

# CINEMA

**IN QUESTO NUMERO**  
Scritti di: P. M. Bardi, M.  
Antonioni, W. Ruttmann,  
A. Prezzenini Mattoli  
G. Viazzi, M. Mida - Con-  
tinua il saggio sulla regia.



SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

**155** LIRE  
2,50

10 DICEMBRE 1942-XXI

FAM  
1921

MAGNETI  
MARELLI

*Impianti  
Diffusione  
Sonora*

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI S. A. - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000

# ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

## LA POLIZZA DOTALE

La 'Polizza Dotale' è una delle forme assicurative maggiormente raccomandabili ai genitori per preparare i mezzi necessari all'educazione dei figli. Riteniamo quindi utile illustrarla con un

### ESEMPIO PRATICO

Un padre dell'età di anni 27 vuole costituire a favore di una sua bambina di anni 2 una dote di L. 25.000, che dovrà essere corrisposta alla bambina stessa quando avrà raggiunto il 25 anno. A tal fine il padre, quale contraente, s'impegna a pagare all'Istituto, al massimo per 23 anni, il premio annuale di L. 801,25 che praticamente si ridurranno a L. 753 circa per la corresponsione annuale della partecipazione agli utili, e per contro L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI assume gli obblighi seguenti: 1) di corrispondere a scadenza il capitale assicurato, se a quell'epoca è in vita la beneficiaria; 2) di rinunciare all'ulteriore incasso dei premi (pur mantenendo immutato l'obbligo di corrispondere come sopra la somma assicurata) qualora il contraente (genitore) venisse a mancare durante lo svolgimento del contratto; 3) di restituire al contraente i premi incassati al netto di tasse e interessi, in caso di morte della beneficiaria prima della scadenza del contratto; restituzione inoltre che sarebbe fatta a chi di diritto se nel frattempo fosse morto anche il contraente.

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

(31)



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

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



## Lombaggine

● I dolori tanto molesti dovuti alla lombaggine ed al mal di schiena si possono eliminare con qualche applicazione di **TERMOLEINA**. Versatene una piccola quantità sulla parte dolente e frizionate fino a completo assorbimento del balsamo: vi sentirete invadere da una ondata di calore benefico, seguito dalla progressiva scomparsa del dolore.

Il balsamo **TERMOLEINA** vi dona sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Sciatica - Foricella - Dolori artrosi ed artritici - Nevralgie - Raffreddori di petto - Tussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 10 il flacone.

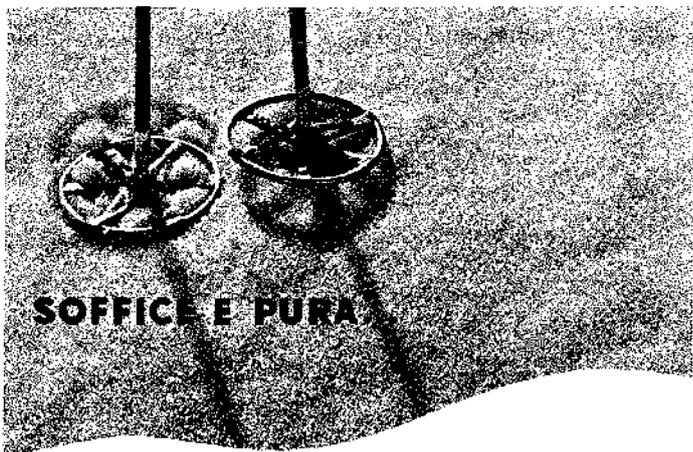
### TERMOLEINA

*lenisce il dolore*

REUMATISMI - SCIATICA - ARTRITI



SOC. AN. FARMACEUTICA ITALIANA - RUSSI & C. - ANCONA



**SOFFICE E PURA**

... è la schiuma disinfettante e detergente della pasta dentifricia "**ALBA RUMIANCA**". Usatela sempre e sarete sicuri di mantenere sani i denti e le gengive.

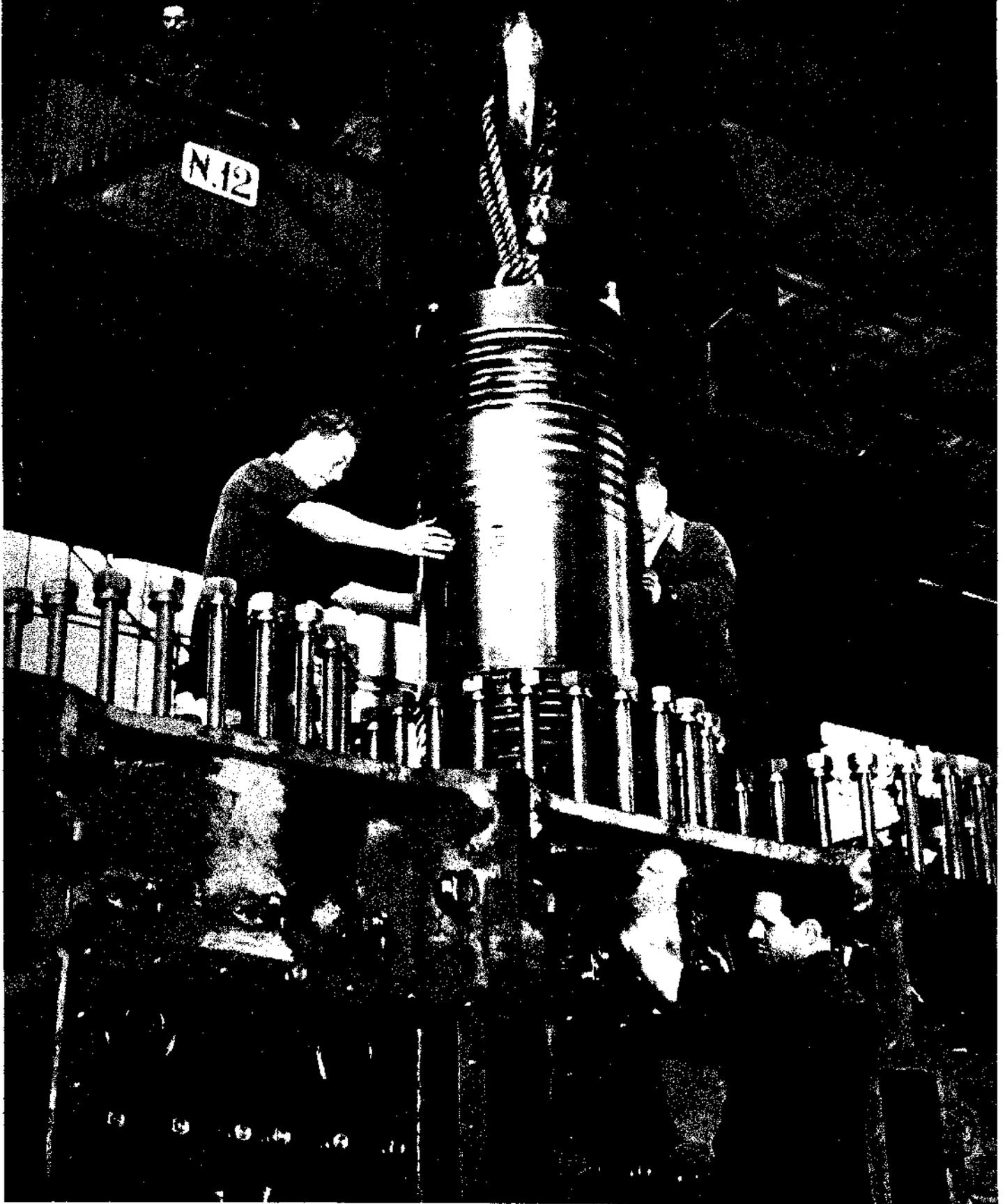


# Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia al laurinsulfonato di calcio e magnesio

A. C. 10/1000 164/4

# FIAT - Grandi Motori



# CINEMA

## QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATO DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

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

FASCICOLO 155

IN QUESTO NUMERO:

F. M. BARDE	701
Quelli del cinema	
MICHELANGELO ANTONIONI	702
Suggerimenti di Hegel	
WALTER RUTIMANN	704
Il film a colori	
F. BASINETTI e G. PUGGINI	705
Capitolo sul regista (2ª puntata)	
FRAGONNE	708
«Ducelli»	
GLAUCO VIAZZI	710
Wiene e Dostojewski	
UBALDO IVO	711
Questo pubblico	
MASSIMO MIDA	712
Occasioni	
L. C.	714
Lettera dalla Svizzera	
A. PREZZINZI MATTOLI	716
Cinematografia scolastica	
GIUSEPPE DE SANTIS	718
Film di questi giorni	
NELLE RUBRICHE	
Cinema Gira	695
Segnalazioni	697
«Riccardo Fellini»	697
Cronache di 30 anni fa	697
«Inquadrate»	699
Capo di Buona Speranza	721

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE  
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 483470

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. 28 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossofossati 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



Isa Miranda nel film di produzione Lux 'Zaza' diretto da Renato Castellani (foto Vaselli)

# CINEMA GIRA

## ITALIA

### IL 30 ULTIMO SCORSO...

...è stato inaugurato dal Ministero dell'Educazione Ungherese, in Budapest, il convegno della Camera Internazionale del film, al quale l'Italia era rappresentata dal dottor Monaco, dal comm. Luigi Freddi e dal cons. naz. Fantechi. Sono presenti 130 delegati, oltreché dell'Italia, della Germania, dell'Ungheria e della Spagna, di altre Nazioni europee.

Gli scopi principali della riunione sono lo studio delle possibilità, per giungere a una perfetta autarchia nazionale dei singoli Paesi, per quello che riguarda la produzione europea; quindi affrontare i problemi delle materie prime e dei prodotti industriali necessari ai film e studiare un coordinamento della produzione e degli scambi, nonché l'aumento della produzione stessa.

### UNA MOSTRA...

...Nazionale del passo ridotto con un convegno intergruppi di critica cinematografica, avrà luogo a Udine dal 10 al 13 dicembre, indetto e organizzato dal G.U.F. friulano. Presidente della Mostra sarà Eitel Monaco, del Convegno Luigi Chiarini; a far parte della Commissione giudicatrice sono stati chiamati Luigi Freddi, Augusto Fantechi, L. Algard e Gianni De Tommasi; segretario il dott. Pezzato.

### LA 'GAZZETTA UFFICIALE'...

...pubblica la legge 2 ottobre 1942 con la quale il Governo del Re è autorizzato a rivedere, integrare e coordinare in testo unico tutte le disposizioni vigenti in materia di produzione, importazione, esportazione e commercio delle pellicole cinematografiche, di vigilanza governativa sulle pellicole stesse, di apertura, classificazione ed esercizio delle sale di pubblica proiezione, e, in generale, in materia di spettacoli cinematografici, nonché in materia di provvidenza a favore dell'industria cinematografica nazionale.

Nel detto testo unico saranno comprese anche le disposizioni che potranno essere emanate alla pubblicazione della presente legge.

### IN APPLICAZIONE...

...alle direttive ministeriali per il concentramento dei gruppi industriali della cinematografia nazionale, la S. A. Tirrenia Cinematografica ha raggiunto con l'E.N.I.C. un accordo in base al quale l'attività ed i servizi della Tirrenia sono assunti dall'E.N.I.C.

### IL MINISTERO...

...della cultura popolare, per sopperire alle presenti difficoltà nella produzione e consegna della pellicola vergine, ha stabilito che la produzione nazionale non superi le 80 pellicole all'anno, con un metraggio singolo — salvo speciale autorizzazione in circostanze eccezionali — non superiore ai 2500 metri.

Inoltre, per le medesime ragioni di limitare il consumo del negativo e positivo, verrà diminuita l'importazione delle pellicole straniere.

A partire dal primo ottobre, il consumo è stato così disciplinato:

a) la pellicola vergine necessaria alla stampa delle copie positive di circolazione dei film italiani e stranieri, anche se acquistata direttamente dal produttore o dal distributore, sarà consegnata presso le Case di stampa che cureranno le operazioni di sviluppo e stampa delle copie stesse. A tali effetti, le Case di stampa interessate, per quanto riguarda i rapporti giuridico-commerciali fra le Case produttrici di pellicola

provata necessità, potranno essere concesse soltanto in casi eccezionali e dietro autorizzazione del Ministero della cultura popolare.

c) Per la pellicola occorrente alle operazioni di doppiaggio dei film esteri si seguirà analoga procedura. Le Case di doppiaggio, su apposito registro di carico e scarico, indicheranno il consumo della pellicola loro assegnata notificando per ciascun film gli eventuali residui alla Federazione dello spettacolo.

I limiti massimi di assegnazione di pellicola per il doppiaggio di ciascun film estero sono stabiliti in 15.000 metri di negativo per il sonoro e 10.000 metri di positivo.

b) Per quanto riguarda le copie necessarie alla esportazione la Federazione dello spettacolo rilascerà apposito buono alle Case di stampa su proposta dei C.E.F.I.

### L'UFFICIO STAMPA...

...della Direzione Generale per la Cinematografia ci comunica: « Per disciplina nei rapporti di lavoro ed inadempimento contrattuale una attrice e un attore cinematografici sono stati sospesi a tempo indeterminato da ogni attività, da parte delle competenti autorità ministeriali e sindacali ». Non sarebbe meglio che ci fossero stati comunicati anche i relativi nominativi? Ad ogni modo siamo avviati su una buona strada, già da noi indicata, e vorremmo che l'esempio servisse di ammonimento a qualche padreterno di nostra conoscenza.

### SONO STATI...

...aperti al lavoro i due nuovi teatri di posa, numero 13 e 14, costruiti a Cinecittà. Tale complesso di costruzioni costituisce il primo blocco di lavori che verranno in seguito iniziati per completare il piano regolatore della grande Città del Cinema.

### IL DRAMMA DI MILAN...

...Bergovic L'AVVENTURIERA DAVANTI ALLA PORTA ha avuto in Italia una certa fortuna. Lo presentò per la prima volta Anton Giulio Bragaglia nel Teatro degli Indipendenti e ne fu a quel tempo protagonista Marcella Rovena. Due anni fa lo stesso Bragaglia pensò che il dramma potesse ancora avere un certo interesse e lo presentò al Teatro delle Arti, suscitando un certo lieto interesse. La società Artisti Associati ha ora fatto eseguire una riduzione cinematografica del lavoro di Bergovic, proponendosi di realizzarlo quanto prima.

### LA SABAUDIA FILM...

...ha in preparazione un film di genere brillante tratto da un soggetto di A. R. Sabatini che si intitola *RELIQUIE SOTTO LA PIOGGIA*. La trama è innestata sulla movimentata avventura di un giovane studioso di astronomia che ha il modo di condurre in città diverse e divertenti esperienze. Alla sceneggiatura lavora Vincenzo Rovi.

