi compromessi. Che bestemmia: scindere, nella figura d'un artista, il tecnico, cioè il padrone dei propri mezzi bruti, dal creatore! Si è voluto qui accennare a tali atteggiamenti, per render noto quanto sia ancora inaccessibile alle menti dei più il concetto di regia del film intesa come espressione d'arte. Vorremmo facilmente spiegarlo: certa confusione circense e avida non abbandona il singolare ambiente intorno al cinema; e s'ha inoltre da pensare che soltanto quindici anni dopo l'invenzione del cinematografo, c'è stato chi ha dato accento a un'estetica del cinema, chi n'ha avuto l'intuizione. Ma le parole di Kiccioetto Canudo rimanevano senza eco nel mondo del cinema. E qui, chi faceva film mirando soltanto a speculazioni commerciali, ed eran centouno su cento, poco s'intendeva d'arte; più di cucina, evidentemente, di pietanze piccanti o robuste, buone per gli ingenui appetiti delle folle.

Sia come sia, era bellamente diffusa un'assurda convinzione: che l'arte, al cinema, non potesse venire dal di dentro, cioè dai mezzi esclusivi del cinematografo, bensì dal di fuori, con la presenza d'una Sarah Bernhardt, tanto artista per proprio conto da superare (pensavano) il mezzo, e magari con le didascalie dei sommi letterati.

Ma il cinema è l'arte che, a differenza delle altre, ha bisogno di una solida impostazione finanziaria, prima che l'opera sia realizzata. Ed ecco quindi, anche per questa ragione, filistei o interessati, molti disposti ad attribuire alle fasi preliminari (soggetto, sceneggiatura), che possono essere raggiunte anche senza interventi finanziari, un valore artistico che non hanno, quasi per evitare che codesto valore sia riconosciuto esclusiva prerogativa del film, che richiede cospicue somme per poter essere eseguito. Una sorta di astuto scaricabarile: e quanti in buona fede hanno abboccato: (ricordarsi, ad esempio, d'una lunga discussione — fatta in altra sede — sull'autore del film: come una ditata sulla piaga, quanto a dire una vasta e molteplice confessione d'ignoranza e di confusione).

Un regista creatore che abbia l'idea di un film, non sempre (e spesso, anzi) è nelle condizioni di poterlo realizzare. Per un complesso di strane circostanze, alla regia si sono avviati non artisti ma mestieranti, i quali, gelosi del mestiere, hanno creato difficoltà inesistenti; cosicchè agli occhi del profano — e gli stessi collaboratori a sceneggiature e perfino critici sogliono (ameni personaggi!) dichiararsi « profani » —, la regia del film è apparsa sempre come qualcosa di estremamente complesso e talvolta di misterioso, inaccessibile del tutto. Una stregoneria nuova e moderna: ma sì, quanti *aficionados* a bocca aperta non si vorranno figurare Blasetti potente almeno quanto Cagliostro, Sternberg stravagante e diabolico quanto Nostradamus?

Analizzeremo più avanti la tecnica della regia nei suoi aspetti specifici ed esclusivi, per poter qui dire soltanto, ma è cosa che ci preme, che i problemi tecnici del film si riducono a ben poca cosa, a nulla affatto quando a dominarli intervenga un artista davvero « chiamato ». Vogliamo dire, addirittura, che un'attenta osservazione dei film, buoni o cattivi che siano, è sufficiente a far intendere di quali mezzi tecnici il regista possa disporre; e dove l'ap-



«1860» di Blasetti

plicazione di taluni mezzi non accada al futuro regista di incontrare nella visione di film, potrà darsi egli stesso li inventi; poiché infinite sono le soluzioni tecniche di cui può disporre un regista (un artista), così come infiniti sono, per il pittore, i modi di combinare i colori.

Esistono, è vero, problemi di ordine pratico, per cui circostanze diverse impongono, o per lo meno suggeriscono, di procedere, nella realizzazione del film, seguendo una via piuttosto che una altra; ma si tratta di inconvenienti incidentali. E, specie in organismi industriali bene attrezzati, il regista ha modo di imporre una procedura nella realizzazione del film, piuttosto che assoggettarsi a seguire le esigenze altrui.

Invenzione del film

Nella accezione migliore, « realizzare un film » significa « inventare un film ». E l'invenzione è opera del regista, il quale crea il film allo stesso modo che il pittore crea il quadro o lo scultore la statua o il narratore il romanzo. A noi interessa analizzare qui, più specificamente che sia possibile, il fenomeno della creazione del film, che varia, s'intende, da caso a caso, da regista a regista. Non ci interessa la regola applicata ad « illustrare » o a « trasformare » un racconto o altra opera narrativa.

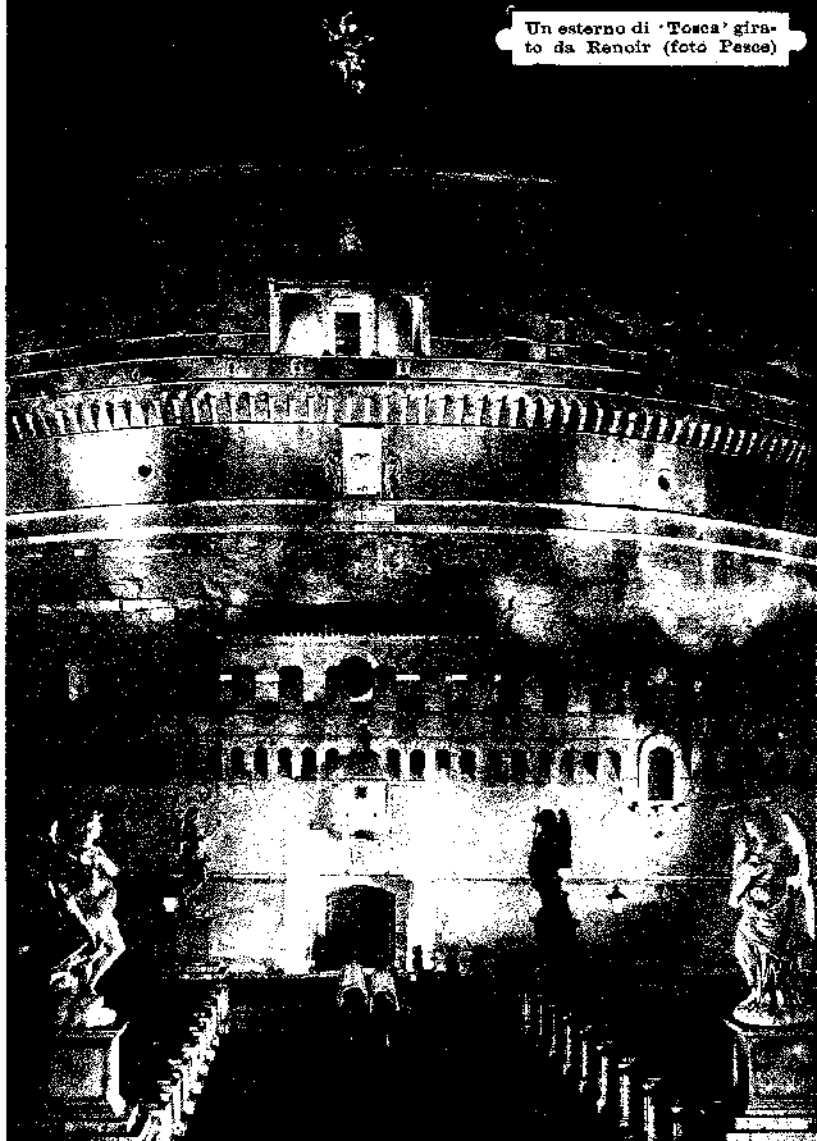
Il regista-creatore parte dunque da una idea, da una ispirazione che può essergli suggerita sia da un fatto di cronaca che da un personaggio storico, da una immagine come da una musica. V'è chi considera il film come più vicino a un'opera narrativa; chi, invece, lo definisce come un superamento dello spettacolo teatrale; chi lo considera opera di ritmo e di contrappunto; chi, infine, un'opera d'arte figurativa. Si potrebbe dire che il film assomma tutte codeste prerogative e altre ne ha di proprie. Diremo, peraltro, che la vera bellezza d'un film veramente riuscito, consisterà in qualche cosa non facilmente misurabile con metri diversi. Un *quid*, per l'appunto, raggiunto con mezzi nuovi.

È possibile che la prima idea di un film venga a chi poi non ne sarà il regista ma semplicemente, diciamo, il collaboratore allo scenario. Costui farà tuttavia opera di regia in anticipo, quantunque incompleta. Ma, a differenza di ciò che alcuni sostengono, dell'opera non potrà dirsi in ogni modo l'autore, ma soltanto un collaboratore, l'autore principale restando sempre il regista, ancorché più tecnico in tal caso che artista.

Come giustamente osserva Luigi Chiarini (*Cinque Capitoli sul Film*, pag. 25): « Un film non ha due fasi, una creativa, l'altra realizzativa, ma, come ogni opera d'arte, una sola ». E il regista e i suoi collaboratori dovranno pensare alla forma definitiva del film, che si attua completamente a montaggio compiuto.

Se si guarda alla storia del cinema, si nota come frequentemente, specie nei primi tempi, i soggetti dei film vengono desunti da opere letterarie o teatrali. Ciò dimostra una scarsa fantasia da parte dei registi: secondo altri, la mancanza di soggettisti. E in certi periodi di tempo si è invocata l'opera di soggettisti, cioè di persone che sappiano « scrivere un film ». Ma un film non si scrive, si crea. Più esatto perciò invocare l'opera di registi creatori. Il rifarsi, per la trama dei film, a opere teatrali o narrative, ha avuto indubbiamente, di solito, uno scopo commerciale. Si è detto che il pubblico conoscendo, per esempio, la storia del FORNARETTO DI VENEZIA (e magari non direttamente dalla commedia di Francesco Dall'Ongaro quanto dalla tradizione popolare), sarebbe accorso più volentieri ad assistere ad un film che avesse codesto titolo, piuttosto che a un altro intitolato LA STRADA, che si annunciava per giunta come un film « senza didascalie », con la prospettiva, quindi, che lo spettatore comune poco avrebbe capito dalle sole immagini. Facile, quindi, prevedere per il primo dei film citati un grande successo, e un insuccesso, invece, figurarsi senza scampo per il secondo: correre perciò ai ripari, cercando di rendere accessibile LA STRADA con l'aggiungervi pleonastiche didascalie; laddove per il FORNARETTO nessun accorgimento si rendeva necessario, il pubblico conoscendo già la triste storia del fornaio veneziano ingiustamente accusato.

Quantunque registi come D. W. Griffith o King Vidor abbiano realizzato rispettivamente LE DUE ORFANELLE o LA BOHÈME, si intende che a tali soggetti essi sono stati indotti a rivolgersi, non per la necessità di esprimere un loro mondo spirituale, e di dar



vita a un'opera d'arte, quanto per contingenze industriali. Laddove crediamo alla ispirazione artistica, ad una « urgenza poetica » nel caso di INTOLERANCE (ancorché si tratti di un film farraginoso, ma che denota perciò l'ambizione, sia pure « barocca », di Griffith), o, ben più, in quello di ALLELUJA!, dove Vidor s'è rifatto addirittura al clima della propria infanzia, a un mondo nel quale egli è vissuto e che gli sollecitava l'ispirazione di un film (con che risultato mirabile ed essenziale, s'è visto).

La tesi cui può rifarsi un regista creatore per una sua opera, costituisce perciò il punto di partenza di un film; ma non si dice in assoluto che debba essere una « tesi », un assunto morale o, come che sia, concettuale. Méliès pensava soltanto al divertimento spettacolare, e basava i film sui trucchi, e non partiva da alcuna tesi. Il suo criterio era quello di approfittare dei mezzi cinematografici per mostrare agli spettatori i più stupefacenti giochi di prestigio. Film con fastosa messinscena hanno, in fondo, scopo analogo. E i cosiddetti film-rivista, nonché gli stessi film di disegni animati, costituiscono una forma di spettacolo ibrido, quantunque divertente, fantasioso, tecnicamente impeccabile, o geniale.

Da un punto di vista pratico, le fasi di elaborazione d'un film sono le seguenti: idea, soggetto, trattamento, sceneggiatura, realizzazione, montaggio. Il film che si fermi a una di queste fasi, è senza dubbio un'opera mancata, cioè artisticamente non esiste. D'altra parte, un tema, un soggetto, può essere trattato in modi assai diversi. In pittura, quante, e come diverse l'una dall'altra, non sono le *Annunciazioni*, anche di uno stesso autore?

A rigore, il regista dovrebbe sempre aver l'idea prima del film da realizzare. Che l'idea gli sia offerta da altri, ed egli la faccia propria, cioè ne veda le possibili soluzioni cinematografiche, non ne diminuisce il valore. I mecenati del Rinascimento, del resto, non commettevano a pittori, scultori e architetti le opere, dando talvolta essi stessi i temi?

(Continua)

FRANCESCO PASINETTI
e GIANNI PUCCINI



Il cinema non si interessa a questi tipi di giovinetti forti e caparbi. Il giovane del nostro cinema dev'essere bello, e fatto su misura

TIPI PER UN FILM "NOSTRO"

NEL fervore che spinge il nostro cinema alla ricerca di una sua strada, si è fatto un gran parlare del cinema realista, del cinema che attinga la sua materia dalle quotidiane vicende della vita, da questa lotta, da questa ansia, da questa inquietudine del vivere moderno.

Se l'eco di ciò che accade e si agita intorno a noi nel mondo del cinema italiano non è falsato da nostre erronee impressioni, tali idee vanno conquistando mano mano sempre maggior numero di proseliti, tra i quali non mancano persone di innegabile valore. Forse le cause di taluni processi e forse i termini di essi sono sempre i medesimi. A

ogni periodo caratterizzato da una certa pigrizia, da facili luoghi comuni, da una specie di accademismo fatto di comode formule, succede un inevitabile risveglio, una necessità di scuotersi, una volontà di conquista, che è volontà di rifarsi di tutto il tempo perduto.

E il rifarsi vuole e suole avvenire quasi sempre in un certo modo convulso ed estremo, onde può risultare il più delle volte anche un eccedere in opposta direzione.

Nel mondo del cinema la fretta e l'ansia s'avventano con maggiore aggressività ai talloni degli uomini, sicché i problemi, anche se non ancora giunti a completa maturazio-



Sarebbe un errore prendere per un personaggio che sorride: il suo non è un volto che s'incontra



Due giovani campagnole che si danno l'aria di specie di libro tra le mani: si provi il lettore a per questi due personag-



Questa pastorella malinconica anche quando
torna e tanto meno nel mondo del cinema.



Il giovane sembra Fosco Giachetti (ecco un buon tipo del nostro cinema): ma quale compagna delle
sue cinematografiche vicende può stare alla pari con questa giovane?



lunga con quella
are una vicenda.



È il ciclista è il tipo di quegli avventurosi uomini quali furono conside-
rati i pionieri del pedale. Che personaggio per un film ambientato nei
primi anni del secolo nostro!

ne, si annunciano nelle aspirazioni dei più
dotati. Cozzano sì contro il tradizionale gu-
sto dei produttori, ma nell'aria è già disse-
minato come un sospetto l'odore di novità
che finirà per avere il sopravvento.