## UNGHERIA

### SECONDO INFORMAZIONI...

...dell'Agenzia Centraleuropa di Zurigo, è progettato in Ungheria l'impianto di una grande impresa che si dedicherà alla fabbricazione di pellicole grezze. Tale decisione sarebbe da ascrivere al fatto che l'Ungheria è rimasta isolata dalla maggior parte dei mercati di produzione e che i quantitativi importati dall'Italia e dalla Germania non sono sufficienti al fabbisogno nazionale.

## SVIZZERA

### IN UNA NOSTRA...

...corrispondenza dello scorso aprile si riferì intorno alla prima visione avvenuta a Locarno del film di soggetto ticinese al CANTO DEL CUCÙ, di cui era soggetto Virgilio Gilardoni, regista

Augusto Kern, protagonista Lilian Her- man, consorte del Gilardoni. Il pubbli- co locarnese fece un'accoglienza favo- revole al lavoro, fra i cui interpreti fi- guravano anche due italiani dimoranti a Locarno: il sig. Mondini, proprietario del cinema « Pax » e « Rialto » e Pix Obcrisoli, che faceva parte della locale Filodrammatica dopolavoristica e che aveva agito nel film « Eva » di Franco Bor- ghi. Anche i critici dei fogli svizzeri transalpini, pure affacciando riserve, misero in luce alcune doti positive del film. Questo, dopo l'aggiunta di al- cune inquadrature girate in estate per completare talune sequenze riuscite monche nella prima edizione, è passato in visione oltre San Gottardo e ha in- dignato vari soci della « Pro Ticino », associazione che riunisce nelle sue file i ticinesi domiciliati nella Svizzera fran- cese e tedesca e all'estero. In tali am- bienti si accusava il film di offrire una visione falsa e offensiva della vita tici- nese, e di questo stato d'animo si faceva interprete un collaboratore del « Dope- ro » di Bellinzona, il quale stroncava il film, riconoscendogli soltanto il pregio di una buona fotografia.

Prima che questo articolo vedesse la luce, nella rivista mensile culturale « Settimana Italiana », ne era apparso uno di Virgilio Gilardoni nel quale si attac- cava vivamente Augusto Kern, il quale in una rivista specializzata si era gab- bellato per autore oltre che regista del film, e si rivelavano una serie di re- troscena punto edificanti. Il Gilardoni sostiene che nel corso della lavorazione il Kern storpì il copione, svotandolo del suo contenuto umano e introducen- do motivi destinati ad assicurare al film il favore del pubblico di gusto gros- solano.

Non intendiamo intervenire nella dispu- ta e non intendiamo abbandonare la no- stra funzione di cronisti, ma ciò non ci vieta di chiederci perchè Virgilio

Gilardoni, di fronte a un tale contegno del sig. Kern non ha pensato tempesti- vamente a scindere le sue responsabilità da quelle di detto regista.

Per tornare alla cronaca, aggiungeremo che in un'assemblea tenuta recentemente dalla « Pro Ticino » si è votato un ordine del giorno in cui si deplora AL CANTO DEL CUORÈ e altrettanto si fa con il film di Jacques Feyder « UNE FEMME DISPARAIT » per la parte della vicenda che ha per teatro il Ticino. E anche qui rinunciamo ancora per un istante alla nostra funzione di cronisti per osservare che si è lasciato passare senza una reazione un altro film L'ULTIMO POSTIGLIONE DEL SAN GOTTARDO in cui l'unico tici- nese che entra in scena è un maleduca- to, un millantatore pronto a lanciare sospetti temerari e recalcitrante a com- pensare chi gli restituisce la somma di seimila franchi da lui smarrita.

## GERMANIA

### IL FISICO TEDESCO...

...Manfred von Ardenne, addetto all'Istituto « Kaiser Wilhelm » per la chi- mica applicata alla fisica, ha prodotto in questi ultimi tempi il primo film microscopico-elettronico, che consente di eseguire delle riprese con un in- grandimento 21.000 volte il normale. Una pellicola ripresa secondo il sistema Ardenne, permette per esempio di ve- dere il fenomeno di fusione e di ossi- dazione dei metalli e persino lo stesso fenomeno del calore che, come è noto, deriva dal rapido urto di particelle in- finitesimali.

### UNA DELLE AVVENTURE...

...del celebre barone di Münchhausen, si svolge, come è noto, nel mondo della luna. Questo mondo è divenuto quindi il campo di azione di Hans Albers, l'attore che il consorzio Ufa ha desti-

nato a protagonista del film a colori che si propone di riesumare in forma cinematografica tutte le mirabolanti men- zogne di Münchhausen. Per far sì che l'invenzione del barone di Münchhausen avesse una parvenza di realtà, negli stabilimenti di Babelsberg, la Ufa ha fatto costruire una vasta superficie lu- nare che rappresenta il punto in cui il barone di Münchhausen, dopo aver ap- prodato sulla luna a bordo di una mongolfiera, svolge la sua leggendaria attività. La regia di questo film a co- lori della Ufa è stata affidata a Josef von Baky. Alcune riprese di esterni del film sono state realizzate anche a Ve- nezia nel settembre u. s. Altri interpreti de n. BARONE DI MÜNCHHAUSEN sono Ilse Werner, Brigitte Hornhey, Ferdinand Marian e Hilde von Stolz.

### IN BASE ALLE DICHIARAZIONI...

...fatte in questi giorni a Berlino dal- l'Intendente Cinematografico del Reich, dott. Fritz Hippler, risulta che durante la stagione in corso le sole nazioni ade- renti alla Camera Internazionale del Ci- nema produrranno un complesso di 435 film spettacolari a soggetto. A questa cifra si aggiungerebbero altri 72 film prodotti dall'industria cinematografica francese (senza contare i 20 film pro- gettati dalla nuova società « Continen- tal » di Parigi). Il dott. Hippler ha inoltre dichiarato che la produzione ci- nematografica francese supera gli indici registrati nel periodo pre-bellico e si av- vicina sensibilmente alla produzione dei due maggiori esponenti del mercato eu- ropeo: l'Italia e la Germania. Per quan- to riguarda quest'ultima, si prevede che con il riordinamento della propria in- dustria, la produzione dell'anno com- merciale 1942-43 ascenderà complessiva- mente a 107 film spettacolari. La pro- duzione italiana non rimarrebbe al di- sotto di 100 film. Fra i Paesi produt-

tori di una certa importanza figurano poi l'Ungheria con 40 film, la Spagna con oltre 20 e la Svezia con una cifra probabile di 35 film. La Danimarca e la Finlandia progettano la produzione di una ventina di film ciascuno, men- tre la Norvegia metterebbe in cantiere un gruppo di 6-10 film.

### ULRICH K. T. SCHULZ...

...sta realizzando per l'Ufa un cortome- traggio a colori sulla lotta per l'esisten- za che gli animali combattono. Egli ci mostra anzitutto i vari modi con cui gli animali si mimetizzano per sfuggire all'attacco dei loro nemici, oppure per aggredire a loro volta. Vediamo insetti che si nascondono nel calice di un fiore per ghermire la farfalla in cerca di miele, formiche che costruiscono inge- gnose trappole, insetti che si servono, per catturare le vittime, di un liquido vischioso, altri che spruzzano una so- stanza che si trasforma in una specie di vapore destinato a disorientare e a stordire la preda, altri ancora che secer- nono dei veri e propri narcotici. Particolarmente interessante è un millepiedi dell'isola di Giava che, per uccidere le sue vittime, si serve di aggressivi chi- mici e specificamente dell'acido prussi- co. Altrettanto ingegnosi e perfezionati sono i metodi di difesa nel regno ani- male. Vediamo splendide esotiche far- falle, la cui puntura è velenosissima, cavallette che, per il colore e per la forma, possono essere scambiate per fo- glioline del tutto inoffensive e così mi- rabilmente riprodotte nei particolari del- le venature, ecc., che traggono in in- ganno le vittime. Gran parte delle riprese di questo do- cumentario viene effettuata nell'Istituto per le ricerche biologiche di Rovigno d'Istria. All'interesse e alla curiosità del tema la magia dei colori ha conferito una speciale suggestione.

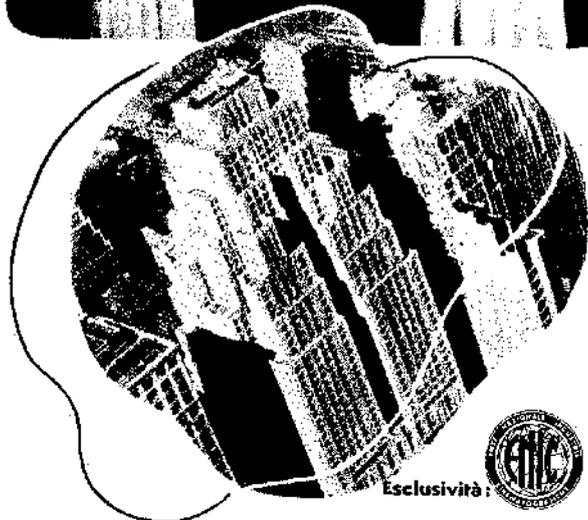
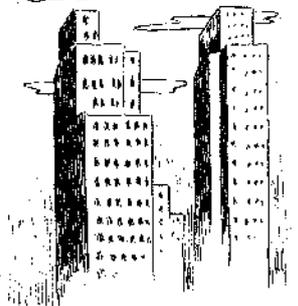


# GRATTACIELI

Interpreti: RENATO CIALENTE  
LUIGI PAYESE  
YANNA VANNI  
ELENA MALTZEFF  
PAOLO STOPPA  
GUIDO NOTARI  
CARMEN NAVASQUES  
LUISA GARELLA

Produzione: CINES realizzata dalla  
JUVENTUS FILM

Regista: GUGLIELMO GIANNINI



Esclusività:





(1918)

★ *La questione dei tagli.* - Pare incredibile, ma purtroppo è vero. Da qualche tempo in alcuni cinematografisti è entrata la mania dei tagli delle pellicole, con l'unico scopo di accorciare il programma (fino a qualche tempo fa imprimevano contro le Case produttrici per la scarsità dei lunghi metraggi!!!) e fare così durante la giornata qualche informata di più. Illusi!... Non si accorgono essi che così facendo scontentano il pubblico, il quale, per quanto il taglio o la soppressione, che dir si voglia, sia fatta bene e magari anche in punti opportuni, si trovano sovente sviati dal procedere lento e posato del pensiero che segue la azione, o si trova sbalzato, repentinamente, inaspettatamente, da un campo all'altro, da una circostanza, da una causa senza un effetto o viceversa, dell'azione medesima.

★ *Lettere dalla Spagna.* - Finora il film i PROMESSI SPOSI, della Pasquali, era quello che aveva battuto i record per la durata, all'infuori del qto VANIS?, proiettato con procedimenti diversi da quelli in uso. I PROMESSI SPOSI furono proiettati per una settimana di seguito nello stesso cinematografo, ed ora JUVE CONTRO FANTOMAS è rimasto nove giorni nel programma dell'« Idealine ».

★ *Dichiarazione.* - Per sfatare le voci tendenziose, che cercano di rovinare l'ottima fama che gode nel mondo cinematografico, in relazione ad una pretesa querela che avrebbero sporto i signori Flam. Rigo e Co di Trento, mi preme dichiarare pubblicamente che l'accusa è assolutamente priva di fondamento. Sta invece il fatto che i suddetti signori mi avevano imposto, per rivalità, di abbandonare la rappresentanza della Casa in film « Gloria » di Torino, esprimendosi in modo poco lusinghiero sul conto della stessa, e promettendomi in compenso di continuare ad affidarmi la rappresentanza della loro Casa. Non avendo io voluto fare ciò, per mio decoro, e perché i sunnominati signori mancarono ai patti convenuti, questi ruppero i nostri rapporti di affari, e sequestrarono la loro merce nel mio scrittoio, senza il mio assenso: merce che trattenevo quale pegno della mia cauzione. Gaetano Furlani.

★ *Dalla Capitale.* - Al Teatro Costanzi, trasformato per merito del cav. Alberini, in una vastissima sala da proiezioni cinematografiche, è stata rappresentata per diverso tempo e con successo scenico e... finanziario sempre crescente, il bellissimo capolavoro della casa Ambrosio GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI, tratto dal romanzo storico di Lytton Bulwer, che tutta Roma ha potuto ammirare. Per tre giorni, ora, in occasione della festa del 20 settembre, che qui ha un significato speciale, il cav. Alberini con pensiero altamente patriottico, fa proiettare dinanzi a un numeroso pubblico, un film di grande attualità o ROMA O MORTE, nella quale, con una sorprendente verità e naturalezza sono riprodotti i più salienti episodi della nostra epopea nazionale.

(da La Vita Cinematografica).



LA strada che conduce alla realizzazione d'un sogno così « moderno » e così suggestivo come quello di recitare in un film, è lunga e dura. C'è un metro, proprio su questo percorso irto d'ostacoli, per giudicare la giustezza d'una vocazione di attore cinematografico. E il metro della costanza. Chi dura fino in fondo, quegli, lo possiamo quasi sempre giurarci, ha una sua parola da dire, possiede una propria autenticità ch'è carne e sangue.

Miglior discorso non potremmo fare a proposito di Riccardo Fellini, di cui conosciamo da alcun tempo la caparbia volontà di arrivare, testimoniata da un paio d'anni di vita faticosa, non tanto in attesa, quanto in ricerca, per così dire, del traguardo finale. Fellini non s'è fermato allo stadio ipotetico del cammino; s'è buttato all'inseguimento d'un fantasma via via più carnoso, col preciso compito di raggiungerlo e dominarlo. Dopo l'ipotesi e la speranza, il lavoro. Un lavoro di preparazione paziente e deciso: studio di recitazione, osservazione cauta e attenta della realtà e dei maestri. Fratello di Federico, l'umorista e sceneggiatore, Riccardo Fellini si

C562

Tutti gli inirzi sono difficili

Regalate al vostro bambino un tubetto di pasta dentifricia Chlorodont ed uno spazzolino da denti, non appena egli sia in grado di adoperarli da solo. Insegnategli come i denti si puliscono all'esterno ed all'interno. Prima che egli vada a letto, i suoi dentini debbono essere nettati dai residui di cibo e dai sedimenti. Conservare sani i denti di latte significa preparare una lunga vita ai denti dell'adulto.

pasta dentifricia  
Chlorodont  
*sviluppa ossigeno*



augura di poter un giorno vedere il proprio nome grosso sui titoli dello schermo quanto quello del fratello. È un augurio fondato su un'effettiva qualità « fotogenica », su una dose notevole di doni propizi, naturali e creati col tempo passato a migliorarsi.