Questa è un po' la storia del nostro cinema
in questi ultimi anni, e così per questa
strada le forze migliori si rivolgono verso
tentativi più seri.

L'interesse di queste forze nuove volta le
spalle al facile mondo delle commedie mu-
sicali, del vieto storicismo, del sentimenta-
lismo bolso, della vuota fantasia (e noi
siamo tutt'altro che negatori della fantasia)
per affondare le mani nella materia genuina
e tenace dei sentimenti elementari, dei sem-
plici drammi quotidiani, delle comuni pas-
sioni che da millenni muovono i fili del-
l'animo umano, trascinandolo nelle più dure
e complesse vicende. Personaggi di tali vi-
cende sono gente di tutti i giorni: operai,
contadini, benestanti, uomini e donne, vec-
chi e ragazzi.

Il campionario umano è vasto e vario: ogni
uomo scrive la sua vita che non somiglia
a quella di nessun altro; ognuno ha la sua
storia, le sue aspirazioni, i suoi peccati, le
sue passioni: nel variare di questi senti-
menti da uomo a uomo, nel contrasto di essi
è sempre l'origine di un dramma. In defi-
nitiva, la verità per il cinema, la materia
più consona alle sue possibilità narrative,
sembra essere tutta qui: basta che si sap-
pia guardare con semplicità alle cose e ai
personaggi che ci sono intorno.

È bastato un vecchio « album » di fotogra-
fie a sollecitare e a promuovere questo no-
stro discorso; basteranno le poche foto che
riproduciamo a documentare il valore delle
nostre asserzioni, e a indicare dei tipi per
un cinema nostro.

D. P.



Una vita di Cristo realizzata all'americana fu *'Il Re dei Re'* di C. B. De Mille

si presenta nella storia della critica neo-testamentaria!». E il suo trepido ossequio è tale, ch'egli intitola senz'altro il suo articolo: *Gesù legato alla colonna sonora*. Per un campione della unzione e compunzione religiosa, mica male.

Se Mezio aveva dato battaglia su una questione di principio, Giovannetti si scopre, e fa un attacco ad personam.

E qui io confesserò che, disposto come sono ad accettare la discussione su una tesi generale, la quale può essere interessante per molti, non avrei alcun desiderio di seguire il mio avversario in una disputa di carattere personale, che non interesserebbe nessuno. Mi contento quindi di ringraziarlo della misericordia che mi usa quando, dopo aver graziosamente insinuato il dubbio che le mie convinzioni religiose possano esser determinate dal « tornaconto », finisce però col concludere che no. Menomale. (Tutto quel che sinora m'hanno fruttato, sono state le impertinenze di qualche perdigiorno, le bottarelle di qualche sicarietto. Il che, d'altronde, importa zero).

Ma quando poi Giovannetti fa capire che d'una vita di Gesù Cristo io non dovrei occuparmi perché sono, ahimè, un ben povero cristiano, che cosa potrò rispondergli? Poverissimo e miserabilissimo sono purtroppo, e ho sulla coscienza tante di quelle malefatte, che il candore dell'incontaminato nemico mio neanche se l'immagina. Eppure, guarda un po' com'è fabbricato l'uomo, non sarebbe questo, semmai, a scoraggiarmi dall'impresa.

Ma mi scoraggia anche di meno, anzi mi mette di buon umore, l'altra categorica affermazione di Giovannetti: quella per cui egli assicura che il testo del progettato film non può essere, anzi non è, se non qualcosa che « rifrigge e dora cattolicamente i rancidumi dello storicismo critico su Gesù, da David Strauss in giù ». E nulla mi lascia tranquillo quanto l'esempio che Giovannetti mi cita di Giovanni Bovio, « pensatore tonitruante ma sensibile artista (sic) », il quale nel suo dramma *Cristo alla festa di Purim* non osò « far comparire sulla scena la persona ineffabile di Gesù, e lasciò soltanto sentire, alla fine, la sua voce ».

La sua voce? Ma se è proprio l'impossibilità di render la voce del Cristo che fa smuovere Alfredo Mezio! (Qui sarebbe stato bene che i camerati e colleghi del *Piccolo*, prima di aprire le ostilità secondo le comuni direttive, si fossero messi preventivamente d'accordo sul piano d'attacco.

Del resto, a molte di queste cose, ha già risposto implicitamente, e in parte anticipatamente, E. F. Palmieri nel citato articolo sul *Carlino* (20 ottobre).

Palmieri ha cominciato col ricordare, da un lato, la gloriosa storia della drammaturgia cristologica; dall'altro, taluni fra i molti drammi cinematografici su Cristo. Ma ha fatto di più. S'è rammentato che, alcuni anni addietro, proprio io m'assunsi il compito di far rappresentare, sopra una piazza di Padova, un « mistero » medioevale sulla *Natività, Passione e Morte di Nostro Signore*, ricomposto pressoché interamente con laudi umbræ dei secoli XIII e XIV; e che per esso, come lo stesso Palmieri cita ora da un mio scritto, « non credendo possibile affidar la parte di Cristo o di Maria ad attori o ad attrici di personalità nota, si ricorse a giovani di nessun nome... » Una tale impresa, da alcuno giudicata pericolosa e da altri vivamente sconsigliata, ottenne invece, a cose fatte, i consensi generali, e non solo, per molte sere, da un immenso pubblico (intellettuale e popolare), ma dalla critica. Ché i critici venuti da tutta Italia, con insolita unanimità, ne fecero elogi iperbolici; e ancora oggi il Palmieri (che di regola non è, sia detto di volo, un lodatore della mia volenterosa attività) cavallerescamente dichiara nel suo articolo: « quei giovani furono, per noi spettatori, una cara meraviglia ».

Ancora. Qualche anno dopo, io feci riprendere lo stesso « mistero » da un'altra compagnia di ignoti; i quali tornarono a rappresentarlo, con altra regia e col titolo *Donna del Paradiso*, nei teatri di tutta Italia, da Roma a Milano, a Torino, a San Remo, a Firenze, a Napoli, fino a

Criteri per un film

SULLA VITA DI CRISTO

PER la gente pia sarà motivo di conforto apprendere l'edificante zelo religioso, che qualche giornale ha inopinatamente manifestato in seguito a un modestissimo, anodino annuncio: quello d'un progetto allo studio presso una Casa produttrice, per un film italiano che dovrebbe trattare la vita di Gesù Cristo. La prima stesura del film, diceva l'annuncio, è opera del sottoscritto, con la collaborazione di alcuni esperti, e con l'assistenza dell'illustre autore della *Vita di Cristo* recentemente edita dal Rizzoli, l'abate Giuseppe Ricciotti, ordinario nella R. Università di Roma.

Non mai, ch'io sappia, un film era stato criticato, attaccato, diffamato in anticipo: si noti, prima ancora che fosse iniziato; ma, che dico?, prima che se ne fossero scelti il regista o gli interpreti; prima che se ne conoscesse la sceneggiatura, o il « trattamento », o il semplice « soggetto ». Come si spiega il novissimo fenomeno? Perché mai il solo proposito d'una nuova « rappresentazione » della vita di Gesù, dopo le infinite che se ne son fatte in due millenni, suscita a priori tanto scandalo?

Lasciamo da parte le « rappresentazioni » plastiche e pittoriche, e contentiamoci di quelle drammatiche. Son dicci secoli, se non più, che nelle chiese, nelle piazze, nei teatri è durato l'uso di rappresentare la Vita e la Passione del Redentore, senza che nessun critico (almeno fra i moderni) abbia messo avanti le sue pregiudiziali in proposito. Come, e perché, questo sbito orrore? Forse perché stavolta si tratta di cinema? Ma anche il cinema, ne' suoi pochi decenni di vita, ha già rappresentato la vita di Gesù, in una quantità d'occasioni: E. F. Palmieri, in un sereno articolo sul *Carlino*, ne fa un parziale elenco. E tuttavia non consta che ciò sia stato considerato, di per sé, una profanazione.

Bisogna dunque concludere che in questi ultimi giorni — anzi, negli ultimissimi; mettiamo, le poche settimane trascorse dal conferimento del premio Bergamo alla cosiddetta « Crocifissione » di Guttuso in poi — la riverenza dei nostri giornalisti per il tema divino si sia, tutt'a un tratto, acuita ed esasperata all'estremo: sino al punto di non sopportare neppur l'idea d'una immagine viva del Cristo proposta alla comunione d'una

folla. La suprema Autorità ecclesiastica, che ha esaminato ed approvato il progetto del film, non se n'è scandalizzata; ma quei tali giornalisti sì. Animo cattolice abbonate al *Piccolo*, alleluia. Perché la prima pattuglia in difesa dell'ortodossia è stata mobilitata, ma sì, dal *Piccolo* di Roma. Primo, il mistico Alfredo Mezio (29-30 settembre); secondo, l'asceta Engenio Giovannetti (21-22 ottobre).

Mezio — il cui articolo è stato riprodotto anche su *Dramma* di Torino — si è mostrato informatissimo di tutto l'affare e dei suoi retroscena. Egli sa una quantità di cose che nessun altro — né gli autori del progetto, né chi li assiste, né la Casa produttrice — hanno ancora saputo. Garantisce con benevolenza che il film « sarà... ineccepibile, sia dal punto di vista dell'interpretazione che della ricostruzione storica ». Perdi più, Mezio sa già che la parte di Gesù Cristo verrà affidata a un « divo »: e quindi si dà premura di ricordarmi che « in questi spettacoli spesso la gente rozza, anonima, senz'arte, è preferibile all'attore di mestiere; quasi sempre stonato, anche se grandissimo attore, là dove l'anonimo si salva in virtù della sua ingenuità ». È inoltre preoccupato dalla pubblicità « lievemente indecorosa » che verrà (chissà chi gliel'ha detto) al film « coi sistemi consueti della pubblicità cinematografica, a base di primi piani del Salvatore fotografato di faccia e di schiena, e di formidabili scorcî delle Marie campeggianti sulle pagine a rotocalco dei settimanali cinematografici ». Poi, dimenticandosi d'aver dato per certa, un momento prima, la rigorosa fedeltà « storica » delle immagini, assicura che invece « si andrà a finire » con una serie di « riproduzioni Alinari »: « una formidabile (ancora!) collezione di Fughe in Egitto, Stragi degli Innocenti, Cene, Crocifissioni e Deposizioni » (dunque opere di varia fantasia, non mai di fedeltà alla cronaca, alla geografia, al costume); e conclude: « ci sarà tutta la storia della pittura, ma non ci sarà la storia di Gesù ». Ma ciò che soprattutto ossessiona Mezio è il problema della voce di Gesù. Egli ritiene che questo sarebbe il primo film *parlato* sull'argomento; e ciò lo mette in ansia. Arriva a scrivere: « sarà la prima volta che un problema di questo genere

Tripoli. E, d'apertutto, il successo fu grande, anzi s'accrebbe: le relative critiche, senza una soia riserva, son là ad attestarlo.

So già che a questo punto mi si ripeterà: stavolta non si tratta di teatro, si tratta di cinema. D'accordo.

Ma dunque le nuove difficoltà saranno, diciamo così, in relazione a una nuova tecnica; si riferiranno ai nuovi modi della concezione, e rappresentazione, del venerando argomento: non già a una pregiudiziale morale, quella dell'impossibilità di mettere oggi in scena, con spirito religioso, una Vita di Gesù. Pregiudiziale dimostrata falsa dai fatti: sia come principio generico (Mezio), sia per quanto riguarda l'umile sottoscritto (Giovannetti). Se tutti, dico tutti, si son trovati concordi nel giudicare con pieno favore quel « mistero » essenzialmente composto con restaurati brani anonimi (salvo uno) del Due e del Trecento, non vedo perchè mai s'abbia da escludere *a priori* la possibilità d'un simile favore ad un altro « mistero », essenzialmente composto con brani del Vangelo.

Vediamo piuttosto, che questo importa, con quali criteri si vorrebbe mettere insieme il film.

Alfredo Mezio si rassicuri: nessuno ha mai pensato ai manufatti di storia dell'arte. E con lui si rassicuri Eugenio Giovannetti: nessuno ha mai pensato ai divi e alle dive, che Alfredo ed Eugenio già citano con nome e cognome. Nel primissimo promemoria presentato lo scorso aprile alla suprema Autorità ecclesiastica, e subito dopo alla competente Autorità civile, è detto testualmente:

« Niente di questo film ha da essere affidato all'invenzione, ma tutto attinto ai Vangeli secondo la loro interpretazione più fedelmente ortodossa e popolare. L'ambiente palestinese e le sue figure debbono essere ritratte con una semplicità rozza e potente, con la maggiore autenticità possibile. Autenticità non archeologica, ma di spirito e di

vita: tutto consueto e polveroso come in una esistenza difficile e antica; tutto vero e crudo, arido e povero; sabbia e vento, acque e tempesta. I suoi attori debbono essere sconosciuti, anonimi. Il film può praticamente esser girato, per gli esterni, nella campagna romana, che presenta molte identità fisiche con la Palestina... Il grosso dei suoi personaggi dev'essere, il più che sia possibile, scelto tra contadini, pastori, pescatori autentici... »

Dunque il criterio fondamentale dell'ideato « mistero » cinematografico — per il quale ho già chiesto l'attiva collaborazione del regista che mise mirabilmente in scena *Donna del Paradiso*, Orazio Costa — non dovrebbe esser molto diverso da quello che contraddistinse il « mistero » teatrale: anonimato, semplicità, ingenuità, autenticità e anche, fin dove sia lecito, rozzezza. Al qual proposito dirò che la Casa produttrice ha già in massima adottato il principio, proposto da me, non solo di scegliere attori sconosciuti, ma di non pubblicare neppure il loro nome nei relativi programmi.

Quanto poi al ridurre, o sopprimere del tutto, le materiali apparizioni di Gesù, come il Bovio e altri hanno fatto in lavori d'altra brevità o di altro carattere, quello sì che nel caso nostro sarebbe un espediente raffinato, estetizzante, letterario, macterlinckiano, e andato dicendo; se non un mero giuoco di virtuosismo, tipo *Alesienné* di Daudet o, salvognuno, *Càsina* di Plan-to: tutte cose in assoluto contrasto con quel che noi s'avrebbe in animo di fare. L'ingenuo non ricorre a cotesti sotterfugi. L'ingenuo si butta; cerca, come sa e può, di rivivere il Vangelo; e dove Gesù appare, lo fa apparire; e dove opera miracoli, glieli fa operare; e dove parla, lo fa parlare. Come, del resto, Egli ha sempre parlato, non solo nei drammi e negli oratori, ma anche nei film più recenti: per esempio nel *Golgota* di Duvivier, senza che nessun Mezio si sia turato le orecchie.

Senza dubbio tutto ciò sarà molto difficile, molto rischioso. Ma poveri noi se, nell'anno XXI, si dovessero tentare soltanto le cose facili, o sicure. Vuol dire che quando, all'atto pratico, ci s'accorga che le difficoltà di scegliere gli interpreti, di trovare il regista, di realizzare lo stile del quale andiamo in cerca, diventino vere e proprie impossibilità, il film non si farà.