Ha già preso parte a qualche film, ma in piccoli ruoli. Ci par possibile numeri evidenti, che le fotografie stesse in parte attestano.

G.

**TOSSI  
RAUCEDINI  
MALI DI COLA**



**PASTIGLIE BERTELLI**  
*alla catramina*

# INQUADRARE

A documentare l'interesse dei nostri lettori per i problemi della fotografia, preparazione indispensabile alla tecnica del cinematografico, pubblichiamo queste note di Giuseppe Corsi

DUE sono i significati che la parola «inquadrare» ha assunto nel gergo fotografico. L'uno è quello di «incorniciare», «comprendere». L'altro, meno usato e meno noto è «tagliare», «escludere».

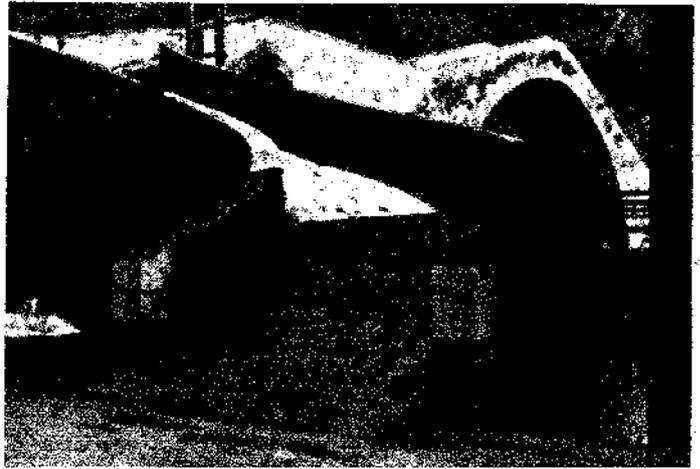
Apparentemente antitetici questi termini si compendiano e si compensano a vicenda, ed è dalla loro sintesi che l'opera fotografica ha origine, si anima, acquista valore. Chi si accinga a fare delle fotografie che siano qualcosa di più che semplici ricordi, chi cerchi di risolvere sull'emulsione sensibile le proprie emozioni, deve possedere anzitutto il senso esatto, immediato, dell'inquadratura.

Esso non si acquista. Nessun manuale può insegnarlo. Fa parte del bagaglio artistico personale, ed i suoi effetti si concretano in una maniera del tutto individuale e caratteristica.

Come il pittore o il musicista vedono e sentono la loro opera nella

completa armonia della sua struttura già prima di averla «materializzata», per loro intimo bisogno, così chi fotografa deve intuire, vivere il quadro non appena un qualche insieme di linee, o disposizione di piani o di luci, abbia suscitato in lui l'interesse artistico, che in parole meno povere, e quando ci si trovi in presenza di chi giunga a questo limite, si può anche chiamare ispirazione.

Anche nella fotografia, come nella pittura, l'armonia del quadro si realizza per mezzo di un insieme di linee che sono l'ossatura dell'opera, e che devono condurre quasi invitandolo, l'occhio di chi guardi sul soggetto, sul tema. È appunto nella scelta delle linee che compongono il quadro che il fotografo deve operare ad eliminare tutto quanto è superfluo, tutto quanto interrompe l'euritmia delle linee o ne devia il fluire. Questo si deve intendere per «inquadrare».



La struttura deve essere semplice. Poche linee principali, ben definite e armonicamente disposte, daranno alla composizione un'efficacia difficilmente raggiungibile con una struttura complessa. Semplicità di linee vorrà dire immediatezza di concetto espresso, rispondenza diretta tra l'opera e l'anima. Non sono regole queste. L'emozione artistica si raggiunge solo attraverso un complesso di elementi imponderabili; essa stessa è l'imponderabile dell'anima. Per questo, e fortunatamente, sfugge ad ogni tentativo di formulazione. Qui si è inteso solo definire ed analizzare uno degli elementi, forse il principale, che concorrono a dare forma artistica a una fotografia. Tenendo conto del suddetto, si può definire l'«Inquadratura» un'«In-

sieme euritmico di poche linee funzionali, e unicamente funzionali». Vari altri e non trascurabili elementi concorrono a creare l'opera fotografica. Disposizione di piani e provenienza della luce, i principali. Senza parlare degli artifici tecnici quali schermi, reticoli, obiettivi vari, vari tipi di bagni, di emulsioni, di carte. Di essi il fotografo si serve come il pittore dei pennelli e dei colori. E niente altro sono che mezzi tecnici, usati per esternare in un qualcosa di concreto ciò che l'anima intuisce e gode; mezzi che difficilmente rispondono docili alle esigenze dell'artista. Si rinnova continuamente la lotta tra lo Spirito e la Materia; e quando questo domina quella, l'opera d'arte è un fatto compiuto.

GIUSEPPE CORSI

W 13097



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

# Quoquozzo

*Commedia*



con  
Antonio GANDUSIO  
Emanuele FALCONI  
LOREDANA  
Maurizio D'ANCORA  
Lia ORLANDINI  
Romolo COSTA  
Tina PERBELLINI  
Loris GIZZI

Regia di  
**PARSIFAL BASSI**

DI REZIONE GENERALE ARTISTICA  
di **Luciano DORIA**



Operatore  
**MARIO ALBERTELLI**  
Scenografia Architetto  
**PIETRO FILIPPONE**  
Direttore di Produzione  
**CARLO BENETTI**

Produzione   
**NETTUNIA S.p.A.**

# QUELLI DEL CINEMA

QUELLI del cinema stanno diventando fuori legge, gente che ha dato il frego sopra il Monsignor della Casa, arditi dell'assalto alle buone regole delle consuetudini convenzionali, gente insomma che ti dà un appuntamento alle undici e poi non viene, o che ti racconta « tutto è combinato », mentre non vi è neppure l'ombra di una combinazione. Non diciamo fuori legge per dire legge del codice, no, questo no; ma per dire fuori di certe norme che ci andavamo illudendo fossero un piacere e un comodo per tutti.

Prima tra le altre la parola. La parola data nel campo del cinema ha un valore ormai flebile, tanto è vero che se uno ti dice « allora è fatto », tu devi subito pensare « allora non è fatto ». Non che dicano bugie, e nemmeno che abbiano il piacere dell'inganno; forse, è un vizio spendere la parola con facilità, senza pensarci su bene, al di sopra della doverosa riflessione. Dicono tanto per dire, può darsi per non dare dispiaceri al contraente, per far circolare le illusioni; è, potrebbe darsi, una forma di benevolenza, di astratto credo nel principio che la sincerità è una stupidaggine e un vizio. S'è come si sia, quelli del cinema amano non mantenere la parola come avviene tra le altre genti.

Premettiamo che non abbiamo alcun rapporto con il cinema; ma l'amicizia che conduciamo con uno il quale c'è dentro fin sopra i capelli ci permette di seguire il continuo aggravarsi di una situazione straordinaria. Appena ci incontriamo, l'amico ci dice: « Avevo un appuntamento con un produttore alle nove, ho aspettato fino alle dodici; poi ho telefonato e la segretaria m'ha detto che è partito; pensa che mezz'ora dopo l'ho incontrato da Rosati ». Sarà diventato rosso? Neanche per idea.

Ma il bello è quando il mio amico va a firmare un contratto: ci deve andare sette, otto volte, e alla fine con uno stratagemma, nascosto nel portone, riesce a bloccare la parte avversa, e ad addivenire alla firma.

## GLI APPUNTAMENTI

La parola nel campo del cinema è la firma, cioè il non si discute più; ma quelli che devono firmare come sono felici quando possono rimandare, e per far ciò adducono tutte le scuse che mente di bugiardo possa escogitare. Nell'industria cinematografica è difficile a concludere, a stringere, a firmare; forse perché si ama costruire di fantasia, di effimero, di evanescente.

Il nostro amico, a volte, ci confessa che finalmente è riuscito a combinare, ci mostra tutti i contratti, le carte bollate. « Ci siamo, il primo dicembre, si dà il primo giro di manovella ». Viene il primo dicembre: « Sai, rimandiamo di qualche giorno ». Passa un mese e allora, proprio, senza più ridere, si comincia. Quando si deve assolutamente cominciare, allora la prima attrice



Alla fine con uno stratagemma, nascosto nel portone...

si sente male. Il nostro amico va sui fulmini, e quando tutto è rimediato, e caschi il mondo si comincia, allora è il nostro amico che rimanda. Anche lui, preciso com'è, ribelle all'andazzo deprecabile dei tiratardi, non può sottrarsi alla legge superiore che nel cinema nulla è finito se tutto non è finito; e Dio solo sa che cosa ci vuole a far tutto finito. I film sono una bottiglia di Leyda di appuntamenti mancati, ed è per questo che spesso mancano anche all'appuntamento con la decenza.

Nostri amici, grandi industriali milanesi, di quelli che producono un oggetto ogni 17'42''5'', gente pignola la quale voleva portare un ordine nell'istituire una loro industria cinematografica, gli stessi metodi, gli stessi uomini, stava proprio riuscendoci; instaurò il terrore, instaurò i taglioni; alla fine tutti morti. Alla malora: pretendevano che i divi alle otto in punto fossero presenti, che il regista non arrivasse con un vestito marrone, gambali, frustino e luna rovesciata, che il parrucchiere non perdesse le notti a giocare a briscola, che le comparse giungessero profumate come ninfe. Ci rimisero un monte di soldi; e ora imprecano contro il cinema.

Lo vorremmo vedere in faccia il riformatore degli usi e costumi della gente del cinema, l'uomo o l'ente capace di ristabilire le cose come vanno nelle altre industrie. Lo ucciderebbero il bellimbusto il quale si permettesse di istituire un regolamento sulla puntualità, per esempio. Puntuale può essere un disgraziato ingegnere il quale costruisce una semplice nave, un generale, un medico, un ministro; ma come si può pretendere la puntualità da un attore il quale sa fare in modo perfetto « ah, ah! »? Chè scherziamo? Devono prenderli come sono questi genti, e se vogliono essere fuori legge, se vogliono spernacchiare il Monsignor della Casa, se vogliono inaugurare una ineducazione si lascino liberi di far ciò: altrimenti niente più cinema, niente spettacoli; stuu (rumore di uno sprezzante sputo).

P. M. BARDI

# SUGGERIMENTI DI HEGEL

IL desiderio di una seria considerazione dell'arte dello schermo può indurre a pazienti letture e riletture, talvolta non vane, non scovre di risultati. Così accadde a noi, in questi giorni, di rileggere Hegel.

Generalmente, se un uomo di cinema pensa a Hegel è per quella parte della sua filosofia che tratta della nozione universale e della realtà del Bello in natura e nell'arte. « l'ideale — come egli si esprime — nell'unità delle sue fondamentali determinazioni, indipendentemente dal suo speciale contenuto e dalle due diverse guise d'apparire »; in altri termini per la parte generale, dove tutte le arti si equiparano. Invece anche altrove motivi da indurre a un attento esame non mancano, come nel terzo libro dell'Estetica che s'intitola *Il sistema delle arti singole*, precisamente laddove è presa in esame la pittura. Ed anche qui una selezione è possibile; noi riferiremo soltanto ciò che riguarda il colore, parendoci che questo sia il problema più urgente nel campo del cinematografo, come quello cui rimane affidato il suo più solido fondamento estetico a venire. Su questo punto Hegel è largamente attingibile.

Arte fondamentalmente figurativa, il cinematografo come la pittura ha il suo mezzo di rappresentazione formale nell'apparenza esterna della natura e degli individui, purché lasci chiaramente trasparire la loro interiorità. Si badi bene: apparenza, non materia; perciò si rende indispensabile un rapporto preciso tra spirituale e sensibile, l'ottenimento del quale coincide: da un lato con la trasfigurazione dell'aspetto reale del mondo in pura illusione d'arte, dall'altro con il colore, i cui passaggi, differenze e sfumature, consentono la trasfigurazione medesima. Una considerazione dalla quale risulti come il colore debba considerarsi indispensabile all'assoluto di bellezza figurativa, è facilmente ricavabile. Basta tenere per valida l'asserzione per cui il cinema in bianco e nero sta al cinema a colori come il disegno sta alla pittura. È il colore — afferma Hegel — che fa di un pittore un pittore. E soggiunge:

« Noi ci arrestiamo volentieri al disegno e principalmente ai bozzetti, come a quelli che mostrano di preferenza il genio; ma per quanto ricco d'invenzione e fantasia può lo spirito risalire immediatamente dal trasparente legger velo della figura, vi bisogna sempre il colorito, onde la pittura non si resti astrattamente al lato sensibile della vivente individualità e particolarizzazione dei suoi obbiettivi ».

Con questo il filosofo non nega il gran pregio dei disegni; dichiara semplicemente che la pittura solo usando il colore può esternare « la sua propria vivente appariscenza ». Gran giorno, viene fatto frattanto di pensare, quello nel quale si potrà parlare di equivalenti scuole veneziane o fiamminghe. Ma vediamo di precisare alcuni punti basilari.

Fondamento astratto del colore è il chiaroscuro. Già il chiaroscuro in sé, il chiaro opposto all'oscuro e le loro diverse miscele appaiono in funzione di luce e di ombra, rilevando sporgenze e avvallamenti, dando plasticità alle figure. Però nella pittura il chiaroscuro non rappresenta se non il fondamento, come s'è detto, benché tale fondamento sia della massima importanza.

« In effetti, esso soltanto determina lo stare innanzi o indietro, il contorno, ed in generale la propria apparenza della figura come figura: il che si dice *modellare* ».

Il che invece, applicato al cinema, equivarrebbe a fornirgli di un più spiccato senso stereoscopico. « I maestri del colorito si spingono su questo riguardo fino all'estrema contraddizione della più chiara luce e delle più fonde ombre, ed ottengono con ciò grandissimo effetto. Ma tal contraddizione vien loro concessa in quanto non importi durezza; cioè in quanto non resti senza un ricco giuoco di passaggi e miscele, per porre il tutto fluidamente in accordo, e procedere fino alle infinitesime gradazioni. Se mancano tali contraddittori, il tutto divien freddo; mentre solo la differenza del più chiaro e del più scuro fa che talune parti si pronuncino ed altre rientrano ».

Pensate quale maestro del colore potrebbe essere, presumibilmente, uno Sternberg, sempre così sensibile al giuoco delle luci e delle ombre, così rispondente in sostanza ai canoni hegeliani. « Per ciò che concerne una più precisa determinazione della luce e delle ombre, questa dipende precipuamente dalla specie di illuminazione presa dall'artista. Le più svariate differenze nascono in proposito dalla luce del giorno, del mattino, del mezzogiorno, della sera, del chiaro di sole o di luna, da un cielo sereno o nuvoloso, dalla luce dei temporali o dei ceri, da una luce chiusa o incidente o che si spande ugualmente, e dalle altre diversissime guise d'illuminazione. In una ricca aperta azione, nella desta coscienza in se stessa chiara, l'esterna luce è cosa necessaria; e l'artista si appiglia ottimamente all'ordinaria luce del giorno; quando non divenga necessario postulato una drammatica vitalità, il voluto rilievo di determinate figure e gruppi, e si possono trasandare altre non ordinarie guise di illuminazioni favorevoli per tali differenze ». Quando l'interiorità ha preponderanza, quando si tenda più direttamente allo spirituale, in pittura la illuminazione perde un poco del suo valore. Non così invece nel cinematografo, dove avviene semmai il contrario ed è con una acconcia illuminazione che s'arriva a esprimere per così dire l'inesprimibile. E però vale quanto Hegel afferma più oltre.

« Nei paesaggi e nelle insignificanti circostanze della vita ordinaria, i più grandi magici effetti artistici ed anche artificiosi hanno lor conveniente parte. Nel paesaggio, per esempio, gli arditi contrasti delle più grandi masse di luce e delle parti fortemente ombrate hanno un ottimo effetto: senonché sovente divengono manierate. Viceversa in tale cerchia principalmente i riflessi di luce, la luce diretta ed il riverbero, quella meravigliosa eco della luce che importa una speciale vivente guisa di chiaroscuro, richiedono uno studio fondato e valevole tanto per l'artista quanto per l'osservatore. L'illuminazione che il pittore (*leggi regista o operatore*) apprende esternamente od internamente nella sua concezione non può essere che un'apparenza rapida mutabile. Però per quanto istantanea e non abituale possa essere la illuminazione fissata, l'artista, anche nelle più vive azioni, deve curare che l'intero in tale molteplicità non rimanga inquieto, vacillante, confuso, ma chiaro ed ordinato ».

Senonché il chiaro e l'oscuro non vanno espressi nelle loro pure astrazioni, bensì per via della differenza stessa del colore. La luce e le ombre debbono essere colorate. È necessario quindi esaminare il colore come tale, avvertendo che ogni impedimento di carattere non estetico, ma tecnico, s'intende superato a priori, e che comunque i riferimenti, sempre tecnici, quivi riscontrabili vanno riportati, nei limiti del possibile, dalla pittura al cinema.

Si prende in esame anzitutto la relazione vicendevole tra i diversi colori.

« Il rosso per esempio ed ancor più il giallo, ad intensità pari, è molto più chiaro del blu. In effetti nel blu l'oscuro è la cosa principale, che apparisce come blu in quanto agisce a traverso un chiaro, ma non del tutto diafano medium. Il cielo per esempio è oscuro: nelle cime delle montagne è sempre più fosco: visto a traverso un medio diafano, ma fosco, qual'è l'aria dei piani più bassi, sembra azzurro, e tanto più chiaro per quanto menò l'atmosfera è diafana. Nel giallo al contrario agisce il chiaro in sé e per sé attraverso un mezzo fosco, che non lascia trasparire il chiaro. Il fumo per esempio è uno di tali foschi mezzi: visto innanzi a qualche cosa nera, che agisca a traverso dello stesso, ne divien bluastro; innanzi a qualche cosa chiara divien gialliccio o rossigno. Il rosso proprio tale è un vivo regio concreto colore, in cui si compenetrano il blu ed il giallo che sono in sé opposti: il verde può riguardarsi come simile unione, ma non qual concreta unità, bensì come dissoluzione dei diversi qual satura calma neutralità ».

Ed ecco le conclusioni estetiche di questo preambolo tecnico:

« Codesti colori sono i più puri, i più semplici, gli originari colori. In conseguenza anche nel modo e guisa, onde gli antichi maestri gl'impiegavano, si può cercare un rapporto simbolico; specialmente nell'uso del blu e del rosso. Il blu ha l'aria più dolce, più sennata, più calma e ricca di sentimento, in quanto ha per suo principio l'oscuro che non presta resistenza; mentre il chiaro è più resistente, produttivo, vivente, allegro: il rosso è virile, dominante, regale; il verde indifferente, neutrale. Per tale simbolismo, Maria, per esempio, quando è rappresentata in trono qual regina del cielo, porta un mantello rosso, ma quando è rappresentata come madre, ne porta uno blu. Tutti i restanti colori infinitamente molteplici debbono essere considerati quali mere modificazioni, in cui deve sempre riconoscersi un'ombatura di quei colori cardinali. Nella loro reciproca reazione, tutti codesti colori nel loro effetto sono più chiari o più foschi ».

Altro punto basilare è l'armonia complessiva dei colori. I colori riuniti costituiscono una totalità ordinata dalla natura della cosa stessa. In una pensabile perfezione coloristica, tutti i colori debbono essere rappresentati; e se Hegel, ciò affermando, allude al quadro, noi ci riferiamo, con maggiore elasticità, per le modificazioni cui darà luogo il movimento, al fotogramma, anzi alla serie di fotogrammi. Se mancasse — sostiene Hegel — qualche colore principale, il senso della totalità andrebbe forse perduto. Esempio pittorico lo si ha negli antichi italiani e nei fiamminghi, nei cui quadri sono rison-

trabili sempre il blu, il giallo, il rosso e il verde. Tale perfezione è il fondamento dell'armonia. « I colori inoltre debbono essere così messi insieme, che tanto la loro pittoresca contraddizione, quanto anche la loro fusione appaghino l'occhio. Il modo di comporre i colori da una banda, e dall'altra la intensità di ciascun colore, apporta tale forza di contrapposizione, di calma e di fusione ».

Usare i colori cardinali nella loro purezza, nel loro semplice splendore, è difficile, per la violenta reciproca opposizione ma una volta raggiunta l'armonia, vederla fa bene all'occhio. « Intanto per codesta risolutezza e forza di colore è mestieri che sia più decisa e più semplice tanto la espressione, quanto il carattere degli oggetti. In ciò sta insieme col conteuto una più alta armonia di colorito. Le persone principali per esempio debbono avere colori più rilevati, ed apparire nel loro carattere, nel loro intiero contegno e guisa d'espressione più nobili che le persone accessorie, cui non si convengono se non colori misti. Nella pittura da paesaggio si affacciano meno tali contrapposti di semplici colori cardinali: nelle scene, per contrario, dove le persone restano cosa principale, e dove le vesti particolarmente prendono la più gran parte del piano intero, i cennati semplici colori hanno proprio luogo. In essi la scena nasce dal mondo spirituale, in cui l'inorganico, la circostanza di natura fa d'uopo apparisca più astratta, cioè non nella sua naturale perfezione ed isolato affetto; e non si convengono le molteplici tinte del paesaggio nelle loro variocolorate ricche gradazioni ».

Ed ecco un tratto su cui occorre posar bene gli occhi, in riguardo alla funzione psicologica dell'ambiente.

« In generale il paesaggio non si addice ad una circostanza umana, ad una scena quanto una camera, un edificio architettonico; perocchè le situazioni che han luogo all'aperto, prese nell'intiero, non sono ordinatamente quelle azioni in cui l'interno risalti pienamente come cosa essenziale. Collocandosi però l'uomo nella natura, bisogna che questa abbia valore di una semplice circostanza. In tali rappresentazioni i più spiccati colori richiedono un loro posto conveniente. Però vi è mestieri di arditezza e di forza nel loro uso. Visti dolci, pacati, amabili non si accordano con quelli: tali deboli espressioni, simile pallidezza di fisionomie, verrebbero ad essere offuscate per via di colori più spiccati. Ultimamente sono venuti di moda massimamente i visi insignificanti, fiacchi, in posizioni affettate, specialmente graziose e che vorrebbero essere semplici e maestose. Codesta insignificanza dal lato dell'interno spirituale carattere porta seco anche la insignificanza del colore e dei toni del colore; di modo che tutti i colori restano soffocati, rotti e senza forza, e nulla viene a rilevarsi: veramente nulla offusca un'altra cosa, ma insieme nulla viene a spiccare: certo si ha un'armonia di colori, e soventi molto soave e di una lusinghiera amabilità, ma insignificante ».

Similmente, in un saggio di Diderot sulla pittura si può leggere tra l'altro:

« Non si dirà per nessun modo che sia più facile armonizzare un fiacco colore, anzi che uno forte: pure, al certo, quando il colorito è forte, quando i colori appariscono vivi, allora anche l'occhio sente l'armonia od il disaccordo più agevolmente: quando però s'indeboliscono i colori, usandone nelle immagini alcuni chiari, altri mischiati, altri chiazzati, allora nessuno può sapere mai s'egli vede un'immagine armonica o disarmonica: si sa solamente dire che l'insieme non ha effetto ed è insignificante ».

Gli ultimi punti di questo argomento ai quali

Hegel accenna, la prospettiva aerea, l'incarnato e la magia delle illusioni ottiche, esulano dai limiti stabiliti. Né ci sembra il caso di trarre conclusioni di sorta. L'analisi filosofica dell'Hegel al colore è precisa ma, naturalmente, soggettiva, e può trovare alcuno dissenziente. Non vuol dire. Il portare la mente su problemi del genere non può risultare che proficuo a chi intenda studiare da vicino il problema del colore nel cinema. Il quale è sì tecnico, ma è pur sempre sospinto da presupposti estetici. La conoscenza di codesti presupposti, che imperano su tutto il campo dei colori naturali ovunque impiegati, facilita il formarsi di una mentalità pittorica. Pittoricismo in cinema, d'ora in avanti, non deve significare gusto della inquadratura, staticità, ricerca nella composizione del materiale plastico, alla Blasetti per intenderci; deve significare spiccato senso coloristico e tonale assolutamente nuovo in quanto sottomesso alle infinite oscillazioni del movimento. Quando Hegel parla del colore come di una eco, è molto facile giungere con la mente al cinematografo, dove il perdersi di una tinta, il suo fondersi con un'altra diverrà un fatto normale. Si pensi al passaggio di una nube su una prateria sconfi-

nata, tipo esterni OMBRE ROSSE, all'ombra della nube che passa: tutto un giuoco di colori talmente potente da rimpiazzare qualsiasi corrispondente musicale. All'inizio di rosca, il parallelo visivo della coo del galoppo dei cavalli nel silenzio della strada, è dato dallo sventolio dei mantelli bianchi nel buio della notte; dunque efficace affidata al chiaroscuro, fondamento della pittura. Ma fondamento, come si è riferito, astratto; se a disposizione del regista fosse stata l'intera gamma dei colori cardinali e loro miscugli, la forza espressiva sarebbe risultata di gran lunga superiore.

È però superfluo proseguire su questo tono. I tradizionalisti non si facciano illusioni: come a fianco del sonoro il muto divenne intollerabile, a fianco del colore, il bianco e nero avrà medesima sorte. Per cui, concludendo, mentre i tecnici si affannano intorno al Technicolor, al Gasparcolor e simili, gli esteti non disdegnino un approfondimento nel senso sopra indicato. In un avvenire cinematografico sicuramente a colori, non basterà che la tecnica sia in grado di interpretare scrupolosamente le più delicate variazioni tonali, se un puro spirito non darà ad esse respiro d'arte.

MICHELANGELO ANTONIONI



Come si prepara la ripresa di una scena d'un film a colori: si gira 'Il pirata ballerino' di Corrigan

# IL FILM A COLORI

*Walter Ruttmann, uno dei pionieri tedeschi del film culturale artistico, ha espresso, poco prima della sua morte avvenuta nella primavera del corrente anno, alcuni pensieri sul film a colori. La rivista cinematografica tedesca 'Der Deutsche Film', pubblica lo stralcio, che noi riportiamo, dei passi più importanti di tale scritto*

RARAMENTE un'epoca è stata più insensibile della nostra nei riguardi del colore. L'azione « sensorio-etica » del colore, che Goethe ai suoi tempi tratta ancora come qualche cosa di universalmente intelligibile non è oggi più compresa. Anche la più semplice registrazione ottica è riprodotta dall'immaginazione in forma quasi incolore. La maggior parte degli uomini sogna in bianco e nero e bianco, nero e grigio sono le tonalità preferite dalla vita di oggi che si serve del colore in senso quasi esclusivamente decorativo. Non sembra che gli attuali mezzi di espressione ne sentano la necessità. Il fatto che malgrado ciò si attenda con una grande aspettativa il film a colori può attribuirsi alla curiosità, quella stessa curiosità che a suo tempo precedette il film sonoro.

Allora si voleva sapere: le parole saranno udibili nello stesso momento in cui le labbra formeranno le corrispondenti consonanti e vocali? Il cane abbaierà? Si udirà il rumore dell'accensione di un fiammifero? Oggi si è curiosi di vedere se i prati, il cielo, l'incarnato dei volti umani saranno riprodotti fedelmente.

Purtroppo il desiderio di conseguire la riproduzione del mondo che ci circonda in modo fedele alla natura è irraggiungibile e non per ragioni tecniche, ma psicologiche. I colori della natura non sono uniformemente sentiti. Ogni individuo dà loro un significato differente. Lo stesso oggetto naturale — dipinto da pittori diversi — viene riprodotto in modo completamente diverso. La cecità, nei riguardi del colore, affligge, nella sua vasta graduatoria, una enorme percentuale dell'umanità. A ciò si aggiunga anche l'instabilità dei fenomeni del colore, anche di quelli apparentemente più semplici, come per esempio l'azzurro del cielo, che può essere tenue, delicato, ma anche freddo, cupo o di un implacabile ardore. Quindi nessun processo di riproduzione del colore, per quanto perfetto, sarà mai in grado di tradurre questa sua incostante variabilità con metodi naturalistici universalmente comprensibili.

Tuttavia il film a colori sarà realizzato.

Le sue capacità ed incapacità stilistiche si possono paragonare, fino ad un certo punto, a quelle della riproduzione a colori di quadri o a quelle della fotografia riprodotte la natura. Mentre fino ad oggi non è possibile ritrarre in modo soddisfacente qualsiasi paesaggio od oggetto naturale, riesce generalmente invece molto bene la riproduzione a colori di quadri. Anche quando le singole tonalità dei colori non sono fedeli all'originale rimane tuttavia conservata la proporzione fra i medesimi. L'armonia dei colori, che è il fattore essenziale di un quadro, si riscontra anche nelle riproduzioni tecnicamente imperfette. Questo vale tanto per i quadri belli che per quelli brutti, infatti nelle riproduzioni di questi ultimi vengono conservati i difetti e la disarmonia dei colori esistenti nell'originale. L'essenziale, per la riuscita, non è tanto la perfezione tecnica del processo impiegato per la riproduzione, quanto l'esistenza di un'armonica fusione di colori quale esisteva nel quadro originale. Anche la tecnica migliore fallirà nei confronti di oggetti amorfi nei riguardi del colore. Soltanto una scena curata prima della ripresa fino nei più minuti particolari coloristici potrà dare dei buoni risultati.