Per questo ripeto che, sino a oggi, esso non è se non un cauto progetto. Ma, come i miei onesti colleghi ben sanno, un progetto, di cui si conosce sì e no il titolo, non si critica. In arte almeno, non si può criticare che il già fatto.

Che dire, infine, dell'altro allarme lanciato dal consueto Mezio, quello sugli sconvolgenti metodi pubblicitari che, dice lui, la Casa produttrice adotterà?

In altri tempi, di fede più grossolana che non sia quella oggi professata dai nuovi relatori, la *réclame* delle sacre rappresentazioni si faceva spesso mandando in giro per le vie della città — come ancora usano, talvolta, i circhi — gli stessi attori vestiti e truccati da personaggi del dramma sacro: sistema che forse, al gusto d'oggi, apparirebbe alquanto più « indecoroso » delle fotografie e dei rotocalchi. Ma, per ora almeno, nessuno ha manifestato in proposito intenzioni di nessun genere. Per ora, la pubblicità al film la stanno facendo, con disinteresse di varia natura, Mezio, Giovannetti e l'amico Palmieri: e di ciò per mezzo mio, la Casa produttrice si affrettava qui a ringraziarli.

SILVIO D'AMICO

Con la pubblicazione di questo scritto di Silvio D'Amico, abbiamo voluto informare i nostri lettori di una proficua polemica tuttora in atto tra l'Articolista e alcuni critici. Ciò vuol dire che Cinema non intende schierarsi a fianco di nessuna delle parti in causa.



'Golgota', realizzato in Francia da Duvivier, con Jean Gabin, Harry Baur, Robert Le Vigan (Gesù), fa ancora le sue saltuarie apparizioni nelle nostre sale cinematografiche



1- 'Fantasia' di Walt Disney: una scena della parte integrante la 'Sinfonia Pastorale' di Beethoven: quella che i critici svizzeri hanno censurato con maggiore asprezza

'FANTASIA'

di Walt Disney

Un film che ha suscitato tempestose discussioni in Svizzera

LUGANO, ottobre.

DA circa un anno fa il giro delle sale svizzere un film a lungo metraggio di Walt Disney: FANTASIA, commento figurato di una serie di composizioni musicali eseguite dall'Orchestra di Filadelfia sotto la direzione di Leopoldo Stokowski. Dall'epoca della prima presentazione ad oggi, due altri lavori pure a lungo metraggio di Walt Disney sono passati in visione sugli schermi svizzeri: THE RELUCTANT DRAGON (titolo tradotto con *Il drago timido*) in cui la storia di un drago pacioccone che non vuol saperne di fare il feroce ha un lungo proemio in una visita agli stabilimenti di Disney, e DUMBO, la storia d'un elefante che nato con le orecchie sproporzionatamente grandi, dopo avere procacciato a sé ed alla madre non pochi guai, assurge, grazie a tale deformità, ai fastigi della gloria. E queste due opere hanno avuto il potere di fare sedare la burrasca sollevata da FANTASIA, tanto che allorché, alcuni giorni dopo la fine della Rassegna italiana, il film venne nuovamente proiettato a Lugano, nessuna traccia sopravviveva nell'ambiente del cinema, della fiera disputa che aveva messo alle prese difensori e stroncatori del film.

Il programma musicale svolto in FANTASIA si apre con una toccata e fuga di Bach e continua con la suite *Lo schiaccianoci* di Ciaikowski, *L'apprenti sorcier* di P. Dukas, *La danza delle ore* di Ponchielli, *Le sacre du printemps* di Stravinsky, la *Pastorale* di Beethoven, *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgski, per chiudere con *L'Ave Maria* di Schubert. L'esecuzione musicale è stata giudicata irreprensibile. Nei passi che mostrano i componenti l'orchestra mentre accordano gli strumenti, abbiamo rilevato una trovata che non ci ha entusiasmati e che a nostro avviso sta alla vera cinematografia come i « concettini » cari a taluni scrittori scienziati stanno alla vera letteratura: si tratta dell'accorgimento consistente nell'illuminare i singoli strumenti ogni volta che i singoli suonatori o danno un colpo d'archetto o vi danno fiato. Per occuparci ancora della parte di contorno dei disegni animati, aggiungeremo che ci ha sorpresi e non in senso favorevole la circostanza che dopo l'interpretazione dell'*Apprenti sorcier* Topolino, che impersonava appunto lo sfortunato apprendista stregone, salga

il podio direttoriale felicitando Stokowski, il quale ricambia il saluto.

Prima di addentrarci in una disamina delle singole parti dell'opera, non crediamo superfluo rievocare la polemica che divampò or fa un anno e che divise il mondo dei critici e degli spettatori svizzeri in tre frazioni: quella degli ammiratori incondizionati, quella di coloro che accettavano in parte il lavoro, mentre ne buttavano a mare un'altra parte, infine quella di coloro che lanciavano l'anatema contro il film in blocco.

Lo stroncatore più severo fu il critico cinematografico della *Neue Zürcher Zeitung*, Arnet, il quale non si peritò di avvicinare Walt Disney ad un disegnatore di cravatte e accusò il famoso cineasta americano di avere reso banale e soffocato Beethoven. L'Arnet raccontò nel suo giornale di non avere potuto sopportare la « profanazione » dell'*Ave Maria* di Schubert e di essere

uscito dalla sala prima che finisse la proiezione. A Zurigo l'atteggiamento di critica integralmente demolitrice non fu limitato al redattore della *Neue Zürcher Zeitung* ma fu condiviso dal redattore cinematografico del quotidiano *Die Tat*, dr. Gnädinger. Le difese di FANTASIA vennero prese da un collaboratore del settimanale *Die Weltwoche*, ma limitatamente ai brani di Ciaikowski, Dukas, Ponchielli, Mussorgsky e Stravinsky; il critico in parola trovò meno sostenibile la posizione del realizzatore cinematografico rispetto ai brani di Bach e di Beethoven; e quanto a Schubert, mosse a Disney l'addebito di essere caduto nel « Kitsch » (termine col quale si designano in tedesco le banalità e i luoghi comuni più frusti). Nella disputa intervenne anche il prof. Gysi, critico musicale di un altro giornale zurighese, il *Tagesanzeiger*, il quale giudicò del tutto incomprensibili l'indignazione sollevata dal film e formulò una riserva circa le grottesche figurazioni mitologiche con cui il film commentò la *Sesta sinfonia* di Beethoven: soggiungendo peraltro che a suo avviso questo « passo falso » non giustificava una vera e propria rivolta verso un artista come Disney.

Dopo di che, riprodurremo quanto in occasione della prima visione luganese di FANTASIA scrivevamo nel *Corriere del Ticino* di Lugano:

« Umberto Barbaro, cineasta attivo e ascoltato trattatista, sfiorando nel suo volume *Film, soggetto e sceneggiatura* il problema della musica nel film, accenna al caso delle musiche preesistenti di cui il realizzatore d'una pellicola si giova per i suoi intenti creativi, osservando che in questo caso si aggiunge "ad una forma artistica già realizzata e perfetta in sé un'inutile e spesso dannosa appendice". E, riferendosi al fortunatissimo *ANGELI SENZA PARADISO* di Willy Forst, prosegue: "Non c'è nessuno che possa preferire di ascoltare Schubert colla visione della sua vita romanizzata cinematograficamente piuttosto che in una sala di concerto". L'atteggiamento del Barbaro è condiviso da quanti concepiscono il cinema come un'arte autonoma, che può servirsi della musica come d'un commento, ma deve acconciarsi a compromessi ed a contaminazioni quando si tratta di eseguire i cosiddetti film musicali: prodotti spuri dai quali o esce malconcia la musica, o si sminuisce la "vis" cinematografica, quando non accade che la prima è malmenata e la seconda scompare del tutto.

« Queste ed altre erano le considerazioni che facevamo dentro di noi ieri prima di assistere alla visione di FANTASIA, l'ultimo grande lavoro di Walt Disney; e a tali considerazioni si associavano gli echi delle dispute che il film aveva sollevato a Zurigo. Ma quando sullo schermo è apparso il giuoco d'ombre che preannuncia l'arrivo alla spicciolata dei componenti l'orchestra di



2- 'Fantasia': un quadro idilliaco tutto levità nella parte che commenta 'Lo schiaccianoci' di Ciaikowski



3 - 'Fantasia': 'La sagra della primavera' di Stravinsky ha suggerito a Disney una rievocazione di remote ere geologiche: ecco i sauri che cercano invano scampo dalla gelida pioggia che sarà il preludio dell'era glaciale



4 - 'Fantasia': truci visioni di streghe e di esseri mostruosi nella parte illustrante 'Una notte sul Monte Calvo' di Mussorgski

Leopoldo Stokowsky, ci siamo sforzati di prescindere dalle posizioni teoriche e di sottrarci all'influsso di giudizi ditirambicamente elogiativi o di critiche violentemente negative, per seguire la successione di favole colorate a mente vergine. « La nostra impressione a visione ultimata può riassumersi come segue: FANTASIA è, dal punto di vista della tecnica, un'altra gagliarda affermazione della personalità di Walt Disney: essa è il frutto di un'importante massa di lavoro delle centinaia di disegnatori e di tecnici al servizio del padre di roborino e desta non solo stupore confinato con la sbalordimento, ma anche convinta ammirazione. Disney si conferma in questo lavoro un artista poliedrico: è via via idilliaco, giocoso, scanzonato, ironico, mordace, truce; passa agevolmente da un clima di dolce incantamento ad un'aura di tregenda. Ed ha una inventiva prodigiosamente ricca di trovate. Quanto alla concordanza fra le sue immagini e le varie musiche eseguite dall'orchestra di Stokowsky, rivelatasi un eccellente complesso strumentale, ci sembra difficile formulare un giudizio sull'insieme.

« A nostro avviso, le musiche con le quali il cineasta americano si trova maggiormente a suo agio sono quelle d'impronta romantica e descrittiva. Il balletto di fiori visti come fate, che commenta la suite dello *Schiaccianoci* di Ciaikowski

5 - 'Fantasia': il mago indignato brandisce la scopa per cacciare Topolino, dopo l'infelice prova che questi ha dato come apprendista stregone. In questo pannello l'aderenza del film alla poesia di Goethe, che ha ispirato la musica di P. Dukas, è delle più strette

ci sembra una delle parti meglio riuscito di questo politico cinematografico di vasta lena. Nell'*Apprenti sorcier* di P. Dukas, composizione ispirata dalla poesia di Goethe: *Der Zauberlehrling* Disney si è addirittura attenuto ligamente alla fiaba del poeta tedesco e assegna la parte del mago novelliano al suo Topolino: le sequenze in cui Topolino è alle prese con la scopa che inonda la casa sono gustose. Un'interpretazione visiva arbitraria ma sempre piacevole e di potenti effetti pittorici: è quella della *Sagra della primavera* di Stravinsky che ci riporta nel mondo delle più remote ere geologiche popolato dai sauri. Interessanti ci sembrano pure le parti dedicate alla *Danza delle ore* di Ponchielli, a *Una notte sul monte Calvo* di Mussorgski. Quanto alla *Toccata e fuga in re minore* di Bach, si deve riconoscere a Disney un senso di rispetto per uno dei più eccelsi creatori di armonie, che si traduce fra l'altro in una serie di figurazioni astratte e nella manifesta tendenza a secondare il fluire della vena melodica con visioni richiamanti, a tratti, colonnati e arcate di cattedrali. « Peccato che l'estroso cineasta abbia voluto far vibrare la corda umoristica e parodistica nel commento della *Sesta sinfonia* di Beethoven (e qui al nostro resoconto di un anno addietro dobbiamo aggiungere l'avvertenza che i passi più offensivi per la nostra sensibilità di questo pannello di Disney sono stati eliminati nelle proiezioni avvenute in autunno a Lugano, ad una delle quali hanno potuto assistere gli ospiti italiani presenti nella città del Ceresio per la Rassegna). Evidentemente Disney ha dimenticato che per l' europeo di media cultura Beethoven è uno di quei geni ai quali ci si avvicina con "le ginocchia della mente inchine". La ricostruzione dell'antichità mitologica quale appare in questa parte del lavoro sarebbe perfettamente a posto con una musica, poniamo, di Offenbach. Infine nelle immagini che accompagnano l'*Ave Maria* di Schubert cerchiamo invano un palpito di religiosità.

« Malgrado queste riserve che reputiamo doveroso affacciare per la responsabilità che sentiamo di avere verso il pubblico, FANTASIA ci pare opera filmica per più aspetti insigne e che offre una nuova testimonianza della sapienza tecnica e della vena creativa di Walt Disney ».

Fin qui il nostro resoconto di un anno fa. Per finire, osserveremo che il grandioso tentativo compiuto con FANTASIA potrebbe essere fecondo di risultati se esso suggerisse a Disney ed agli altri cultori del disegno animato l'idea di interpretazioni figurate di brevi composizioni musicali, le quali potrebbero costituire eccellenti complementi di programma.

L. C.



STEREOFONIA

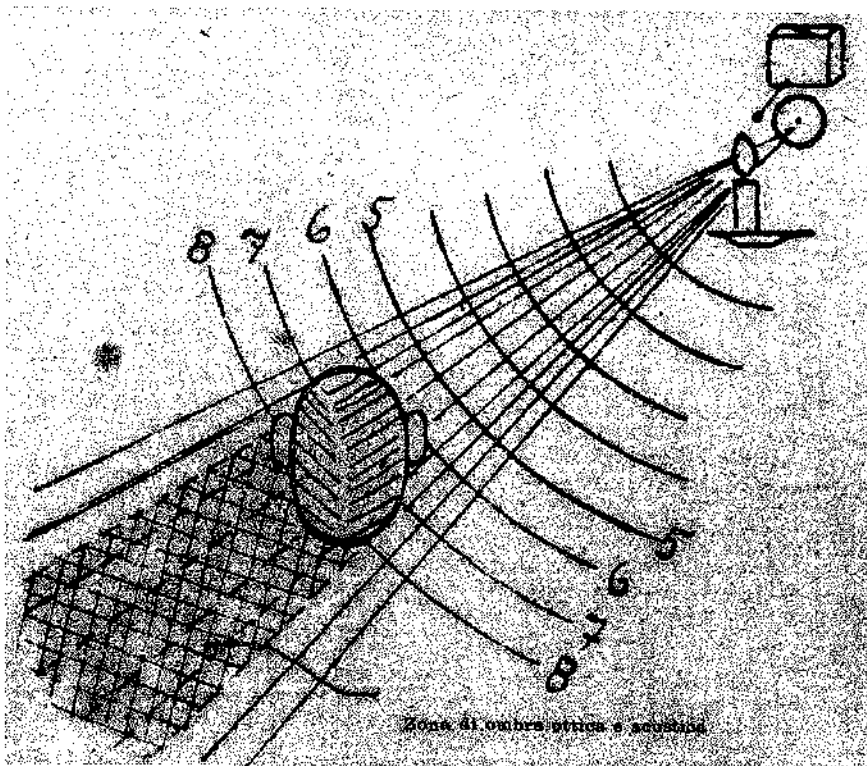
LA stereofonia si propone di far sì che l'auditore di una trasmissione abbia l'idea che il suono gli pervenga da determinate direzioni e, nel caso del film sonoro, queste direzioni devono coincidere con le immagini che si muovono sullo schermo. Se dunque per esempio una persona situata sul margine sinistro dello schermo sta effettuando un dialogo con un'altra che si trova sul margine destro, la voce deve sembrare pervenire dalla sinistra o dalla destra a seconda della persona che parla. Abbiamo detto « sembrare » poichè non importa che essa provenga effettivamente da questi due punti.