L'elemento creativo più importante del film in bianco e nero è la luce. Come un'illuminazione studiata o il movimento effettuato ad arte delle persone e delle cose illuminate e come il movimento stesso della luce, volutamente creato, trasformano in arte la ripresa fotografica puramente meccanica, così la premessa per il film a colori, se vuol essere una vera opera d'arte, deve essere la creazione stessa del colore. Tale creazione presuppone una personalità capace di farlo. La prima cosa che si richiede, fin dal momento in cui si acquistano gli apparecchi tecnici, deve essere la mobilitazione dell'artista, di colui cioè che creerà il colore.

Non è per puro caso che, contrariamente a quanto avviene per il film normale a carattere naturalistico, il disegno animato abbia

già prodotto a colori tutta una serie di opere d'arte felicemente riuscite. In quest'ultimo caso, infatti, prima della ripresa cinematografica ha avuto luogo effettivamente e necessariamente la creazione del colore da parte dell'artista. Il fatto che la stessa cosa non venga considerata come la premessa ovvia per qualsiasi film a colori è una conseguenza dell'annullamento dei confini esistenti fra tecnica e arte, annullamento che il cinema ha portato con sé. Così per esempio ogni dilettante del film a formato ridotto, il quale riesca ad effettuare un'inquadratura fino ad un certo punto originale, si ritiene un artista. Che poi effettivamente in questa maniera possano nascere casualmente delle immagini di un valore pseudo-artistico è dovuto dal fatto che nelle limitazioni, che il bianco e nero impone finora al film, è contenuto un elemento stilizzante e come tale creativo. Nel film a colori, invece, vengono a mancare quasi rudimenti creativi automatici poiché nei suoi riguardi bisogna effettivamente intendersi bene del colore, ciò che presuppone un metodo sistematico, che finora non è stato applicato, sia per l'acquisto degli apparecchi e strumenti necessari, sia per bene apprendere il modo di usarli. Il film a colori, come tale, è stato inventato, quello che ora occorre è trasformare questa invenzione in un'arma artistica da potersi usare con successo.

Che cosa è stato fatto fino ad oggi per raggiungere questo scopo? Inventori, produttori e operatori hanno giuocato a fare da Rembrandt. Con buona intenzione, ma senza alcun risultato, sono stati girati innumerevoli metri di film. Non desideriamo affatto diminuire il valore di quanto onestamente si è fatto in questo campo, tuttavia bisogna riconoscere che finora non si è potuto raggiungere molto di più della semplice constatazione che di quando in quando — come per miracolo — qualche cosa di buono viene realizzato, ma nel complesso ancora non vi è da fare alcun affidamento. Da questi tentativi ne sono nate le più diverse teorie che tuttavia potranno diventare utili soltanto quando esse saranno coordinate secondo un metodo logico. Chi impara una lingua non comincia con difficili poesie ma con l'alfabeto. Così anche l'alfabeto del colore deve rappresentare la base necessaria per chiunque si occupi di questo nuovo aspetto del film, sia dal lato puramente tecnico che da quello artistico. Non bastano delle scene colorate qualsiasi entro le quali si muovano degli attori truccati ora in un modo ora in un altro per formare l'oggetto degli esperimenti, ma occorre la scala stessa dei colori. Le tonalità di questa scala, riprodotte su di un modello girevole in modo tale da poter essere intercalate a piacimento, potrebbero costituire — unitamente alle loro sfumature intermedie fino a raggiungere anche il bianco e il nero e con l'aggiunta di diverse fonti di luce e di filtri diversamente colorati — uno strumento utile per apprendere le basi fondamentali del colore.

Uno studio sistematico su di un tale apparecchio deve portare al riconoscimento che il film a colori sarà qualche cosa di molto superiore e anzitutto di molto diverso della semplice colorazione del film bianco e nero. Le sue leggi saranno essenzialmente diverse da quelle dell'attuale film normale. Il colore diverrà il fattore predominante, non importa se esso sarà espresso con tonalità delicatissime oppure con i più brillanti azzurri, rossi, gialli o verdi.

Certo è che esso rivoluzionerà il film attuale sia nei riguardi della drammaturgia che della realizzazione e della programmazione. Il film a colori dovrà avere il coraggio di affrontare questa rivoluzione radicale ispirandosi ad una stilizzazione che crei il colore se non vorrà cadere, sia dal lato artistico che da quello commerciale, in un'insopportabile mediocrità scavandosi da se stesso la propria fossa nell'inutile lotta per raggiungere un piatto realismo.

WALTER RUTTMANN

# CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 154)

## PUNTA

DURANTE la fase di trattamento, si stabiliscono lo sviluppo della trama e il carattere dei personaggi, e si prevede il ritmo dell'azione. Durante questa fase, il regista si vale della collaborazione di più persone, e prima di tutto degli sceneggiatori. Che, indipendentemente dal regista, uno o più scenaristi abbiano steso per conto loro un trattamento, e poi lo proponano ad una casa di produzione la quale a sua volta lo presenti ad un regista affinché questi, partendo dallo scenario che gli viene offerto, realizzi un film, è cosa che non ci interessa; in quanto partiamo dall'ipotesi che il regista di cui intendiamo definire l'attitudine e l'attività sia un regista creatore; in tal caso egli potrà scoprire anche da un elaborato i motivi di azione e di sviluppo di trama, per dimostrare un suo atteggiamento artistico, un suo stile, per creare cioè quell'espressione d'arte ritmico-figurativa, che è il film.

Un accento particolare merita la questione relativa alla collaborazione del film. È proprio in questa fase che tale collaborazione comincia a manifestarsi con evidenza. Ora, la tesi secondo cui là dove c'è collaborazione non può esservi arte, è stata validamente confutata dai voci autorevoli. E in ogni caso, resta fermo che si tratta d'una collaborazione che non incide che vagamente sulla concreta misura artistica del film. Essa appartiene a un'aliqua, per così dire; sta al film realizzato come l'ispirazione impalpabile del poeta sta alla poesia scritta. In altre parole: non interessa l'estetica sapere che il poeta s'è ispirato a un oggetto, a una scena, a un personaggio della realtà; o a una pagina scritta da altri in tutt'altro momento (anche questo può accadere); o a un ricordo; o a un fatto di storia; e così via. Il regista piglierà dai suoi collaboratori le suggestioni che lo colpiscono, e che vanno a unificarsi nella sua visione, nel suo mondo. Ammesso, s'intende, ch'egli possieda un proprio « contenuto »: altrimenti, si ripete, non è un regista d'arte ma un mestierante qualsiasi. Se egli possiede tale visione, tale mondo, tale contenuto, che importa se raccoglie elementi accrescitivi dove li trova?

Questo, una volta per tutte, sia ripetuto — enfaticamente quanto conviene — a uso di coloro che gridano: « il soggetto è tutto! I soggettisti sono tutto! ».

L'attività dei collaboratori « letterari » è attività tecnica, attività meccanica; e ciò fin tanto che il film non è realizzato. Allora il contributo tecnico da essi apportato e assorbito mediante la figura del regista, in unità stilistica, diverrà arte.

Può darsi il caso che gli scenaristi abbiano più chiara che non lo stesso regista (mettiamo un regista di mestiere, un regista « guardiano ») l'idea del film da realizzare, che essi vedano tanto cinematograficamente da pensare di realizzare essi stessi il film. E infatti, la storia del cinema ci narra il caso di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, i quali a un certo punto, stanchi dell'industria hollywoodiana per la quale lavoravano, son diventati registi (CRIME WITHOUT PASSION, ONCE IN A BLUE MOON, THE SCOUNDREL, ecc.).

Il regista chiede ai collaboratori del trattamento un contributo soprattutto nei riguardi del « fatto ». Analoga richiesta essi ricevono dal produttore, il quale, indipendentemente dal regista, li sollecita a pensare azioni, a consegnare una trama complicata. Ciò avviene, è superfluo dirlo,

nell'ambito di quegli organismi industriali che vedono il film soltanto come un prodotto spettacolare, in cui vi sia un pizzico di questo e un pizzico di quello. E evidente che il congegno e gli intrighi non por-

ranno ad alcun proficuo risultato ove non siano sostenuti da una idea, che è quella del tono del film da realizzare, dell'unità stilistica dell'opera d'arte. E il regista che chiede « fatti » sarà autorizzato a ciò soltanto se possieda, ben chiara, l'idea ritmico-figurativa del film. Vogliamo dire che i cosiddetti fatti non avranno scopo se non in funzione dell'idea definitiva del film.

All'attività di sceneggiare possono accingersi vuoi scrittori, vuoi persone d'altra professione. A proposito di coloro che collaborano alla sceneggiatura di film (e naturalmente alla fase di trattamento), dice opportunamente P. M. Pasinetti (*Film e arte narrativa*, in *Bianco e Nero*, dicembre 1939, pag. 15): « Che questi possano essere reclutati fra gli scrittori di romanzi e racconti, sarà un fatto comunque casuale e contingente. Non una tecnica specifica essi porteranno con sé, ma sperabilmente, in qualche caso, gusto e cultura elevati; ed un grado più o meno alto di inventiva, un'abitudine all'esercizio della fantasia ed alla osservazione dei fatti. In quest'ultimo senso, nel senso cioè d'una loro attitudine a fornire episodi traducibili in pellicola, non si sarebbe forse tanto autorizzati a chiedere il loro ausilio quanto lo si potrebbe essere a chiederlo a cronisti di giornale, medici, sacerdoti confessori: per dire di gente che entra in frequente contatto con svariati casi umani ».

Il modo con cui un trattamento è scritto, potrà dunque essere tanto letterariamente efficace, quanto letterariamente di scarso pregio. E ciò non ha importanza ai fini della regia, se non per quel tanto di suggerimento ritmico figurativo che al regista può venire da una espressione letterariamente più felice piuttosto che da una priva di alcun pregio letterario.

Lo scenario può in ogni modo esser letto anche dal profano, senza che questi trovi difficoltà nella comprensione del modo di scrittura. Non esiste, nello scriber scenari, una specifica tecnica cinematografica; e ciò che da pensiero a coloro i quali hanno scritto un soggetto, ma non sanno come « svilupparlo in forma cinematografica », non ha ragion d'essere.

Il trattamento o scenario ha da essere accessibile anche per ragioni d'indole pratica, come più sopra s'è accennato. E infatti a volte accade, per specifiche circostanze, di dover chiedere l'ausilio di consulenti specifici per una determinata attività (medici per un film che si svolga in una clinica, militari per un film di guerra, ecc.) i quali debbono, dalla lettura dello scenario, intendere in qual modo debbono prestare la loro opera. Il trattamento (e meglio lo indica la parola « scenario ») è la suddivisione per scene dello sviluppo consequenziale del soggetto del film. Cioè, ogni fase descritta con un numero dalla scaletta è sviluppata. Un complesso di scene in continuità temporale, forma una sequenza. Si tratta, comunque, di una continuità temporale relativa, poichè, come vedremo più avanti, tra il tempo reale e il tempo cinematografico esiste una certa differenza. Merita tuttavia un accenno il film JE T'ATTENDRAIS (SMARRIMENTO, nella edizione italiana) di Léonide Moguy, formato da una sola sequenza, poichè l'azione vi si svolge senza soluzione di continuità. È un caso, forse l'unico.

S'è detto che il trattamento è, alla lettura di chiunque, assolutamente accessibile. Ma se il trattamento dovesse essere scritto al solo uso del regista, può darsi che il profano lettore non vi troverebbe se non un seguito di note, che sottintendono azioni e dialoghi. Esso si ridurrebbe, in sostanza, a poco più che una « scaletta ».

Una parte importante, nella elaborazione del soggetto in trattamento, è data dalla ricerca e dalla applicazione del materiale plastico: esso consiste, in una parola, negli elementi cinematografabili, specialmente visivi (e talvolta sonori, o in contrappunto visivo-sonoro) che si presentano come efficaci; alla dimostrazione di un fatto, di uno stato d'animo, alla soluzione di un episodio, alla presentazione di un carattere; talvolta hanno valore meramente allusivo, e mediante l'uso appropriato del materiale plastico è possibile svolgere più sinteticamente e con risultato migliore quanto invece un lungo dialogo o un seguito di inquadrature non riuscirebbero a fare intendere.

Esempi di materiale plastico inventato e applicato in modo efficace, se ne trovano in tutti i film, più o meno. Ma esistono applicazioni tipiche, di alcune delle quali riteniamo opportuno far cenno. In quel film ambizioso quant'altri mai, che è INTOLERANCE di David W. Griffith, oltre agli episodi in costume, magniloquenti e fastosi, trattati alla maniera degli analoghi film italiani dell'epoca, spicca quell'episodio moderno, imperniato sul personaggio di una giovane donna, detta la Piccina, alla quale alcune signore tolgono il bambino, sollecitate dall'indu-



'Smarrimento' di Léonide Moguy



Dal film 'Sadie Mac Kee' (Tormento) di Clarence Brown

mano pensiero che a una donna la quale ha marito in prigione non sia lecito lasciar la creatura. Le signore si impadroniscono con violenza del bambino, tanto che la Piccina, nel difendersi, viene gettata a terra. E a questo punto il regista ci fa vedere, in particolare, la mano della donna che si tende verso la calzettina del piccolo, caduta a terra.

In un film di Clarence Brown, *SADIE MAC KEE* (*Tormento*), la protagonista, che si trova in disagiata condizione, va in un ristorante, e prende un caffè latte. Vicino a lei un grosso signore, agiato e importante, s'è fatto portare una torta, di cui mangia solo una fetta. La ragazza comprende che ha finito e il suo sguardo si volge alla torta, che potrà lei stessa finir di mangiare. Senonché il signore, allontanandosi, vi spegne dentro il mozzicone della sigaretta che stava fumando, con crudele indifferenza, rendendo così immangiabile il dolce.

Nel film di Francesco De Robertis *UOMINI SUL FONDO*, un marinaio si sacrifica, per poter mettere il sottomarino affondato nella condizione di riemergere. Vieni fatto l'appello, tutti sono presenti, meno il marinaio; in luogo del suo « presente », il regista fa ascoltare il suono della fisarmonica, che in quel momento cade da uno scaffale su un sedile, causa il movimento del sottomarino la cui prua comincia ad alzarsi.

Nel film *DER ALTE ENGEL* (*L'Angelo Azzurro*) di Joseph von Sternberg, il carattere del vecchio professor Mann è rappresentato soprattutto dal suo amore per un uccellino che egli tiene in una gabbietta nel tinello della casa; e dal dolore che egli prova il giorno in cui l'uccellino è morto e la cameriera indifferente lo ha buttato via.

In *REBECCA* (*La prima moglie*) di Alfred Hitchcock, la seconda moglie del protagonista entra nel castello del marito e il ricordo della prima moglie, Rebecca, è dato dalla presenza di una quantità di oggetti con la sigla « R », che ricordano la donna morta, ma ancora vivente in ispirito nella casa, fino a raggiungere una tensione drammatica quasi ossessiva.

In un film di Willy Forst, basato su analogo soggetto (*SERENADE: L'ombra dell'altra*) la prima moglie era una cantante. Il giorno in cui il castello si incendia, il mobile che contiene il grammofono e sul cui piatto è il disco inciso dalla cantante, si brucia e sbandandosi da un lato fa cadere la puntina sul disco, che si mette a suonare; cosicché si ode la voce della morta.

Nella *CALONNIA*, Wyler affida ai bicchieri spezzati il compito di spiegarci lo stato d'animo « spezzato » di Miriam Hopkins. Spesso è appunto un oggetto che costituisce il motivo predominante di un film, e che serve con la sua presenza, di solito posta in rilievo da una inquadratura che lo mostra in primo piano, a risolvere una situazione, a far conoscere un fatto.

Nel film *LA CONTESSA CASTIGLIONE*, per esempio, una sciarpa ricamata contenuta in una scatola di cui la protagonista ha fatto dono all'uomo amato, fa ricordare alla donna la presenza dell'uomo dopo tanti anni, la sera in cui ella trova l'oggetto nella sua carrozza. Ma nessun interesse è suscitato nello spettatore, il quale non conosce la storia precedente, perché il racconto ha principio, appunto, col motivo accennato. E il motivo della scatola trovata nella carrozza serve al regista Flavio Calzavara soltanto come elemento di passaggio ad una rievocazione del passato. Si tratterebbe quindi, nel caso specifico, di uno sfruttamento mancato del materiale plastico. Qui il regista ha preferito valersi del motivo di materiale plastico per costruire il film su una inversione di racconto. È noto quanto sia invalso l'uso, in tempi recenti, di basare la narrazione dei fatti di un film su consimili procedimenti. O uno dei personaggi racconta, o uno dei personaggi rievoca. Spesso il procedimento può raggiungere effetti singolari, come nel caso di *MAZURKA* (*Mazurka tragica*) di Willy Forst, in cui la stessa scena è riveduta a distanza, da due diversi punti di vista, cioè da due persone che vi hanno assistito.

Ma il tentativo di William K. Howard in *POWER AND GLORY* (*Potenza e Gloria*), di presentare addirittura tutta la vita di un uomo, come raccontata da due personaggi diversi e di idee contrastanti, nei confronti della valutazione del protagonista, e in episodi in successione non cronologica, non raggiunge l'effetto voluto. E forse, si intende, perché le intenzioni, che sono lodevoli, non si sono poi realizzate compiutamente.

Il trattamento dà pertanto l'impostazione del racconto, e presenta la procedura con cui viene svolto. Una prima sistemazione è data, come s'è detto, dalla « scaletta ». Durante la elaborazione del trattamento, scene possono essere tolte, aggiunte, spostate. Non è detto, che le soluzioni proposte dal trattamento debbano considerarsi definitive. Nella fase preparatoria del citato film *LA PECCATRICE* di Amleto Palermi, durante il

trattamento gli scenaristi hanno disposto diversamente la materia della « scaletta ». Nella sceneggiatura, poi, la disposizione del trattamento veniva ancora modificata. E non la realizzazione, ma il montaggio ha determinato la successione definitiva degli episodi.

Effetti speciali, che sogliono essere attribuiti alla fase di montaggio, come il « montaggio alla Griffith », possono essere, naturalmente, determinati fin dal trattamento, e anzi addirittura dalla « scaletta ». Alcuni ritengono, a torto, che le successive manipolazioni della materia, con rifacimenti, trasposizioni, ecc. effettuati in fasi non proprie (per es., la modifica di un pezzo di sceneggiatura durante la lavorazione, ecc.) possano nuocere al film; laddove è vero il contrario, perchè ogni fase non rappresenta che una ulteriore conquista della forma dell'opera che sarà definitiva soltanto, come già si disse, a montaggio compiuto.

Ma la previsione del montaggio è naturalmente non solo possibile, ma praticamente consuetudinaria. Ecco dunque la possibilità di giudicare a priori, durante la fase del trattamento, se il film potrà, in linea di massima, sostenersi se sviluppato su tale base. Ed ecco la possibilità di stabilire, fin da questo momento, certe soluzioni di montaggio di episodi e di scene. Il montaggio alla Griffith, per esempio, costituisce uno di quegli ingredienti che valgono a volte a far ritenere opportuna la realizzazione di un certo film. Esso consiste, come forse è noto ai più dei lettori, nell'alternarsi di due azioni parallele, che perseguono un fine diverso, e parallelamente procedono, fino al finale in cui si concluderà prima o l'una o l'altra. Griffith ha adottato questa procedura nei suoi film più emozionanti, che erano diretti alle folle popolari. Un esempio di « montaggio alla Griffith » è nel film BEATRICE CENCI di Baldassare Negroni. Mentre si stanno svolgendo i preparativi per la decapitazione di Beatrice, un messo provvisto della dimostrazione che la giovinetta è innocente parte alla volta di Roma. Giungerà il messo in tempo per impedire che l'esecuzione avvenga? Ecco alternarsi quindi inquadrature che mostrano i preparativi dell'esecuzione e inquadrature che mostrano la corsa del messo. Ma questi giunge in ritardo.

Nel trattamento, vien tenuto conto altresì del passaggio fra scena e scena. Ma può accadere, per esempio, che il regista, per non aver tenuto conto, in sede di trattamento, della opportunità di studiare i passaggi, si sia poi trovato, durante la ripresa del film, nella condizione di dover escogitare modi per passare da una scena all'altra. E molto spesso, miglior soluzione egli non sa trovare che quella della dissolvenza incrociata, magari fra oggetti analoghi, senza che un simile passaggio rechi un efficiente contributo artistico al film.

**FRANCESCO PASINETTI  
e GIANNI PUCCINI**

(Continua)

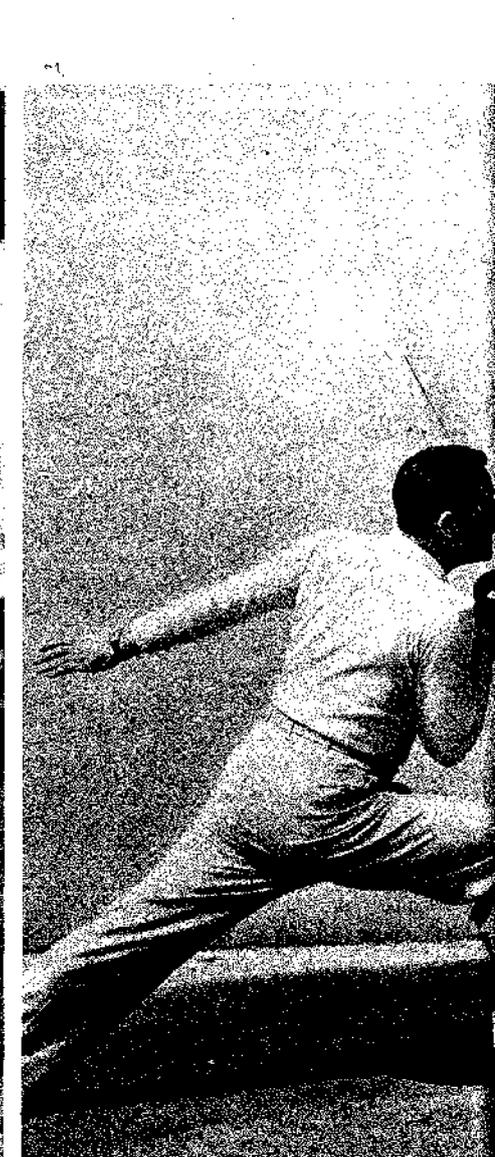


'La contessa Castiglione' di Calzavara



'L'angelo azzurro' di Sternberg

# DUELLI



'Ettore Fieramosca'

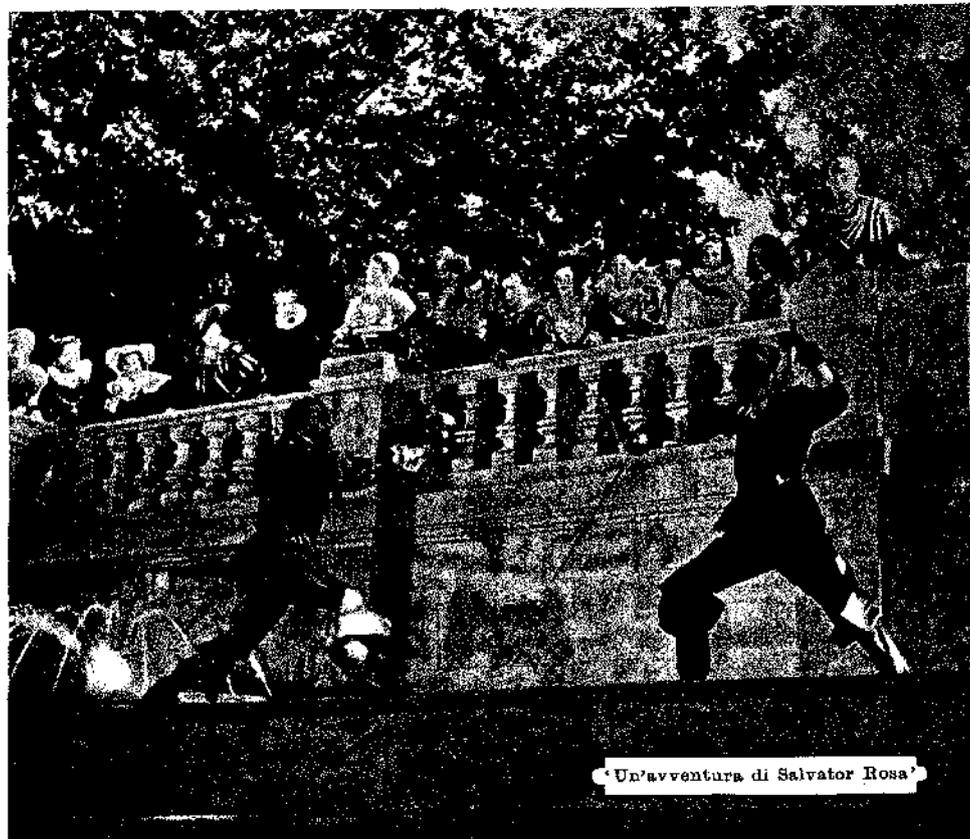
'Averio'

'Capitan Blood' si prepara



'Il Capitano di ventura'

C'è desiderio di talune consuetudini e di un aspetto, il duello ha perso molti praticanti, e la scherma è sopravvissuta come sport aristocratico, nobile, cavalleresco quanto si voglia, ma sport. Il cinema pare che va attingendo nel passato materia per suoi racconti ancora avvincente tra i suoi personaggi spudicati e duellanti abili, nobili, eroici e timidi. Sono i film storici quelli che ci offrono maggiore abbondanza di scene della spada, e il pubblico non perde il tempo delle loro avventure, disavveduto come alle cattedre di storia, ma non può dimenticare il cinema che ci presenta e che vorrebbe riproporre, e continua offrire duelli nei film di ambientazione moderna. Il duello è come un abito passato di moda. E come tale ha i suoi favoriti e i suoi seguaci, proprio al pari di taluni abiti non più in uso.



'Un'avventura di Salvator Rosa'

# WIENE E DOSTOIEWSKI

RASKOLNIKOFF fu realizzato da Wiene quando l'espressionismo aveva perduto il suo iniziale sapore d'esperimento, era divenuto ormai moda corrente e sciattamente applicata a fini commerciali; e in Germania trionfava il film psicologico, il *kammerspiel* era in piena maturità e il film storico, evolvendosi parallelamente, stava per dare i NIRELUNGI di Lang (1925), quintessenza del wagnerianesimo.

Naturalmente Wiene interpretò con la maggior larghezza possibile il testo dostoiewskiano, e si tenne scrupolosamente lontano dalla prima realizzazione cinematografica di Gontcharoff (1911): nelle sue intenzioni RASKOLNIKOFF aveva da essere un totale ed ormai intimamente compiuto sfruttamento di quella tipica scenografia di cui il primo esempio era stato il CALIGARI, e il secondo (sempre di Wiene) GENUINE: in questo senso RASKOLNIKOFF è effettivamente il vertice della parabola; in LE MANI DELL'ALTRO il tono è già più stanco, lentamente sparisce nelle opere successive.

A segno di questo carattere d'interessata applicazione, Wiene ricorse ad Andreiëff per la scenografia, e la mantenne nel clima del CALIGARI, facendo grande uso di finestre oblique, porte trapezoidali, fanali

pendenti all'inverosimile, interni disegnati con uno spirito esaltato e parossista; ebbe quali attori Grigori Chmara e Maria Kriščianowskaia, molto noti in quel tempo, specie il primo (ABSTURZ di Wolff, LA DONNA NEL FUOCO di Boese) e lo guidò in una recitazione esaltata ed appassionata, costantemente tesa, quasi in bilico sull'abisso dell'assurdità e dell'isterismo; adottò recisamente la sovrapposizione, tenne, costantemente o quasi, fissa l'inquadratura.

In CALIGARI, opera realizzata quasi privatamente, fors'anche non intenzionalmente, l'effetto principale era dato dal simbolismo della scenografia: impiegati appollaiati su sgabelli altissimi, indifferenti e lontani, posti a raffigurare la burocrazia, e via di seguito; GENUINA (1921) era un esotico balletto cubista fine a sé stesso, e la scenografia vi tradiva, dal punto di vista pittorico, continui riferimenti a Picasso, un notevole interesse ai volumi ed al loro equilibrio plastico: RASKOLNIKOFF fu la condensazione di tutti gli elementi precedenti; e certo l'ultima parola dell'espressionismo in quanto spontanea creazione.