Prima ancora di voler suscitare delle impressioni con mezzi meccanici, ci occorre tener presente, in modo molto chiaro, quali sono le premesse fisiologiche e psicologiche necessarie per poter realizzare le impressioni desiderate. Come è dunque possibile creare in noi la sensazione che il suono ci pervenga da un determinato punto? Lo schizzo primitivo che riproduciamo ha lo scopo di rendere più chiara la risposta. In esso scorgiamo, veduta dall'alto, la testa di un auditore al quale dovrà giungere il suono di un campanello elettrico situato davanti a lui a destra. Per rendere il processo in modo anche più evidente, vicino alla sorgente del suono è stata collocata anche una sorgente luminosa. Come l'orecchio sinistro è situato nella zona d'ombra rispetto alla sorgente luminosa così è situato anche nella zona dell'ombra « acustica » poichè la testa funge da schermo riparatore sia per la luce che per il suono. L'orecchio sinistro in tal modo percepisce più leggermente di quello destro il suono del campanello ed è chiaro che la differenza dell'intensità di suono percepita contribuisce alla creazione dell'impressione di orientamento. Le curve disegnate e numerate nello schizzo rivelano inoltre che gli stessi suoni non pervengono contemporaneamente ed entrambe le orecchie, ma che l'orecchio destro viene impressionato prima di quello sinistro. Quindi sembra che anche la differenza di tempo contribuisca a creare l'impressione di orientamento. Infine dobbiamo anche pensare che lo schermo, che ripara il suono all'orecchio sinistro, è simile allo schermo ottico creato per mezzo di un filtro colorato. Come per mezzo di questo

ultimo viene trattenuta principalmente la luce di un determinato colore, così mediante lo schermo rappresentato dalla testa vengono ostacolati specialmente i suoni a tonalità alta. Ora, poichè noi generalmente udiamo delle miscele o delle sequenze di suoni che modificano il loro colorito qualora vengano indebolite determinate zone sonore, è evidente che l'orecchio sinistro riceve, nei confronti del destro, le stesse sequenze di suoni ma con diverso colore, così che in definitiva si può dire che l'impressione di localizzazione del suono può essere anche determinata dalla differenza di colorito percepita da entrambe le orecchie.

Mediante un determinato dispositivo è possibile creare delle speciali condizioni acustiche durante la trasmissione di una qualsiasi sequenza di suoni, per esempio nella trasmissione, per mezzo di un altoparlante, di un disco, di grammofono. Per mezzo di queste speciali condizioni acustiche è facile controllare l'influsso quantitativo dei tre fattori già menzionati rispetto alla creazione dell'impressione della localizzazione del suono. Si ritiene che il primo di tali esperimenti sia quello effettuato nel 1930 (brevetto 576.577 del 25 settembre 1930, Dolezal e Beer). Gli inventori effettuarono una trasmissione facendo funzionare contemporaneamente due altoparlanti di cui l'uno era situato a sinistra e l'altro a destra davanti agli spettatori e a grande distanza dai medesimi. Un dispositivo per regolare la potenza del suono faceva sì che si potesse regolare a piacimento il volume del medesimo in entrambi gli altoparlanti. In tal modo si poté constatare che aumentando la potenza del suono dell'altoparlante di sinistra si poteva creare nello spettatore la sensazione che il suono pervenisse da sinistra, mentre aumentando la potenza di quello di destra si aveva la sensazione che il suono pervenisse dalla destra. Se poi gli altoparlanti erano regolati in modo tale da avere un medesimo volume di suono, quest'ultimo sembrava pervenire dal punto di mezzo della distanza che intercorreva fra i due altoparlanti. In tal modo era possibile influenzare la sensazione di localizzazione del suono senza spostare le sorgenti del medesimo.

Successivamente questi esperimenti furono effettuati ripetutamente in Germania, Olanda e America e vennero perfezionati col prendere in considerazione tutte le possibili direzioni del suono. Il risultato più considerevole è stato conseguito dagli olandesi e si fonda sulle prime due condizioni — differenza della potenzialità del suono e tempo di influenzamento — che essi considerano come identiche e sostituibili l'una con l'altra. Quindi non è necessario che le orecchie dell'auditore vengano influenzate da una piccola differenza di suono, poichè basta misurare la differenza di potenzialità del medesimo per ottenere la impressione perfetta della localizzazione della sua direzione. Invece non si può fare a meno della terza condizione che presuppone una differenza di colorito nel suono. A questo punto è necessario ricordare anche un'altra importante constatazione. Se noi osserviamo ancora una volta il predetto schizzo riconosciamo immediatamente che la capacità posseduta dall'auditore di localizzare la direzione del suono non risulta affatto disturbata se egli gira la testa. Se egli la muove in modo tale che la sorgente del suono venga a trovarsi situata — nei suoi confronti — indietro a sinistra, anzichè davanti a destra, ne conseguirà che l'orecchio sinistro verrà impressionato più di quello destro e la differenza di colorito del suono viene determinata nel senso contrario così da ristabilire la stessa perfetta localizza-



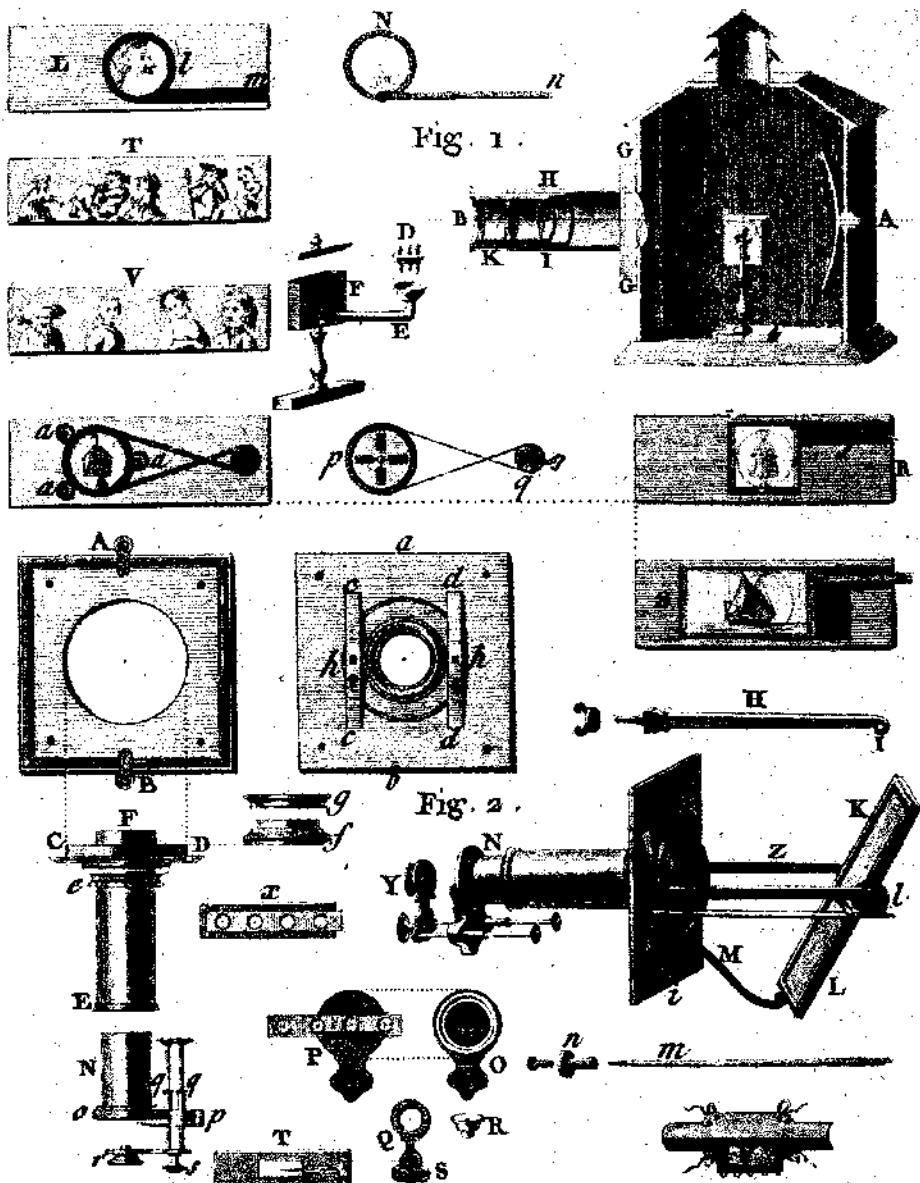
zione della direzione del suono. Lo stesso identico rapporto è realizzato nella descritta trasmissione effettuata per mezzo di due altoparlanti. Se invece di altoparlanti adoperiamo delle cuffie, col girare della testa non viene variata la differenza di suono fra le due orecchie così che la sensazione di orientamento dipende da una determinata posizione della testa. Questo fenomeno fu spiegato da Warnke col fatto che la trasmissione deve essere effettuata tenendo conto dello spazio e non della testa dell'auditore.

Infine è stato anche assodato che soltanto la differenza della potenzialità di suono e la differenza della tonalità contribuiscono alla sensazione di orientamento e che le tonalità più basse non esercitano alcun influsso su tale fenomeno. Questa constatazione è di speciale importanza nei confronti dello stato in cui oggi si trova la tecnica degli altoparlanti, la quale distribuisce la trasmissione tra altoparlanti a tonalità bassa e altoparlanti a tonalità alta. Infatti, in base alla predetta constatazione occorre soltanto situare a coppia — a sinistra ed a destra — gli altoparlanti a tonalità alta mentre la trasmissione delle tonalità basse possono essere trasmesse da un unico comune altoparlante per tonalità basse situato nel centro ad uguale distanza dagli altoparlanti a tonalità alte. Il risultato delle osservazioni da noi fatte finora si può riassumere col dire che una trasmissione con effetto di localizzazione del suono richiede che la zona delle tonalità alte sia suddivisa in due colonne, in relazione agli altoparlanti a tonalità alta, i quali devono essere influenzati separatamente, per quanto concerne la potenzialità ed il colorito del suono. Finora sembrava invece che la ripresa potesse essere effettuata alla solita maniera su di un'unica colonna. Se ciò sia più o meno possibile, è cosa che occorre chiarire con ulteriori considerazioni.

Si può anzitutto supporre che l'operatore delle registrazioni sonore effettuate su una sola colonna, il quale però possiede un'apparecchio di trasmissione a due colonne, osservando accuratamente l'immagine, possa azionare il regolatore della potenzialità e del colorito del suono in modo tale da produrre negli spettatori i desiderati effetti di localizzazione. Che ciò, specialmente quando vi siano rapidi cambiamenti della direzione del suono, sia praticamente impossibile è cosa ovvia che non ha bisogno di dimostrazione. Ma si può anche supporre che delle riprese effettuate su un'unica colonna sonora, vengano modificate nel laboratorio in modo da avere una trasmissione sonora su due colonne. Poiché l'addetto al messaggio può effettuare numerose prove ed esperimenti prima della trasformazione definitiva, questo metodo non è affatto impossibile ed ha molti fattori in suo favore anche perchè è meno costoso del trapasso dalla ripresa originale ad una sola colonna a quella a due colonne. Tuttavia le manca la perfezione, poichè la sensazione della localizzazione del suono non può essere realizzata quando molteplici siano le direzioni che spiccano la loro influenza, come avviene, per esempio, per la trasmissione dei suoni di un'orchestra.

Qualora si esigano degli elevati risultati qualitativi nei riguardi di una trasmissione che tenga fedelmente conto dell'orientamento del

L'ANGOLO DEL MUSEO

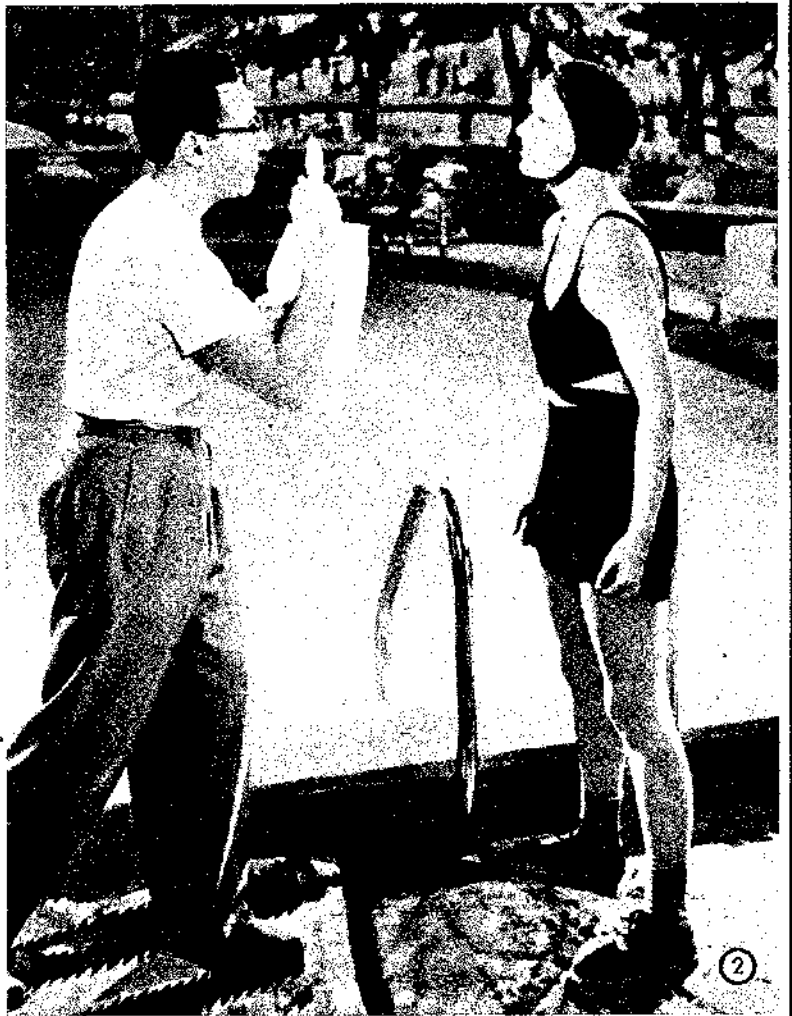


Nel Museo del Cinema figurano, tra le altre, ventidue stampe antiche, originali, sul cinema, dal 1500 al 1796. Pubblichiamo qui una tra le più interessanti di queste stampe, riproducente le varie parti di un rudimentale primitivo apparecchio. (Dal catalogo del Museo del Cinema 'Canudo')

suono, rimane aperta soltanto una strada che è quella di effettuare anche la ripresa su due colonne e di usare, invece di un solo microfono o di un gruppo di microfoni collegati, due gruppi di microfoni collegati, spazialmente o elettricamente, in modo tale da poter registrare il suono come lo percepiscono entrambe le nostre orecchie. Ognuno di questi due gruppi deve essere provveduto di un registratore grafico dei suoni, così che per loro mezzo possano essere riprese due serie di segni o tracce sonore, le quali serviranno poi per la trasmissione effettuata da entrambi i gruppi di altoparlanti ad alta tonalità.

Non vi è dubbio che la mancanza del senso della localizzazione del suono nella trasmissione di film sonori è quella che più di tutto e più sensibilmente disturba l'illusione nello spettatore. Fisica e tecnica sono attualmente in grado di poter eliminare queste manchevolezze e noi siamo sicuri che una generale realizzazione pratica di una trasmissione che tenga conto della sensazione dello orientamento del suono non si farà attendere a lungo.

P. HATSCHKE



MALINCONIE DI HOLLYWOOD

FOTO 1-2. Emilio Cecchi, di ritorno dal suo viaggio in America del 1938, ebbe modo di affermare che il cinema americano era in crisi. Un capitolo del suo libro «America amara» riguarda appunto il cinema d'oltre Oceano ed è intitolato «Stanchezza del cinema americano».

Da allora le cose non sono andate migliorando: ma la guerra ha inflitto un duro colpo all'industria di Hollywood. Un rinnovamento si impose: si si accorse che il pubblico aveva bisogno di novità. Bisognava insomma creare del film che fossero adatti al nuovo clima creato dalla guerra.

Ma questa volta il rivolgimento non fu superficiale: fu necessaria una revisione completa di tutto il sistema industriale ed artistico che per anni aveva tenuto brillantemente il campo, ma che ora si rivelava irrimediabilmente decaduto. I miti più saldi e più ovattati ricevettero un colpo tremendo, tanto più che questa volta i mezzi termini non erano più sufficienti. Greta Garbo dovette, per prima, sebbene malincuore, abbandonare molti dei suoi ormai tradizionali «divieti» un giorno pretesi nei suoi contratti. Era necessario venire incontro e soddisfare questo pubblico. Un gran passo per cotesta radicale trasformazione Greta Garbo lo ha fatto nel film «Two-faced Woman», del quale presentiamo due foto.

Nella prima, Greta danza la rumba più sfrenata con il celebre ballerino Bob Alton, novità d'un certo rilievo, il sorriso sforzato sulle sue labbra (il secondo dopo quello famoso di «Ninotchka»), e l'atteggiamento scomposto che rivela chiaramente l'età ormai avanzata dell'attrice, che quasi si direbbe compia l'ultimo sforzo per mantenersi giovane. Così Greta, la superba, questa volta non ha fatto di sua testa, ma ha pagato il suo tributo al pubblico, che vuole sempre guidare lui e mai sentirsi condotto per mano.

Il colpo al «mito» Garbo questa volta è stato del resto completo: infatti la grande attrice, che si esibisce questa volta in un doppio ruolo di gemella, non soltanto balla la rumba: ma nuota, corre, scia e per tutto il film rumorosamente, con grida e pianti, litiga con Melwyn Douglas, costrutto a recitare nella non facile parte di marito. Invece di quella senza pudore, Greta ha irrimediabilmente perso il fascino antico e la nostra ammirazione rimane ancora per il suo atteggiamento filosofale. Nella seconda foto, il regista, George Cukor, sta dando gli ultimi suggerimenti all' nuovissima Garbo, questa volta docile e attenta come mai nel passato.

FOTO 3-4. Queste due foto di guerra appartengono ad uno dei primi film americani sulla guerra attuale. Ci viene fatto di osservare che da parte di quei produttori la scelta del fronte e della battaglia da portare sullo schermo non deve essere stata affatto facile. Tra tanti insuccessi tra tanti colpi falliti, tra tante battaglie andate male, davvero deve essere stato un problema di non facile risoluzione! Certo, questa volta, non potevano essere sufficienti le scene umeriche di battaglia.



tra alleati e tedeschi come era stato possibile per la guerra passata. Non è difficile ricordare che «La grande parata», il primo grande film di guerra, e i non meno appassionanti «Ferro e fuoco» (con Richard Barthelmess), «L'angelo delle tenebre» (con Ronald Colman), «Gloria» (con Victor Mac Lagen), e i due «Settimo cielo» erano tutti risolti al di fuori di una esatta documentazione storica, ma in essi la guerra era illustrata con scene di battaglia quasi sempre desunte da un primo abbondante repertorio.

Ed è forse questa la ragione per la quale gli americani hanno tanto fastidio a dare il primo film di guerra. Un nuovo metodo che portava con sé notevoli differenze di «stile» non poteva essere improvvisabile.

Per questo la scelta è caduta là dove era più facilmente possibile «visare» la realtà. Del resto le gesta dei «commandos» inglesi (truppe specializzate di occupazione) si prestavano abbastanza per essere portate sullo schermo. Né il pubblico poteva in questo caso sentirsi completamente ingannato. Il successo insomma era assicurato per mesi.

Le due immagini che presentiamo rappresentano appunto due scene del film «The Day Will Dawn» («Il giorno tramenterà»), che ha come tema centrale la campagna di Norvegia. L'episodio più emozionante la quanto riferiscono i giornali è appunto quello di un immaginario assalto delle truppe di un «commando» ad una cittadina norvegese occupata dai tedeschi. L'azione di occupazione e di sgarramento parte da un comando di polizia che serve come punto di partenza e di riferimento. L'ispettore di polizia norvegese è impersonato dall'attore inglese Griffiths Jones. Statico e tutt'altro che emotivo, le due fotografie ci danno un'idea piuttosto relativa del film. Il quale deve tuttavia rilevare piuttosto la falsa impostazione e la poca convinzione di chi si è accinto a «giocarlo».

FOTO 5. Joan Crawford, che dalla Metro è passata alla Columbia, si esibisce in una delle numerose danze «piuttosto acrobatiche», da quanto ci è dato giudicare nel film «He Kissed The Bride» («Egli baciò la sposa»), accanto al celebre ballerino Allan Jenkins, che nella foto sorregge l'attrice nella sua ardita, quanto scomposta evoluzione. Le comparse ammiccano un po' ironiche ed un po' spaventate. Ormai quasi al termine della sua lunga carriera, Joan è ritornata alla vecchia passione. Bisogna infatti ricordarsi che ella entrò nel mondo del cinema proprio come ballerina. Non si sa bene a quale scopo, ma forse per mantenere viva su di sé l'attenzione e la simpatia del pubblico, si dice che la Crawford abbia elargito, in occasione di questo film, una somma di 25 mila dollari da distribuirsi tra la Croce Rossa, la fondazione paralisi Roosevelt (una fondazione piuttosto strana...), il fondo del cinema in rilievo, e quello del Ministero della Marina per i film di carattere marinaro.

★★★ BENGASI

Italia - Produzione: Bassoli - **Distribuzione:** Tirrenia Cinematografica - **Regia:** Augusto Genina - **Direttore di produzione:** Alberto Bargeselli - **Consulente militare:** tenente colonnello Muscarello - **Consulente coloniale:** Giovanni Piscope - **Soggetto:** Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Ugo Betti - **Sceneggiatura:** Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Ugo Betti, Edoardo Anton - **Scenografia:** Salvo D'Angelo - **Musica:** Antonio Veretti - **Operatore:** Aldo Tomasi - **Fonico:** Ovidio Del Grande - **Interpreti:** Maria De Tasnady, Fosca Giachetti, Amedeo Nazzari, Vivi Gioi, Guido Notari, Laura Redi, Fedele Gentile, Carlo Tamberlani, Carlo Duse, Anna Arena, Pucci.

Le tre stelle che il lettore vede affianco al titolo di questo film, le han pienamente meritate lo sforzo produttivo e lo « spettacolo »; davvero grandioso e generoso l'uno, ricco, ampio e variato l'altro. I caratteri esteriori di BENGASI sono, non c'è dubbio, imponenti; la sua pelle è splendida, è abbagliante. Che lo devole impegno ci s'è messo, per innalzare un tanto monumento; che difficoltà si son dovute affrontare e superare. La misura dei fratelli Bassoli è, dunque, la prodigalità: ma una prodigalità realistica, per intenderci, governata dal genio dell'efficacia. Quel che s'è speso, quel che s'è comprato, la gran gente che s'è raccolta, tutto s'ha da vedere, e al momento giusto: ci par di sentirle, queste loro raccomandazioni, rivolte al regista nei giorni della preparazione del film. E il regista ha saputo tener d'occhio ogni cosa, con uno scrupolo che ha rassentato la pedanteria. La misura di BENGASI risulta, soprattutto, la quantità. Una quantità fastosa e mirabile. Una quantità disciplinata. Una quantità inquadrata, raccolta e ripresa con militaresca precisione, con polemica magniloquenza. Non hanno riscontro, nel cinema italiano, certi « pezzi » di forza e di « numero » che qua dentro spicciano e tolgono il fiato: la ritirata degli inglesi da Bengasi, l'entusiasmo della popolazione italiana che si riversa dalle case dopo lo scoppio spaventoso (non tutto plausibile negli effetti cinematografici: troppi modellini inequivocabili), il bombardamento contro la colonna dei profughi, ecc.

BENGASI è diviso in due. Le due parti, come le due metà della anela della leggenda, si cercano per riunirsi. Ma la sutura non è facile. L'una metà è la documentaria, ritmata e raccontata con il vigore della cronaca dei resoconti precisi e spietati; l'altra — quanto più fiacca! — è la intimista. Quattro episodi, che si svolgono paralleli al dramma della popolazione, ne sono per così dire il sottosuolo e s'intersecano con le linee dritte di quello. Sono raccontati con una rara sicurezza grammaticale, con un'attenzione di sguardi e di osservazioni che non è comune, ma sono poveri, sono falsi, sono convenzionali. Cronaca, s'è detto. Ma c'è cronaca e cronaca; è c'è un uso della parola che varia col variare dei casi. C'è la cronaca dei nudi fatti della guerra e della condizione umana nella guerra (si pensi a certi reportaggi cinematografici crudi e terribili): non ancora divenuta storia, non ancora accumulata nel giudizio e nella memoria, essa parla, però, un linguaggio elementare e impressionante. Ancorché non trasfigurata in poesia — in quei reportaggi, per inevitabile assenza di termini e di autore; in BENGASI, per quel suo carattere, tuttavia potente, di realtà troppo reale —, la cronaca così intesa possiede una sua forza im-

FILM DI QUESTI GIORNI

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

diata, furiosa come lo statenarsi degli elementi. Una forza che è data dal mezzo stesso che la fotografa; una forza cinematografica; dove il cinematografo si rivela osservatore prezioso e acceso, ma, per la sua stessa millimetrica precisione, appare impotente a distanziarsi, a « trascendere ». (Il cinematografo di Genina — di cui chioseremo appresso — non quello di Ford o di Renoir). E c'è la cronaca degli stati d'animo, delle sofferenze e azioni di personaggi isolati. Allora, ognuno l'intende, la parola assume un significato nettamente negativo. Un realismo incapace e povero; che coglie soltanto le zone più grigie, gli strati più « verosimili » della verità. E in questa medesima fedeltà troppo zelante ai termini esteriori della realtà, la cronaca « psicologica » (se vogliamo chiamarla così) trova la sua dura condanna; la « verosimiglianza » si trasforma in falsità, in rigido schema. Genina — il Genina dei grossi spettacoli, di SQUADRONE BIANCO, de L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, di BENGASI — non è un poeta, è un narratore di atmosfere collettive: qui, al cospetto delle folle e dei loro drammi, egli trova sempre un piglio risoluto, semplice ed efficace; raggiunge un tono giusto e schietto; calibra con un'istintiva sicurezza il racconto. La sua vena più autentica è il mestiere: intendendo per mestiere un cumulo di esperienze, la conoscenza completa dei mezzi e di se stesso. Non un artista, ma un artigiano: un uomo che s'è fatto e s'è maturato vivendo il cinematografo, e che ha trovato il proprio linguaggio, la propria misura, la propria vitalità nel cinematografo. Un regista, non un poeta. Un regista che

sa adoperare con una precisione magistrale tutti i dati che servono a fabbricare un film, che sa dare unità e scioltezza alla materia trattata. Augusto Genina, al colmo della propria carriera, ha saputo sfruttare al massimo le qualità e l'istinto con cui era partito. Gran peccato, che si tratti d'un temperamento piuttosto facile e rozzo, nutrito di cultura sommaria.

Avrebbe tutto chi giudicasse incoerenti le esperienze ultime di Genina — corali, per dirla con una parola sola — con le sue precedenti, soprattutto quelle compiute all'estero. QUARTIERE LATINO, MINS EUROPA, GLI AMANTI DI MEZZANOTTE, AMORE E DOLORE DI DONNA non contano per il particolare mondo che rispettivamente esprimono, ma come tappe e momenti d'un cammino: il cammino di Augusto Genina verso la propria vigorosa e feconda maturità. E sempre il mestiere, giocato come l'arma preziosa e brillante con la quale egli risolveva esperienze tanto svariate, esperienze di eclettismo. Un eclettismo che nel mestiere — in « quel » particolare mestiere che s'è detto — trovava la sua unità di misura, il suo centro sostanzioso.

La regia intesa non come il dominio sui mezzi da parte d'una fantasia creatrice, ma la parte di un'esattezza ordinatrice. Ma dominio, questo sì, indubbiamente. Psicologo alla brava, stavolta Genina non ha saputo nemmeno creare quei caratteri a una sola dimensione che ravvivavano lo spettacolo dell'ALCAZAR. S'è accontentato di schemi risaputi, e li ha modulati con rapida, con vertiginosa abilità. Tanto che, così di corsa, sfumiamo tutti nel nulla: le quattro donne, gli uomini; i personaggi principali, i

secondari. Questi non hanno neanche forza di aneddoti, di macchiette: Cronaca. Né i suoi collaboratori letterari — il Betti e il De Stefani — han fatto troppo per rialzare le sorti dei protagonisti; li han rivestiti di panni grigi e sciati.

Con tutto questo, tanta è la colorita vivezza della « quantità », che lo spettacolo c'è e si regge splendidamente. Anche se la cartapesta dà un poco noia talvolta, anche se i sentimenti collettivi appaiono graduati piuttosto alla grossa (schemi: buoni tutti i nostri, cattivi tutti gli altri), anche se alla base di tutto il film non c'è vera commo- zione, non c'è sincera passione, non c'è sottigliezza. Cronaca. Cronaca troppo spesso indifferente per voler essere troppo obbiettiva, o troppo spesso ple- torica, incredibile, per voler essere troppo parziale.

Imponenti le scenografie: ma fanno « cronaca » anch'esse. Soprattutto quegli anonimi interni. Come mai Genina, stavolta, non ha messo in pratica una sacrosanta legge del cinematografo, quella che conferisce agli oggetti la responsabilità d'una vasta, d'un'infinita funzione di commento emotivo? Si veda la casa di Giachetti: è fredda e agghiacciante. Non ci può essere corrispondenza alcuna, tra quegli oggetti indifferenziati e il dramma degli uomini che li hanno scelti, che con essi convivono. Un interno piccolo-borghese per un dramma che vuol essere tanto alto (ma, risolto secondo i binari delle più facili convenzioni, non tocca e non scava): quale errore!