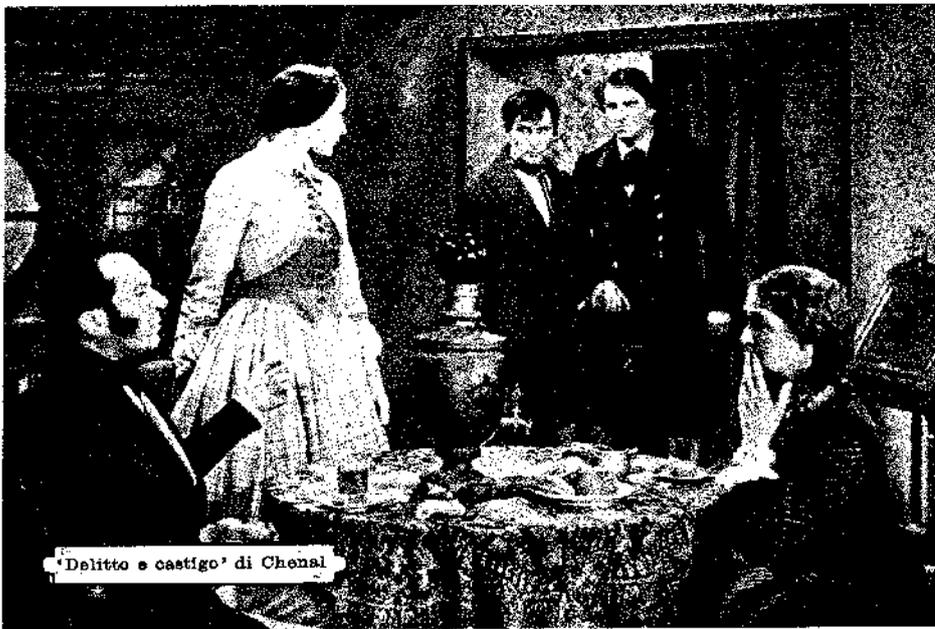
Il significato del romanzo, l'intimo senso informativo non sono per nulla rispettati, né lo è il clima; di tutta la filosofia del

delitto, dell'utilità o meno dell'esistenza umana, della mistica redenzione delle anime v'è poca traccia; anche il senso etico russo, così forte e quasi inumano in Dostoevski è mutato a volte in poesia, spesso in melodramma e perfino in epiletto gesticolare: Wiene pare non fidarsi per nulla della rapidità d'intuizione dello spettatore, e per esagerata coerenza sovraccarica incessantemente ogni espressione, ogni mossa dei suoi protagonisti, insiste sui loro primi piani, sfrutta al massimo l'illuminazione e la composizione della scena; per « rendere la ossessione dell'assassino lo trasporta magicamente in una casa dove tutto significa incubo, morboso cerebralismo, patologia, tormento di spirito e di nervi; un inferno stilizzato e deformato con la tecnica dei pittori del « Gruppo di Novembre », Kokoska, Bruckner, Otto Dix; gli fa vedere l'orribile vecchia ch'egli ha ucciso, gli pone in mano la scure: l'assassino l'alza e la riabbassa ripetutamente, in preda al delirio, ma senza riuscire a colpire la vittima che oscenamente ride: scoppiano in uno, due, tre punti dello schermo sovrapposizioni del volto della vecchia, fino a popolare tutta la scena.

RASKOLNIKOFF, pur tradendo uno sforzo ar-



'Delitto e castigo' di Chenail



'Delitto e castigo' di Chenal

tistico, non ha gran valore cinematografico; prende lo spunto da presupposti scenografici teatrali; ha un tono troppo spiccato di realizzazione sperimentale d'avanguardia; s'avvale di una recitazione troppo densa e dimostrativa, poco adatta a dare un senso e un tono d'irrealità alla vicenda; ch  questo non si comprende bene: perch  abbia Wiene, teorico d'espressionismo, cio  di anti-psicologismo, affrontato un soggetto cos  lontano dalle sue possibilit  e dai suoi mezzi; o se abbia voluto trasportare il romanzo di Dostoevski in un cielo lirico, o in un inferno di tela e cartone, o dove diavolo. Egli era lontano da Dostoevski quanto Epstein: nel suo film mancano tutti quei presupposti d'indole sociale che sono il substrato determinante di DELITTO E CASTIGO. Della realizzazione restano oggi vari elementi, i quali sono: l'importanza fondamentale della scenografia; la ricerca degli effetti pittorici e decorativi con riferimento al fauvismo al cubismo all'espressionismo; la efficacia delle illuminazioni e dei chiaroscuri violentissimi (bello il primo piano finale di Chmara — invero efficace attore — col volto proteso in alto ed illuminato dal basso, spiccante nelle tenebre come una maschera funebre; cose simili si sarebbero viste poi, pur manierizzate al massimo, nei film di Eisenstein); elementi formali, non costituenti ancora uno stile, ma solo un tono, una disposizione: troppo legati a fattori esteriori, di provenienza estetica incontrollabile.

L'esperienza wieniana ed espressionista non   perch  totalmente andata perduta in Germania, neppure oggi che la cinematografia nazista ha creato un nuovo e definitivo stile tedesco: cos'  se non espressionismo simbolico la sequenza della morte dell'assistente di Kock nel recente film di Steinhoff? Un lentissimo muoversi di bastoncini oblungi, raffigurazione decorativa del bacillo, che si coordinano e dispongono parallelamente, a dare l'impressione d'un colonnato di cattedrale gotica. Il mutamento di spirito non presuppone quello dei mezzi.

GLAUCO VIAZZI

## Questo pubblico

Il cinema   destinato al pubblico. Lo   come ogni arte, anzi pi  di ogni arte, poich  nel cinema il pubblico solo, con la frequenza nelle sale di proiezione, giustifica l'impresa in cui si impegnano grandi masse di uomini e forti capitali.

Fattosi strada tra il pubblico, dopo un inizio durante il quale attirava a s  gente con l'attrattiva delle meraviglie da fiera, e dopo essersi imposto man mano con le sue possibilit  narrative, il cinema sembr  crearsi una coscienza precisa che lo guid  alla scoperta di un proprio linguaggio e alla aspirazione di un posto fra le arti vere e proprie. In questa sua emancipazione esso port  un difetto d'origine ch'era quello d'una suggestione alle troppo gravose necessit  finanziarie. Inutilmente avresti tentato realizzare un film senza disporre di rilevanti capitali. Macchine costose, scene costose, personale d'ogni genere, dagli attori ai tecnici, a perch  costoso; il cinema era una specie di leviatano divoratore di biglietti di banca e la sua esistenza si legava cos  alla industria e alla speculazione. Quale principio, quale generoso finanziere si fece promotore di film per l'ormai lontano e disperso senso di mecenatismo? Non si credette nel cinema come arte o sembr  troppo gravosa una manifestazione di munificenza nei riguardi del cinema? Forse un po' l'una e l'altra cosa insieme consigliarono, sollecitata anche dal crescente interesse del pubblico per questa forma di spettacolo, il sorgere e il fiorire di un'industria cinematografica che in breve tempo doveva assumere proporzioni gigantesche. Il cinema scontava cos  il suo peccato originale di esser nato come arte legata a mezzi inventati dall'uomo, alla macchina, e alla speculazione che muove sempre l'uomo dopo l'invenzione di una macchina. Il cinematografo fu noverato tra quelle invenzioni che testimoniano, secondo i pi , lo sviluppo della civilt , come il treno, come l'automobile, e come la radio pi  tardi. Fu un errore che fece perdere di vista il senso pi  vero e unico della sua natura, il suo scopo insomma, la sua utilit . I prodotti del cinema, cio  i film, si avviarono verso una forma di produzione celere, in serie, come le piccole

automobili militari, come le radio economiche ecc., quasi che il pubblico avesse scoperto che non si pu  trascorrere sera senza vedere un film, qualunque esso sia, proprio allo stesso modo che non si pu  percorrere distanza meglio che con una delle pi  celeri macchine di recente invenzione.

Il pubblico trad  s  stesso e il cinema, e i signori industriali, che dal cinema si ripromettevano favolosi guadagni, non trovarono di meglio che secondare il pubblico in questa china rovinosa.

Il fenomeno del film commerciale oggi   purtroppo molto in auge.

Continua la corsa all'aumento delle paghe, malgrado i superiori provvedimenti, continuano tutti i fenomeni puramente industriali in seno al cinematografo e continua l'investimento di capitali nel cinema come nelle fabbriche di conserve alimentari.

Ma nulla di male se, al di sopra di questi interessi, comprensibili per chi affronta una impresa non per puro e semplice amore dell'arte, la salute pubblica venisse continuamente tenuta d'occhio. Intendiamo per salute quella civilt  morale e estetica, quel gusto, quella sincerit , quell'amore, quella fede nella vita che muove l'uomo a un continuo superamento di s  stesso, attraverso l'educazione e l'esperienza.

Il cinema non ha fino a oggi dimostrato di avere scopi chiari e pazienza.

Non mancano esempi,   vero, di buona volont  nella sua storia, ma l'orientamento generale

  pi  rivolto ai deprecabili fini dell'industria che a quelli salutari dell'arte.

Ma la colpa va divisa in parti uguali tra industriali e pubblico, e forse spetta pi  a questo che a quelli.

Cosa fu il pubblico perch  sia elevato il tono dei film? Risponde con l'accorrere in massa agli spettacoli, col contendersi i posti nelle sale, con l'esaurito ormai quotidianamente appeso dinanzi agli sportelli dei biglietti.

E il pubblico che mangia tutto: pubblico di palato grosso, pubblico indotto e facile; ama il cinema perch  non sa o non vuol leggere. Si avvelena ogni giorno un poco di questi pasti nocivi, ci fa la bocca, non ne pu  fare a meno; il cinema diventa un vizio.

E l'industria fornisce droghe senza risparmio. Vorremmo proprio un rimedio, che ormai   tempo! Vorremmo una crociata contro il cattivo gusto, contro l'ignoranza, contro il palato grosso. Vorremmo imporre a coloro che vanno al cinema tutte le sere, una salutare limitazione; s , una specie di tessera anche per il cinema, per vedere con quali criteri, con quale gusto impiegherebbero i propri ponti.

Classificare poi il pubblico in base a quel gusto, e educarlo e divorzarlo; per verso pi  acconcio. Queste proposte purtroppo non possono esser prese sul serio, n  le abbiamo formulate con convinzione, ma pensate voi al vantaggio? — Signori produttori! — potremmo dire — eccovi serviti come merita la vostra ingordigia; fate gli acrobati oral!

E allora la critica verrebbe chiamata a un compito arduo e coscienzioso, com'  suo dovere, per dire pane al pane e vino al vino, per dichiarar guerra alle droghe e indicare il buono dove si trova realmente.

Il cinematografo verrebbe portato alla sua funzione educativa e sociale, non per un suo contenuto moralizzante o retorico, ma in grazia dei suoi valori estetici che gli diano un posto fra le arti, poich    innegabile che l'opera d'arte, quando sia tale, detta moti e emozioni e sentimenti che ingentiliscono l'animo umano e lo aprono a una comprensione morale dei fatti della vita.

UBALDO IVO



## OCCASIONI

### Letteratura e cinematografo

NON è un'affermazione nuova dire che abbiamo ricevuto una prima educazione dalle esperienze della letteratura e del cinematografo, e che soltanto più tardi i nostri interessi si sono allargati, e l'orizzonte delle nostre capacità culturali si è completato ed affinato. Per questo ancora oggi letteratura e cinematografo risultano intimamente collegati, anche se il secondo ci chiami e ci solleciti con maggior vigore della prima. Ed ogni lettura rappresenta per noi, logicamente, un veicolo diretto alla nostra immaginazione — diciamo così — cinematografica.

### Del ritmo nel cinema

Perciò ogni lettura si risolve sovente in appunti ed in osservazioni di carattere cinematografico. In questi giorni abbiamo finito di leggere un ro-

manzo americano, *I nostri occhi guardavano Dio* di Zora N. Hurston: una storia di ambiente negro che possiede intrinsecamente un ritmo cinematografico che potrebbe chiamare « moderato ». Esso dipende, infatti, direttamente dall'atmosfera e dai sentimenti dei personaggi. Ed ecco le analogie: primo, naturalmente, il ritmo vidoriano di ALLELUJA!, ma forse a guardar bene anche un altro film dello stesso regista, AMORE SUBLIME (Stella Dallas), che pure è della sua seconda maniera, possiede la stessa cadenza. In generale si può dire che questo « ritmo » è comune in queste opere, in quanto tutte vivono sullo stesso rapporto di contenuto: la storia di pochi personaggi in primo piano, che vivono e lottano per i loro ideali, ma in funzione diretta con il mondo sottostante, con l'uomo della strada, con la città pullulante di vite, che non rappresentano mai uno sfondo

soltanto estetico. Appunto qui il nostro interesse aumenta: queste storie sono legate alla vicenda storica di un popolo, e non sono mai fine a sè stesse. Ed ecco vivo e presente nel libro della Hurston lo stridore di certe distanze sociali, che viene meno soltanto per l'avvento di un uragano che accumuna tutti gli uomini senza distinzioni.

E questo mondo di negri (che pure è così distante per noi) rivela delle qualità e delle possibilità che vorremmo davvero — se fosse possibile — trasferire nel nostro. Schiettezza e sincerità morale, diretto collegamento con la natura, dalla quale istintivamente si lascia guidare. Così l'umanissima Janie, protagonista del romanzo, solo molto tardi riesce ad acquistare la sua « libertà », e dopo aver rinunciato al facile invito di una vita borghese. E, se riesce, è proprio in virtù della sua estrema chiarezza di

idee, per la quale si eleva di un buon palmo su tutti gli abitanti del villaggio. Le sue parole e le sue confessioni non sono mai corrotte, e per questo suonano ai nostri orecchi ingenui e primitive: « No, lo amo davvero. Non so che cosa farei se dovesse lasciarmi. Nel tempo del gelo, lui è capace di ricreare l'estate da ogni piccola cosa. E allora viviamo di quella felicità che ha creata finché non arriva qualche altra gioia ». Sospinti nel gorgo dell'uragano, che porta con sé e schianta ogni cosa, i due protagonisti vi partecipano insieme all'immenso « coro » della moltitudine colpita. L'urlo del vento mischiato ai dolorosi lamenti ed alle grida di « aiuto » della moltitudine: ed una corsa, una corsa spesso senza speranza verso la terra calma. Un finale alla « Griffith » nel quale il ritmo, contrappuntato fra una giusta dosatura di una sostanziosa inquadratura e di un

montaggio attento e pronto a sottolineare, troverebbe il suo logico aumento di tono e di intensità drammatica.