Eccezionale la fotografia, sia dentro che fuori. Ma forse un po' troppo limpida anch'essa, anonima.

E gli attori? Genina li ha diretti con la consueta perizia, e anzi con la Gioi ottiene il risultato artisticamente più vivo di tutto il film. Nazzari stesso, egli l'ha saputo abilmente contenere. Stavolta, questo attore scarso appare corretto e accettabile abbastanza. Persuasivo il Giachetti, ancorché abusì, come sempre, dell'istintivo linguaggio dei suoi tratti. Perché non si limita? non ha ancora compreso che il suo viso è fin troppo eloquente? che rischia sempre d'esser pettegolo? Corretti tutti gli altri.

★★ ADDIO, KIRA!

Italia - Produzione e distribuzione: Scaleria - **Regia:** Goffredo Alessandrini - **Soggetto:** dal romanzo Noi vivi di Ayn Rand - **Sceneggiatura:** Alessandrini, A. G. Majano, Corrado Alvaro, Orio Vergani - **Scenografia:** Giorgio Abbiati, Andrea Brichorodoff - **Costumi:** Rosi Gori - **Operatore:** Giuseppe Caracciolo - **Montaggio:** Eraldo Da Roma - **Fonico:** Tullio Parmegiani - **Interpreti:** Fosca Giachetti, Alida Valli, Rossano Brazzi, Bianca Doria, Emilio Cigoli, Annibale Berone, Claudia Marti, Gina Sammarco, Silvia Manto, Mario Pisu, Giovanni Grasso.

I lettori non ci chiederanno di ripetere. Li rimandiamo, perciò, al numero precedente della rivista, dove fu recensita la prima parte di questo mastodontico della cinematografia.

Ma, già che ci siamo, qualcosa potremo aggiungere.

ADDIO, KIRA! ingrandisce alcuni difetti di noi vivi; o, forse, sarà che, guarda e guarda, ascolta e ascolta, la saturazione a un certo punto diventa disagio fortissimo. La stupefacente abbondanza dei primi piani e dei mezzucci di racconto (orologi-orologi, ecc.), la banale prolissità del racconto, l'esteriorità di tutti i motivi.



ABDONATEVI A CINEMA

Sappiamo che ha destato scalpore la nostra scarsa considerazione dell'ambientazione — accurata e ricca — del film. Non discutiamo sulla sua esattezza, sulla sua rispondenza alla realtà. Ma per ambientazione, noi intendiamo qualcosa di più; di più intenso; « trasfigurazione », in una parola. E speriamo che nessuno oserà venirci a dire che Alessandrini ha poeticamente trasfigurato la materia di noi vivi e di addio, KIRA! né l'interno né l'esterno. Chè anzi più anonima è più vuota, l'una e l'altra, non sarebbero potute essere.

Gli attori ribadiscono la propria mediocre qualità. La verità è che sotto i loro visi così limpidi (alludiamo alla Valli e a Brazzi, chè Giachetti, con tutti i suoi difetti, è un uomo, e ha un viso contrastato), non c'è segno di comprensione; non c'è luce; non c'è — in una parola — talento e coscienza. Quel che fanno, lo potrebbero fare benissimo a occhi chiusi — tanto ha l'aria d'essere imparato a memoria, e d'esser colorito secondo leggi meccaniche e filodrammatiche.

Ma diremmo che taluni dei nostri « assi » sono adoprati a sproposito, « fuori ruolo » sempre. Nazzari, ad es., cui si offrono parti di uomo attivo e simpatico, ha i tratti e l'espressione del Pigro; Brazzi, dell'Adolescente Vizioso; Alida Valli, della Borghesuccia Viziosa, ecc. Al contrario, Valenti, Ninchi, De Sica, Checchi, Cervi, ecc., più ricchi, più umani, più intelligenti, più complessi (più « autori »), hanno il diritto d'essere « versatili ».

Ma tutto questo non è pertinente all'argomento.

★★ NON TI PAGO

Italia - Produzione: Cines - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: C. L. Bragaglia - Scenografia: Alfredo Montori - Operatore: Ugo Lombardi - Interpreti: Eduardo, Peppino e Titina De Filippo, Paolo Stoppa, Guido De Rege, Vanna Vanni.

Il realismo pungente dei De Filippo a teatro, la loro meticolosa osservazione, la loro fantasia spropositata, la loro satira piccolo-borghese, perfettamente si inquadrano fra le tre pareti del palcoscenico. Ma il cinematografo non fa che darci labili e pallidi brandelli di tutto questo, non fa che ridurre le proporzioni.

Anche non ti pago è una battaglia perduta. I De Filippo di questo film di Bragaglia stanno ai De Filippo del Quirino o del Nuovo come la carne in scatola sta alle bistecche fresche. Sì, riabbiamo dinanzi, immiseriti, rimpiccioliti, i De Filippo-in-scatola cui, oramai, il cinematografo ci ha tristemente abituati.

Bragaglia, che vanitosamente si dichiara, nei titoli di testa, soggettista e sceneggiatore « dalla omonima commedia », non ha fatto che seguire passo passo la vicenda, il dialogo e le trovate sceniche dell'opera teatrale. S'è preso qualche libertà nella seconda parte, nelle conclusioni: ma, è bene dirlo subito, senza nessun vantaggio cinematografico.

La piattezza di questo film è desolante. Eppure, non è possibile che non esista un modo di tradurre i De Filippo, un equivalente filmistico della loro mirabile vena. Quale sarà? Probabilmente, un modo più coraggioso, più esplosivo,

più fantasioso; un'evasione pazzesca dalla loro cornice consueta, una fuga a grandi battiti d'ali.

L'ultimo loro film è povero, grigio e meschino come tutti gli altri (eccetto, s'intende, quel CAPELLO A TRE PUNTE nel quale in certo modo evasione c'era stata, favorita, peraltro, più dal costume che dall'audacia). Le battute conservano l'amenità originale, ma la visione nella quale maturano è d'un raro squalore.

A che pro insistere? Bragaglia sembra aver perduto ogni residuo di quell'impegno e di quel « desiderio » che lo spingevano al tempo di O LA BORSA O LA VITA e di FOSSA DEGLI ANGELI. È un uomo perduto. È diventato il più filisteo dei « guardiani ». Dei tre De Filippo, la migliore c'è apparsa Titina, e con piacere l'abbiamo riveduta al fianco dei fratelli. Degli altri attori, disinvoltò il De Rege, ma anch'egli inferiore alla propria misura teatrale. Buona, stavolta, la caratterizzazione di Stoppa.

★★★ ANACLETO E LA FAINA

Italia - Cortometraggio a colori - Produzione: Bassoli - Distribuzione: Tirrenia Cinematografica - Soggetto, personaggi e direzione artistica: Roberto Sgrilli - Direttore di prod.: Leopoldo De Ferrante - Direzione mus.: Alberto Curci - Commento mus.: S. Filippini - Consulente tecnico: Gaetano Ventimiglia - Ripresa cinemat.: Aldo Angelici

Notevole e lodevole sforzo, quello di Roberto Sgrilli e dei suoi molti e pazienti collaboratori. E senz'altro ben riuscito.

Ci dispiace molto, naturalmente, che questo film di disegni animati non sappia dirci niente di nuovo. Se non ci fossero stati i titoli di testa, l'avremmo preso per uno dei tanti piacevoli « cartoons » americani, quelli di Fleischer, di Iwers, di Moser, i più diretti imitatori di Disney. Come risultato esteriore, non c'è che dire: è già molto si possa dir questo. E molto, chi conosca le enormi difficoltà della preparazione e della lavorazione di film del genere: superate, occorre dirlo, assai brillantemente.

Ma la prossima volta esigiamo qualcosa di nuovo, di diverso, di nostrano.

★★★ TOPI IN TRAPPOLA

Italia - Documentario dell'Ist. LUCE - realizzato da Roberto Omegna.

La pazienza trentennale di Roberto Omegna ci ha offerto un altro dei suoi saggi precisi e decorosi. Questo cortometraggio sui topi è piacevole e ammaccante, quantunque un po' piatto. (Spaventoso il commento parlato). Niente di più. Ma ci fa piacere di rilevare almeno questo.

VICE

ERRATA CORRIGE

Il lettore avveduto avrà saputo leggere, e di conseguenza correggere da sé, scorrendo la nostra recensione alla BELLA ADDORMENTATA. Laddove si diceva che il Chiarini è un neo-classico e un impressionista, era implicita una negazione al primo dei due termini. Implicita, e ovvia. Ma il proto, la confusione l'aveva pure creata: perciò, insistiamo.



Per la bellezza e la freschezza del seno

È una crema dotata di energico potere di penetrazione, che favorisce il meccanismo di scambio-ricupero tra la regione sottocutanea e le materie attive contenute nel prodotto, per ottenere lo sviluppo e il rassodamento del seno.

MEGAFIORE rappresenta un reale progresso della cosmesi moderna, è frutto di lunghi e laboriosi studi, è il primo preparato scientifico che racchiude in sé sinergicamente associate agli ormoni testo-follicolari le quattro vitamine A, B, C, D, necessarie al ricambio organico, che completa l'azione di sostituire e stimolare le secrezioni gonadotropiche sopite. Ristabilisce l'equilibrio nelle distrofie dovute al precoce rilassamento di alcuni tessuti, specialmente del seno.

Ha il potere di ringiovanire tessuti ed organi, riportandoli allo stato di turgore e di freschezza, ridonando così alla donna armonia, fascino, grazia ed attrazione. L'azione di MEGAFIORE è evidente anche dopo poche applicazioni fatte giornalmente.

Letteratura a richiesta.

Megafiore

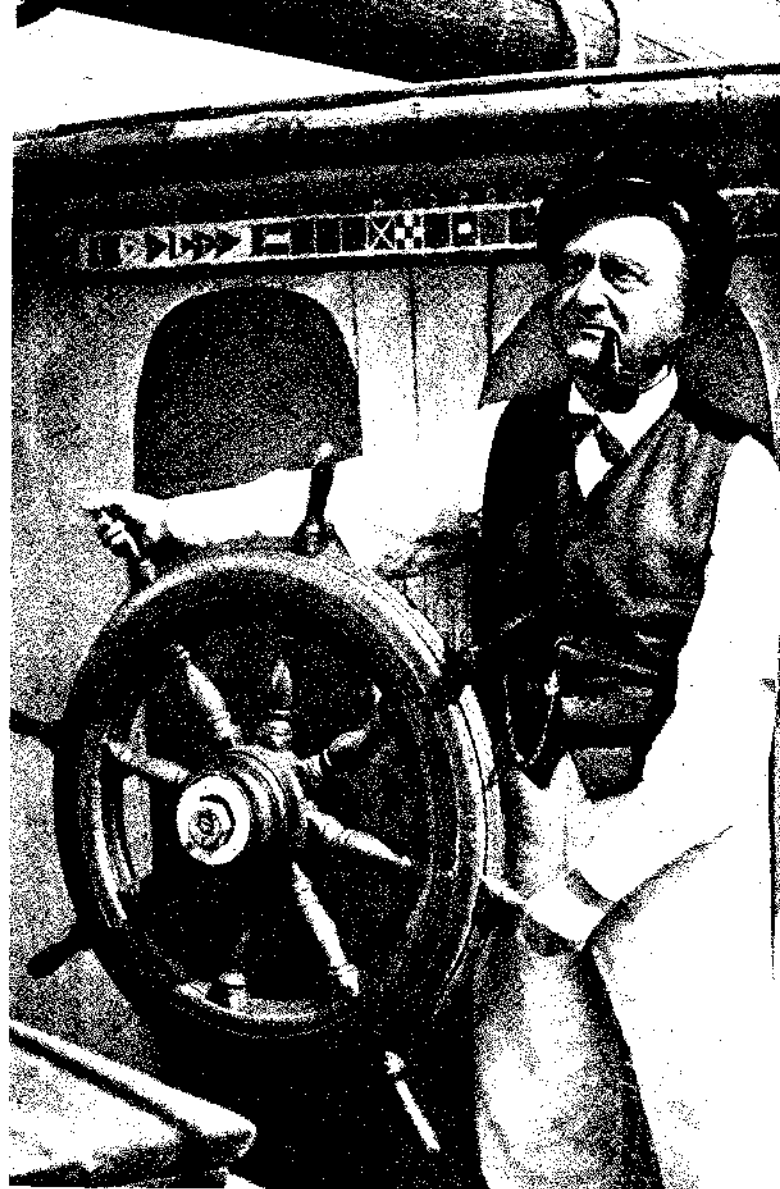
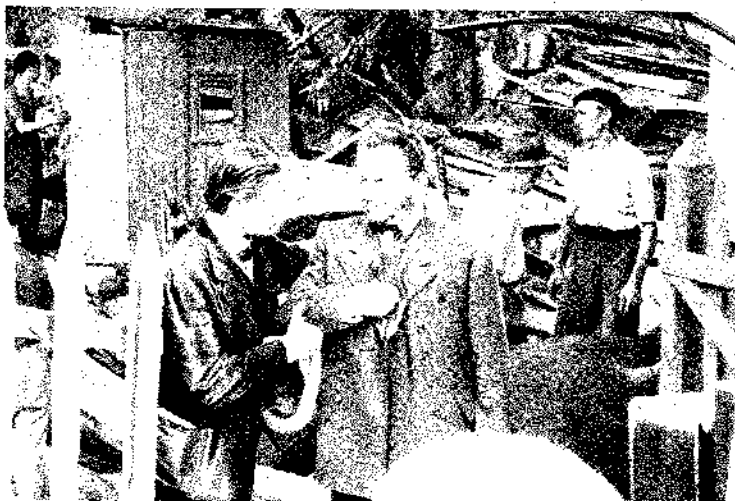


PER LO SVILUPPO E IL RASSODAMENTO DEL SENO

FARMACEUTICI G. TROMBINI - VIA A. MAY, N. 15 MILANO

COLPI DI TIMONE

Il primo film di **GILBERTO GOVI**
Diretto da **GENNARO RIGHELLI**



con **DINA SASSOLI • ELIO STEINER • MARISA VERNATI**
ELENA ALTIERI • AMELIA CHELLINI • ALBERTO
CAPOZZI • CESARE BETTARINI • GIUSEPPE PORELLI

(LUX-FILM)



ENZO MANETTI (via Benedetta 3, Firenze). - « La malattia di moda oggi è la regia: tutti vogliono fare il regista! ». Nella rubrica *Film di questi giorni* vengono recensiti i film di prima visione a Roma. Ecco perché si parla dei film già apparsi a Firenze da qualche mese, oppure non ancora apparsi. Di *WALLY DELL'AVVOLTOIO* mi pare interessante qualche sequenza che si svolge in esterni, anche per la ripresa diretta sonora. Francesco Pasinetti e P. M. Pasinetti, del quale dici di aver letto un racconto su *Tempo*, sono fratelli. Possiedi i numeri del *Drymura*: 371, 372, 373, 374, 375, 376, e vorresti cambiarli con numeri di *Cinema*.

M. DELLI CASTELLI (Cremona). - Ti sei piazzata bene al Littorale di Cinema; e dimostri di veder chiaro nelle cose del cinema. « Io boccerei la maggior parte dei nostri registi che sanno far bene il mestiere ma che di cinema-arte non s'intendono affatto ». Hai visto registi al lavoro e non ti persuadono affatto: anzi il tuo cuore si è rivolto con forza alla onniscienza di Dio affinché s'illumino le menti di quelli che presiedono ed hanno il potere di farlo e scovino il sistema per toglier dalla circolazione i mestieranti... « Bei film DIVIETO DI SOSA e LE SIGNORINE DELLA VILLA ACCANTO, da inkerare proprio il contributo finanziario sperduto, spreca-tissimo! ». E infatti citi film che mi pare nemmeno escano in prima visione, quindi i loro produttori dovrebbero perderne. E poi il numero dei film diminuirà a favore della qualità. La Direzione Generale per la Cinematografia opera con oculatissima e cerca di indirizzare convenientemente produttori e registi. E scrivi quando vuoi, che mi farai piacere.

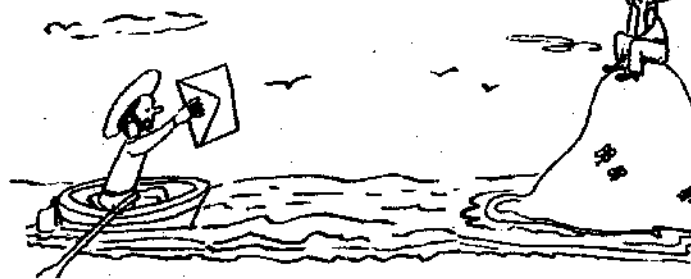
LETTORI DI TRAPANI. - L'Amministrazione tiene a precisare che nella vostra città vengono spedite regolarmente alla ditta Lazzara quindici copie.

SEVERO (Verona). - La critica non ha lo scopo di fare la pubblicità ai film. A questa norma si attengono, mi pare, le recensioni di *Cinema*. Ecco spiegato il perché di ciò che tu chiedi. Bisogna avviare in sostanza il pubblico al buon cinematografo, e per ciò la critica è utilissima.

LUIGI C. (Genova). - Quell'attore dell'ANGELO DEL MALE (*La bête humaine*) è Ledoux. Il salto di Jean Gabin dal treno ti ha ricordato i salti di Tom Mix. Infatti la scena non è convenientemente resa; nel senso che disturba lo sfondo finto. Non conosco la edizione italiana, ma mi pare che nel film tutto sia giustamente proporzionato; le azioni sono giustificate dalla premessa, dal carattere del protagonista e degli altri. Annoveri De Robertis tra i migliori registi italiani. Ma pare che egli conosca il cinema e i mezzi di cui può disporre, anche se talvolta non li applica in forma appropriata. Vorresti i primi ventotto numeri di *Cinema* (esclu-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



si il 16 e il 19) e ancora i numeri 31, 40, 41, 42, 51, 55, 56, 57, 58, 61, 67, 78, 80. In cambio daresti un numero di *Scenario* e altri numeri recenti di *Cinema*. Ma se tu dai questi numeri recenti, può darsi che ti accada, in un non lontano domani, di averne bisogno. Perché non cerchi di completare la raccolta? Ecco il tuo indirizzo, comunque: Luigi Castelli, via C. Cabella, 11-9, Genova. Dei film svedesi da te citati, finora, a quanto mi consta, nessuno è annunciato in Italia. *Carne* ha realizzato di recente *LES VISITEURS DE SOIR*. Dei film da te citati di produzione francese, sono stati annunciati *REMORQUES* di Jean Grémillon (non Renoir) e *LE QUAI DES BRUMES*. Ma non so quando usciranno. « Il nostro cinema ha ormai un suo volto, un suo stile ». Tu aggiungi che la proiezione dei film americani catturati non porterebbe dal confronto a diminuire i pregi del cinema italiano. Non degli altri, ma di nostrana pare accertata la presentazione, in dicembre.

NERIO TEBANO - La lettrice Ricca Minoli, via Torino, Casteggio, P. Pavia, ti comunica che è in possesso di giornali riguardanti i film L'ULTIMA VENICA e LA SIGNORA DI VECCHI ed è disposta a cederteli. Vorresti vedere un altro film restaurazione con Luisa Ferida e Fosco Giachetti, diretto da Alessandrini o da Chiarini; Filena Zareschi e Nino Crisman in *ISABELLA* (già dal romanzo di Murri). E poi vedresti una coppia Malagodi Benetti sul tipo della *Ducoux-Luchaire*. Della *CAMERA SUL DANUBIO* è stato già fatto un film in America. Vale la pena farne un altro? A questa tragica altri aveva pensato. Ma mi sembra che tu pensi troppo alle imitazioni. Comunque è lodevole il tuo entusiasmo per il cinema italiano. E riporto qui le tue precisazioni per i primi anni XVI: attore: Fosco Giachetti; film: *MALOMBRA* (ma non viene presentato un film, bensì un film di carattere politico); regista: Soldati; attrice: Miranda. Insomma, tu conti molto su *MALOMBRA*.

OSCAR PENNA (Genova). - Riterisco al « vice » la tua ammirazione e il tuo consenso per le sue recensioni. Tra *LA BÊTE HUMAINE* e *LES BAS FOND* preferisco il primo. Tra *L'ANGELO DEL MALE* e *VERSO LA VITA*, cioè le rispettive edizioni italiane, non so. Certo, sono stati rovinati. Il primo è stato presentato a Venezia.

FORDI SIRONI (Tortona). - Tua nonna è entusiasta che Francesca Bertini torni al cinema; senonché era stata annunciata la partecipazione della Bertini ad un film che è stato poi sospeso. Vuoi corrispondere coi lettori. Della Garbo non è mai uscita la Galleria. Della Hepburn sul numero 2.

AUGUSTO DI PASQUALE (Siracusa). - Se il sistema Bocca-Rudatis fosse perfezionato al punto da poterlo applicare, se ne potrebbero fare film davvero originali tecnicamente, nei riguardi del colore.

PIPISTRELLO NERO (Novara). - LA CARICA DEL SEICENTO: *The Charge of the Light Brigade*, produz. Warner Bros., First National 1937, regista Michael Curtiz, sceneggiatura originale di Michael Jacoby, musica di Max Steiner, attori principali Errol Flynn e Olivia de Havilland. Ti pare che Alida Valli, tranne che in piccolo mondo antico non sia riuscita a incarnare i personaggi. A me non è piaciuta nei filmetti di Neufeld o tipo Neufeld; la trovo convenzionale (quantunque notevole siano i primi piani ma soltanto fotograficamente forse) nei film di Gallone, mi persuade di più nei film di Mattoli, specie nella prima parte dei vari film, che poi cadono alla fine nell'artificio. Bene in sei vivi di Alessandrini. E benissimo, d'accordo, nel film di Soldati.

EMILIO ANCILOTTO (Casella Postale 25, Venezia). - Desideri copie di *Silver Screen*, *Pour Vous*, *Screenland* e di riviste del genere.

ROO A. M. D. (Asti). - I principali film di Mino Doro sono T'AMERÒ SEMPRE e VECCHIA GUARDIA. Per altri dati vedi l'*Almanacco*.

IL MOZZO (Roma). - Una scommessa per stabilire quale sia il miglior film della passata stagione. E io dovrei decidere? Sono più d'accordo con te che col tuo amico.

LUCIANO COMUNI (Bressana Bottarone). - « Vice » è il sostituto del critico, o del corrispondente ufficiale. Perciò ci sono tanti « vice ». Ecco perché tu hai trovato questa sigla in più giornali. Preferisco che tu scriva a macchina; ma quella che i medici scrivano male è una leggenda che bisogna sfatare; vi sono medici che hanno una chiarissima scrittura.

MARIO PALAZZI (Padova). - Comincia col dare l'indirizzo se vuoi corrispondere con lettori. Già in qualche città si è cominciato a indicare l'orario degli spettacoli. Se il pubblico seguisse l'orario, non ci sarebbe gente che entra a metà film. Io non la capisco la gente che comincia a vedere il film a metà o

a tre quarti. Sarebbe come leggere un romanzo cominciando da pagina centouno. Certo che l'atmosfera di Venezia è tutta speciale e che i film vengono visti con diversa attenzione.

LUIGI ENRICO RASCHI (Reggioda). - Per « Cinema » gira « manda pure ». Per le schede rivolgiti ai lettori schedatori, dei quali ho pubblicato in vari numeri gli indirizzi. Uno scozzese ALLA CORTE DEL GRAN KAN è *The Adventures of Marco Polo*. Sì, Marco Polo è stato trasformato nella edizione italiana in uno scozzese.

STUDIO DI TECNICA CINEMATOGRAFICA (Ancona). - Grazie per le musiche di sotto i tetti di Parigi che ho ricevute, perfettamente in ordine. Sei stato davvero molto gentile.

FRANCO P. (Roma). - Perché non ti rivolgi a qualche lettore di Roma che possiede la collezione di *Cinema*? Ti accontenterai senz'altro. Chiedi infatti un lavoro un po' complicato, che potrai svolgere con più gusto da te stesso, consultando gli arretrati del nostro quindicinale.

CARLO BARSOTTI (Lucca). - In quella Galleria c'è anche un altro errore. *Qui* in luogo di *Puck*. Il compositore ha preso una correzione per una firma. Infatti, come tu rilevi, il film QUATTRO RAGAZZE CORAGGIOSI è venuto in Italia; prima di questo, s'era visto a Venezia *SWEDENHILM*. È probabile che a Lucca siano piaciuti davvero quei due film. Io penso che altri film avrebbe potuto lodare in luogo dei *FUOCHI DI SAN GIOVANNI* e di *ORIZZONTE DI SANGUE*. Ma, quantunque egli scrivesse le critiche con una certa arguzia, tuttavia pareva che la recensione del film fosse piuttosto un pretesto per parlare d'altro: divagava, insomma. E come lui, altri. Te la prendi coi film pseudo-documentari (tipo *TOMMY SUL FONDO*) e sostieni che sono falsi, ibridi. Ma tutti i film, allora, sono falsi. Ibridi, forse in quanto i loro registi fanno agire, magari, persone che per la prima volta si trovano dinanzi alla macchina da presa, e poi le doppiano con la voce di non attori e doppiatori. Mi pare tuttavia che proprio in tali pseudo-documentari vi siano pezzi eccellenti di cinematografo. Preferisco ALFA TAU AL FONTE DEI SOSPIRI. Si tratta sempre di vedere come sono fatti i film. Di questo passo dovresti considerare anche la falsità di certi documentari di attualità, di certi cinegiornali, in cui avvenimenti sono ricostruiti a posteriori; il montaggio può modificare un racconto, un avvenimento può essere rivisto da un'altra prospettiva soltanto che si cambi l'ordine dei pezzi. Tu dici: UN PILOTA RITORNA È FALSO. È CARAVACCIO, poniamo, non è falso? Si tratta sempre di una interpretazione di fatti. L'importante è che i fatti siano risolti cinematograficamente, o meglio ancora, artisticamente. E allora ci rimane da analizzare, indipendentemente l'uno dall'altro, i singoli film. E tra i pseudo-documentari ve ne saranno di buoni e cattivi, così come tra i film d'altro tipo.

M. R. (Lucca). - Tu sei sempre Barsotti, vero? Dalla scrittura a macchina e dal contesto della cartolina parrebbe di sì. Non è vero che Gasiraghi e Viazi attribuiscono a Bianchi LA NAVE BIANCA. Se rileggi l'articolo *Presentazione postuma di un classico su « Bianco e Nero »* (pag. 43, n. 3 anno vi), troverai: « Se pensiamo alla personalità del direttore artistico del film, Giorgio Bianchi, molte cose ci appaiono spiegate (non tutte perché il secondo lavoro girato sotto la guida sapiente del comandante De Robertis, LA NAVE BIANCA, ci ha dimostrato chiaramente che a costui — cioè a De Robertis — deve essere attribuito il merito maggiore di queste fondamentali realizzazioni ». Potrebbe indurre in errore quel « secondo lavoro » che farebbe intendere come anche LA NAVE BIANCA sia stata realizzata da Bianchi. Ma più avanti gli articolisti scrivono: « Spiegata la funzione estetica importantissima che assume nel

IMPERMEABILI IRELLI

Produzione **KINO-FILM**

Ischero

Regia di

CAMILLO MASTROCINQUE

Distribuzione

ACI-EUROPA FILM

Interpreti:

LAURA SOLARI
NINO BESOZZI
ENRICO VIARISIO
SERGIO TOFANO
NERIO BERNARDI
RUBY D'ALMA
VERA RUBERTI
ANNA PEDRI
GUIDO CELANO
PIERO BONIFAZI
GIACOMO MOSCHINI
ARTURO BRAGAGLIA



KINOFILM



film il procedimento tecnico dell'apertura e chiusura circolare di diaframma, ignoto a Rossellini (LA NAVE BIANCA). In cui si dice che LA NAVE BIANCA è diretto da Rossellini. Forse gli articolisti hanno, invece, un po' esagerato attribuendo a Giorgio Bianchi certe peculiarità del film UOMINI SUL FONDO. Bianchi è il regista della MAESTRINA. In UOMINI SUL FONDO, che è stato tutto doppiato, credo che abbia appunto diretto la recitazione dei doppiatori; Bianchi è stato infatti per parecchio tempo direttore di doppiaggio. UOMINI SUL FONDO poi è stato incominciato per la direzione tecnica da Ivo Perilli; e ciò appariva anche da un articolo pubblicato in quell'epoca su *Tempo*. Nell'ALLEGRO PANTASMA Giorgio Bianchi è stato l'aiuto regista di Palerini. Certo che è male far fare il film da uno e poi farlo firmare da un altro. Ma non è di questo caso. E poi di solito succede il contrario: il maggiore fa il film e poi lo fa firmare al minore. Il caso Korda non è come tu dici. Nei titoli di testa della edizio-

ne originale della PRIMAVERA ROSA, appare ben chiaro che il regista è Harold Young. Ma il noleggiatore italiano ha voluto poi puntare sul nome di Korda, perché più noto, I.E. SEI MOGLI DI ENRICO VIII è proprio di Korda; LA GRANDE CATERINA è invece di Paul Czinner; e ciò risulta anche dai titoli di testa delle varie edizioni del film.

IL MOZZO DELLA FORTUNA - Lo scenario della GRANDE ILLUSION è di Charles Spaak e Jean Renoir.

VALERIO GUZZINI - La Galleria di Clara Calamai è apparsa sul n. 128.

LUCIANA P. (Casella Postale 54, Termini). - Vuoi far sapere a Nerio Tebano che possiedi il numero di *Cinema Illustrazione* con LA SIGNORA DI TUTTI. Ti interessano i numeri arretrati che parlano di Laurence Olivier, Douglas Fairbanks e Melvyn Douglas.

L. C. G. (Roma). - Ridolini si chiamava Larry Semon, ed era americano.

GIORGINA FONDA (via Settefontane 34, Trieste). - Desideri un numero arretrato di *Piccola* ma non dici che numero? L'editore era Rizzoli, piazza C. Riba 6, Milano. Desideri da qualche lettore la biografia e fotografie di Ramon Novarro.

GINO INCANNOVA (Palermo). - Non direi che in ALFA TAV ci sono attori dilettanti. Direi che quelli sono attori non professionisti, e perciò nel caso specifico efficaci. Riporto la frase esclusiva della tua nota su ALFA TAV: « Il film ha sequenze e inquadrature veramente belle e degne di figurare in una antologia cinematografica. Per tutte citiamo le sequenze della battaglia col sommergibile inglese. Ha nociuto al sapore di autenticità del film il doppiaggio degli attori ».

ADRIANO BENINI (Firenze). - Sulla Storia del Cinema di F. Puginetti (Edizione Bianco e Nero, via Veneto 34-B, Roma) vi sono molti dati; su l'Almanacco di Cinema apparirà l'elenco dei film, coi soli titoli e il nome della casa produttrice. La protagonista di *CHLOE ROSES ET MONTAIGU* è Carmen Boni.

GIORGIO SPANIO (Lobiano). - Grazie del ricordo.

STUDENTE UNIVERSITARIO 3759 (Milano). - Rivolgiti alla Soc. Ital. Autori e Editori, via Valadier, Roma, e alla Direzione Generale per la Cipro, via Veneto 7, Roma. Osvaldo Valentini nelle due ORFANELLE non è doppiato.

UGO CROCCENZI (via Sirtori 3, Santa Maria Capua Vetere, Napoli). - I protagonisti del SASTARDO sono Signe Hasso e George Lohkberg; il produttore-regista Helge Lund, con la collaborazione per la direzione degli attori, di Gösta Stevens. Il regista dell'UNO DEL NIGER è Jacques de Baroncelli. Il film è apparso alla Quirinetta nella edizione originale. RIVEDIANA e MADRESILVA sono due film. A SOUS LA LIBERTÉ è apparso in Italia la prima volta alla Mostra di Venezia del '32, poi nelle sale, distribuito dalla Pitaluga; col titolo A ME LA LIBERTÉ. ROSE SCARLATTE, di produzione Era-Amato, è diretto da Vittorio De Sica; la sceneggiatura è basata sulla commedia dell'arte di ROSE SCARLATTE di Aldo De Benedetti; attori: De Sica, René Saint Cyr, Melba, Vivi Gioi, Rubi Dalma, Luisa Beghi. LA REGOLA DEI FIUMEZ soggetto di Guido Paolucci, regista Alberto Salvi, con Leda Gloria, Gildo Bocci, Liana Persi. Liana Persi è il nome d'arte di una signora che appare anche, nella parte dell'infermiera, in ALFA TAV.

GIORGIO CAPITANI (Roma, via G. G. Belli 60). - Vuoi corrispondere con lettori che abbiano partecipato alla riunione culturale Weimar-Firenze.

ORIO DELLA SPARCA (Genova). - Non è affatto diminuito. Non ritengo MARGHERITA GAUTHIER un classico del cinema. La rubrica *Vecchi film in nastro* appare quando è possibile. THE SCOUNDREL è di Ben Hecht e Charles Mac Arthur e non verrà proiettato in Italia; nemmeno gli altri da te citati.

GALATEA (Mantova). - Quel ballerino in orizzonte di sangue è un ballerino professionista: Harry Feist. Il suo nome appare anche sui titoli di testa del film.

MARCO TULLIO (Napoli). - Di qualche espressione adoperata da giovani critici ed esteti, bisogna diffidare; per « taglio alla Duvivier » non so di preciso che cosa si voglia intendere. Per « primo piano all'americana » si può intendere la mezza figura, o press'a poco. Per le pubblicazioni, rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma; nei volumi di Chiarini, Barbaro, Pasinetti, potrai trovare ciò che chiedi.

L. R. (Modena). - La Redazione comunica che l'articolo inviato con la lettera è insufficiente; l'altro, precedentemente inviato, è migliore, ma non aggiunge nulla di nuovo a quanto è stato già detto da altri su riviste e giornali. Ritenta e auguri.



S. Ten. Nerio Tebano, lettore del "Capo di B. Speranza"

ARBONATO 1281 (Giulianova). - La legge sul blocco dei fitti si applica anche agli esercizi cinematografici. Quindi tu puoi condurre il locale alle condizioni contrattuali fissate, fino alla fine della guerra, ovvero fin tanto che non intervenga una nuova disposizione.

OSCAR PENNA (Genova). - La recensione della BESTIA UMANA, presentato a Venezia nell'agosto '39, è uscita sul numero 77.

PIER LUIGI BRUNORI (via Fiesolana 14, Firenze). - Ecco il tuo indirizzo. Desidereresti anche il n. 49 di *Cinema*, che ti è sfuggito. C'è stato un rinoceros con Polidor protagonista. Mi dici del modo con cui è stato realizzato dal Guf fiorentino un film 16 mm. In tempi andati, altri film in formato ridotto i Cine-Guf hanno realizzato in peggiori condizioni; oppure non riusciti. Ecco: che il regista non sapesse farsi rispettare, questo non va bene. Ma che il teatro di posa fungesse da camerino, sala di truccaggio, officina meccanica, magazzino, non implica che il film non potesse riuscire bene. « Penso che volendo fare un film sul serio non si affida tutta l'azione a dei principianti ». E pretendi che quelli del Cineguf siano professionisti? Bisogna pur cominciare. E si comincia anche con i film in formato ridotto. Ci vuoi un po' più di coscienza, ecco tutto. Certo che se si lavora senza coscienza, meglio appunto acquistare vecchi film. Vorresti che un lettore di Modena si mettesse a tua disposizione per una ricerca che tu non puoi fare, sul quotidiano locale.

MARIA ANTONIETTA. - Il lettore Camillo Morgavio mi ha gentilmente inviato alcune notizie e fotografie da giornali di L. Olivier e J. Fontaine; inviami il tuo indirizzo affinché possa spedirti questo materiale.

LUIGI C. (Genova). - Due lettori, Liana Dozzi e Carlo Barsotti mi inviano dati che riguardano HO RITROVATO IL MIO AMORE: I Met My Love Again, regia di Arthur Ripley e Joshua Logan, soggetto di Allene Corliss, attori H. Fonda, J. Bennett, Louise Platt.

LIANA DOZZI (San Marco 5124, Venezia). - Desideri fotografie di attrici e attori stranieri, nonché giornali e riviste di cinema anche non recenti.

IL NOSTROMO

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

C 340

Gli uomini sono scettici ...

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

pasta dentifricia

Chlorodont

sviluppa ossigeno

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Continua l'emissione di polizze abbinate alla nuova serie di Buoni Novennali del Tesoro 4%.

La grande sottoscrizione nazionale a Buoni del Tesoro Novennali 4%, è stata immediatamente fiancheggiata dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, come già era avvenuto per le precedenti emissioni, nell'intento:

1) di contribuire nel modo più efficace al pieno successo della nuova operazione patriottica;

2) di rendere possibile ad una gran massa di cittadini, mediante speciali facilitazioni, fra cui il pagamento rateale, di partecipare alla sottoscrizione e di compiere, in pari tempo, un saggio atto di previdenza.

Le polizze, che all'uopo l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni emette, sono di tre tipi, due in forma « ordinaria » ed una in forma « popolare ».

RISPARMIATORI!

La Nazione è in armi; le sue migliori energie, la sua ferrea volontà, sono impegnate ad apprestare tutto quanto occorre ai valorosi combattenti, di terra, del mare, dell'aria, per il raggiungimento della vittoria. Non vi può essere nessun cittadino che, nei limiti delle sue possibilità, neghi il suo contributo. Sottoscrivete al grande Prestito Nazionale valendovi delle suddette polizze. Investirete proficuamente i vostri risparmi, tutelerete nel miglior modo voi stessi e i vostri cari, concorrerete a premi vistosi. Ricordiamo che con tali polizze abbinate ai Buoni del Tesoro delle precedenti emissioni, tre assicurati dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni hanno guadagnato ciascuno il premio di un milione e che moltissimi altri hanno guadagnato i premi di centomila, cinquantamila e diecimila lire.

PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

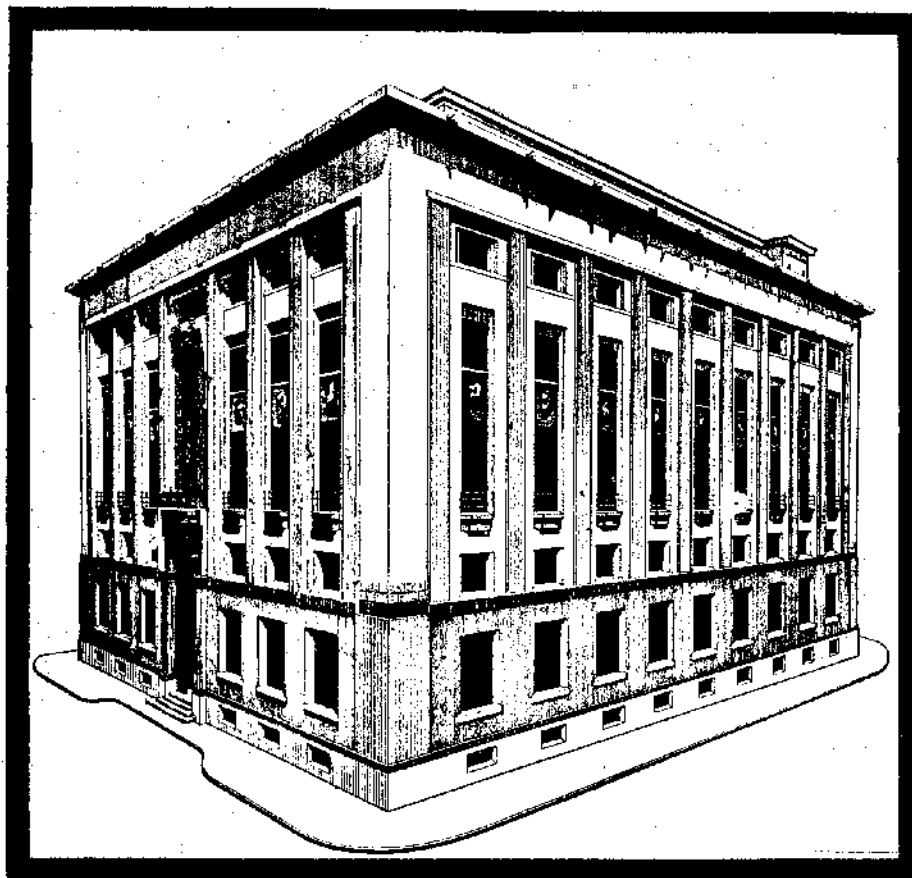
(28)



La marca che si è imposta in tutto il mondo, lancia una serie di nuovissimi modelli con registri indipendenti e sonora. Preferitela!

Si armoniche

ACCORDIANA MELODIOSA
CASTELFIDARCO - Ancona



BANCO DI SICILIA

IL PIÙ ANTICO ORGANISMO
BANCARIO DELL'ISOLA ED
UNO DEI PIÙ ANTICHI
DEL MONDO

OLTRE MEZZO MILIARDO DI
FONDI PATRIMONIALI

130 SEDI E AGENZIE

per un maggior rendimento delle semine

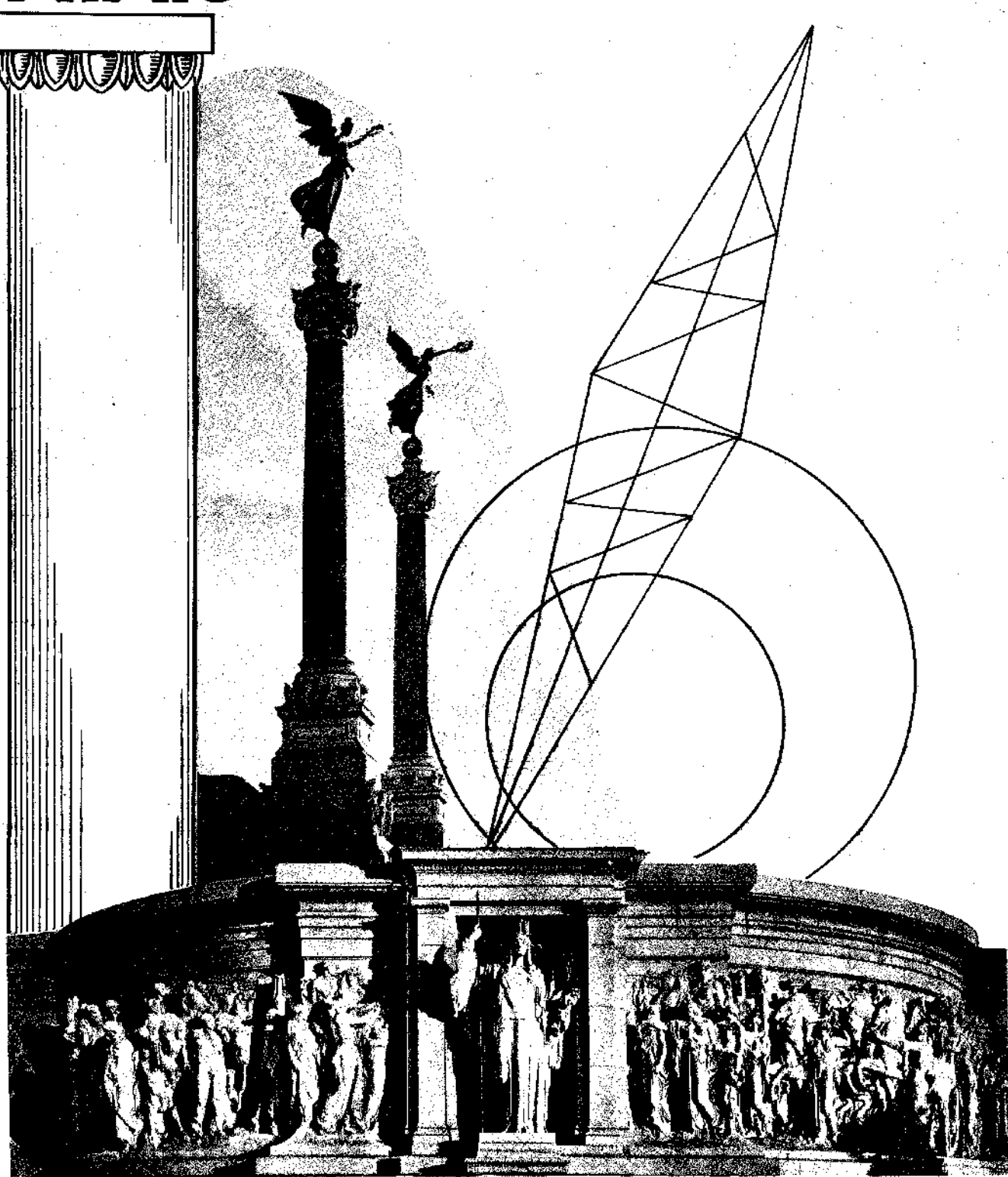


CALCIOCIANAMIDE

TERNI

SOCIETÀ PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITÀ

SAFAR



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