### Fisionomia

Dice il Leopardi nello *Zibaldone*: « L'effetto della significazione della fisionomia umana, riconosce anch'esso per sua prima cagione ed origine l'esperienza e l'assuefazione. Il bambino non sa nulla che cosa significhi la più viva e marcata fisionomia, e quindi in ordine alla di lei significazione, non può provarne verun effetto nè piacevole nè dispiacevole ». Ecco: una dote assolutamente indispensabile al regista cinematografico dovrebbe appunto essere quella di scoprire al primo sguardo il significato di una determinata fisionomia, o, in altre parole, di capirne immediatamente l'espressione particolare del volto. Osservatore acuto dunque, il nostro regista, è psicologo attento. Proprio perchè, come dice il Leopardi, « chi non osserva, o chi meno osserva, per lui la fisionomia non significa molto, o nulla, ed egli non sente molto quel bello umano che deriva dalla significazione della fisionomia, come neppure quel bello delle arti o poesia, ecc. ». Cioè chi non sarà capace di comprendere la fisionomia di un individuo, non sarà poi nemmeno un buon giudice di un'opera d'arte. E per essere artisti bisogna essere per prima cosa buoni critici di se stessi.

### Soggetti da Puskin

Già da qualche tempo avevamo sentito dire che era stata fatta una riduzione cinematografica de *LA FIGLIA DEL CAPITANO* di Puskin. Ed oggi che Einaudi, nella sua universale, ci ha dato modo di leggerlo, abbiamo riconosciuto che ben giustamente questo racconto aveva fatto nascere l'idea di un film. Purtroppo sembra però che il film non si realizzi più. Del resto l'opera di Puskin non è nuova per il cinema. Ad essa hanno attinto gli stessi russi, agli albori di quella cinematografia. Il film muto *RUSALKA*, diretto da Ladislav Starevich, risale infatti al 1910. La *RUSALKA* (che significa ondina, cioè spirito delle acque) è un poema drammatico ispirato ad antiche leggende di tono popolare e folkloristico. Una ragazza, se-

dotata dal principe, si getta, dopo essere stata abbandonata, nel fiume e viene trasformata in Rusalka. Un giorno la ragazza che ora è uno spirito delle acque, manda la figliolina a cercare il padre. Questi si era nel frattempo sposato; ma quel giorno viene attratto, come da una forza magnetica, verso il fiume, dove incontra la figlia che gli dice che la mamma non l'ha scordato, l'ama sempre e l'aspetta. A questo punto il poema rimane incompleto: sarebbe interessante sapere come il regista avrà finito di raccontare questa favola nel film.

La seconda opera di Puskin che i russi pensarono di trasformare in film è una favola di costumi in versi non molto conosciuta, *LA CASETTA A KOLOMNA*. La regia di questo film (1917) è di Ciardinin, in quegli anni molto famoso. Interprete principale: Jvan Mojouskine.

Nel 1925 Fedor Ozep riduce per lo schermo « Il Mastro di Posta », che viene diretto da

Jeliabuiscky, ed interpretato dall'attore Moskvin del Teatro d'arte di Mosca. *IL MASTRO DI POSTA* è anche il titolo di un film tedesco del 1939, *DER POSTMEISTER*, il migliore del regista Gustav Ucicky. Come certamente si ricorderà il film era interpretato da Heinrich George e da Hilde Krahl.

Il regista russo Gardin realizzò anche nel 1927 un film sulla vita di Puskin e dello zar Nicola II intitolato *POETA E ZAR*. Ed infine l'ultima riduzione, quella recentissima di Renato Castellani, *UN COLPO DI PISTOLA* è uno dei *Racconti di Belkin*, una delle migliori opere narrative di Puskin, la quale è — come dice il Lo Gatto — « arte narrativa fondata sulla gioia stessa di narrare, ma anche di trasformare quel che può sembrare un aneddoto, in una nota di umanità ».

In quanto a *LA FIGLIA DEL CAPITANO*, si è parlato per questo racconto di una certa influenza di Walter Scott. L'accosta-

mento non ci sembra così avventato come potrebbe apparire a prima vista. Infatti in questo racconto di Puskin, è vero che i personaggi sono inconfondibilmente russi (e che personaggi! dal servo di Grinev, Savellik, a Pugacev, dai genitori di Grinev a Maria Mironova), ma è anche vero che tutto il racconto è soffuso dello stesso senso eroico della vita e dell'onore. E il ritmo cinematografico (cioè veloce e conciso) delle opere di Scott è comune anche a questa *FIGLIA DEL CAPITANO*. Ma se dovessimo pensare a un film tratto da questo racconto, gli americani ci sembra che meglio di altri (esclusi i russi, naturalmente), potrebbero trasferire quel mondo in immagini. Un film che non si scosterebbe molto come tono, dai *LANCIERI DEL BENGALA* o dalla *CARICA DEI SEICENTO*, magari anche da un comune film « western ».

MASSIMO MIDA



# Lettera dalla Svizzera

## 'ROMEO E GIULIETTA AL VILLAGGIO'

LUGANO, novembre 1942.

Nella nostra precedente corrispondenza abbiamo accennato al rincrescimento suscitato in più di un appassionato di cinematografia dalla decisione con cui la Camera Svizzera della Cinematografia aveva escluso ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE (Romeo e Giulietta al villaggio) dal novero dei lavori destinati a rappresentare la produzione nazionale a Venezia.

Il dott. Werner Sautter, che quale membro di detta Camera se non fece parte della Commissione giudicante cui si deve la scelta dei due lavori a lungo metraggio presentati a Venezia, a tale commissione fu vicino, ci ha confidato che il film in parola ebbe forti probabilità di essere prescelto, essendo stati riconosciuti i suoi pregi non comuni; se ROMEO E GIULIETTA AL VILLAGGIO venne postposto ad altri lavori, ciò deve ascrivarsi — ci ha spiegato il dott. Sautter — ai gravi difetti tecnici che questo film presenterebbe. E tale motivo delle deficienze tecniche ci è stato affacciato anche da vari produttori svizzeri da noi avvicinati ultimamente.

Malgrado la quasi unanimità di pareri che abbiamo accertato per quanto riguarda la tecnica difettosa del lavoro, questo ci sembra per contenuto umano e artistico, per il valore degli interpreti maggiori, per l'aura di emotività sollevata da non poche immagini e sequenze, meritevole di essere illustrato con una certa diffusione. Cominciamo allora dall'azione che è stata tolta dalla novella omonima di Gottfried Keller e che ha per teatro i dintorni della cittadina di Seldwyla, in cui lo scrittore ha ambientato una serie di suoi racconti. In un villaggio vivono in amichevole accordo i contadini Marti e Manz. Un terreno senza padrone situato fra due campi appartenenti rispettivamente all'uno e all'altro e dal quale ognuno durante l'aratura ritaglia a proprio vantaggio un solco è origine di una contesa che trasforma Marti e Manz da sinceri amici in nemici accaniti. I processi nei quali i due s'ingolfano li riducono nel giro di pochi anni alla miseria. Manz si traslocherà a Seldwyla aprendovi un'osteriuccia e farà magri affari, finché divenendo riccatore si procurerà un precario benessere; Marti rimarrà al villaggio conducendosi un'esistenza penosa.

Manz aveva un figlio, Sali, e Marti una figlia, Vreneli, che negli anni dell'infanzia erano stati legati da stretta amicizia, ma che poi erano stati separati dall'inimicizia scoppiata fra i genitori. Un giorno che Manz e Marti si recano a pescare lungo lo stesso ruscello e spinti dall'odio vengono alle mani, Sali e Vreneli si ritrovano, e tanto basta perché l'amicizia d'un tempo si riaccenda e si tramuti in amore. All'insaputa dei genitori i due giovani si danno convegno nell'aperta campagna, ma vengono scoperti dal padre della ragazza, il quale si avventa jurisamente sulla figlia. Sali interviene in difesa dell'amata, e colpisce con tale violenza il vecchio da renderlo impotente al lavoro. Il drammatico episodio non ha il potere di allentare il vincolo che unisce i due giovani, i quali, consapevoli delle tristi condizioni finanziarie e che oltre al



Nascita di Sali e Vreneli di Vreneli e Sali



Vreneli e Sali si avviano verso il loro destino di morte

resto impediscono loro di sposarsi, decidono di festeggiare le loro nozze simboliche durante una sagra. La coppia coi pochi soldi di cui dispone si concede una saporosa colazione in un alberghetto di campagna, si aggira fra i baracconi della fiera, partecipa la sera ad una danza rusticana e, quando, venute le ore piccole, quasi tutti si sono allontanati dal luogo del ballo, accetta il suggerimento del « violinista nero », un misterioso personaggio che invano aveva proclamato un giorno il suo diritto sul terreno che era stato causa del litigio fra i genitori dei due innamorati. Propone dunque il violinista nero alla coppia di suggellare le nozze nel bosco, e poco dopo Sali e Vreneli ed un corteggio di disperati s'addentrano nel bosco fra canti e suoni. Liberatisi dalla rumorosa compagnia i due sentono che nulla ormai potrà staccarli e poichè nella società tutto congiura per impedire la loro unione, decidono di darsi insieme la morte. Una barca carica di fieno che essi slegano abbandonandola alla corrente del fiume sarà per essi ad un tempo il letto nuziale e quello della morte.

Ci siamo fatti portavoce — non troppo convinti invero — degli appunti mossi in nome della tecnica a ROMEO E GIULIETTA AL VILLAGGIO. Per dovere di obiettività riferiremo che taluno rimproverò un montaggio mal riuscito alla sequenza che descrive la rissa fra i due rivali, che altri, puro riconoscendo in pieno la capacità dei due interpreti maggiori, Margrit Winter (Vreneli) ed Erwin Kohlund (Sali) trova che per rendere i due personaggi kelleriani occorrevano una ragazza e un giovane acerbi, ma oltre all'addebito preciso più sopra riportato, nessuno ha saputo indicarci con precisione in che consisterebbero le pecche tecniche.

L'aura poetica è a nostro avviso innegabile in una serie di inquadrature: in quella che mostra i bambini Sali e Vreneli dormenti, mentre su essi l'infausto « violinista nero » di passaggio proietta un'ombra che è presagio di sventura, in quella in cui durante il ballo l'archetto d'un violino che si abbassa strappa i due innamorati al loro sogno per richiamare la presenza del violinista, nelle sequenze che descrivono la corsa degli sposi e dei loro compagni attraverso il bosco e la campagna assonnata, Margrit Winter ed Erwin Kohlund che sono venuti alla cinematografia dal teatro e che sono stati assegnati per la stagione 1942-43 alla Compagnia Stabile di prosa di Basilea, hanno dato fremente risalto alla passione che trascina irresistibilmente i due protagonisti verso il loro tragico destino e hanno recato un apporto decisivo alla riuscita artistica del lavoro. Intorno a loro c'è quell'indeterminatezza che è attributo della lirica autentica, e nessun proposito di offrire visioni di colore locale e subordinazione assoluta di tutti i particolari secondari (anche se colti con acume) alla vicenda centrale: quella di due giovani che oppressi da una eredità nefasta imputabile alle colpe dei padri, non trovano altra via di scampo se non quella dell'evasione dalla vita.

Fra gli altri componenti il complesso artistico si raccomandano all'attenzione Johannes Steiner (Manz), Emil Gyr (Martì), Emil Gerber (il violinista nero), Walpurga Gmür (la moglie di Manz), che era l'isterica zia del protagonista nell'OMETTO MATTIA presentato lo scorso anno a Venezia, e i bambini Dorli Zäch e Richard Schumacher. La casa produttrice è la Pro Film.

L. C.



Martì sorprende la figlia Vreneli col figlio del suo martale nemico.



Il misterioso « violinista nero » che profetizza la sventura dei due amanti.

# CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA

A VENEZIA anche quest'anno è scesa in campo, con una più completa documentazione della sua attività, del suo metodo e de' suoi scopi, la giovane Cinematografia Scolastica Italiana.

La stampa quotidiana, e anche quella propriamente cinematografica, impegnata a seguire le spettacolari manifestazioni centrali della Mostra, non ha potuto, salvo qualche buona eccezione, intrattenersi con la necessaria larghezza su un avvenimento di carattere particolare e squisitamente tecnico, che purtuttavia non ha mancato di suscitare vivo interesse fra i più consummati amatori e studiosi di cose cinematografiche.

Non sembrerà pertanto inutile impresa un più approfondito cenno sulla nostra cinematografia scolastica che il grosso pubblico inserisce sbrigativamente nel quadro generale del documentarismo. Pertanto, nel dire qualcosa intorno ad essa ci proponiamo più diffusamente di definire la sua inconfondibile originalità, in rapporto ai mezzi ed al fine, nei confronti appunto del documentario e del documentarismo.

Con l'ingresso della pellicola didattica nella scuola la cinematografia si evolve ormai verso un *nuovo genere* che completa il quadro delle sue vaste possibilità.

Il film didattico, come vedremo, costituisce infatti, un genere a sé, inconfondibile con altre forme che potremmo dire pseudoparallele, in quanto si volge a mete tutte sue, insite alle esigenze della scuola, con la singolarità d'un proprio linguaggio sintattico e logico che esige, a sua volta, un proprio stile.

Pertanto diciamo subito che il film didattico non ha nulla a che vedere col documentario e col *documentarismo*, nell'accezione comune e corrente di questi vocaboli, come il libro di testo è diverso dal giornale, come la storia è diversa dalla frammentarietà di un racconto, e come la scienza è diversa, e ben differente, da un'osservazione isolata o puramente occasionale.

Il documentario è informazione saltuaria ed episodica, composta, spesso, di pezzi di realtà accuratamente fotografici, tenuti insieme da un'esigenza contingente, avente a suo fine la notizia o la testimonianza espressa con mezzi e intendimenti giornalistici; mera visività dell'avvenimento o del fenomeno, senza pretesa di carattere esplorativo rigorosamente storico o scientifico.

Il documentario resta perciò nel generico, nell'indicativo, nell'elementare, o, se mai, nell'ambito di un interesse e di una curiosità occasionali: non è cultura in sé, ma informazione e contributo alla cronaca. Da un certo punto di vista ricorda un poco la ben defunta università popolare, che pure in tempi di umile povertà culturale, espletò, almeno intenzionalmente, fra le masse, una sua funzione di elevazione spirituale. Va però riconosciuto che, nel mutato clima di oggi, esso esercita quella funzione, non ereditata, ma originariamente assunta, con altri mezzi e con altri intendimenti, con una efficacia persuasiva e con un tal quale appagamento mentale, nella massa degli individui: funzione ben diversa da quella di dubbia efficacia delle così dette conferenze popolari. Ciò non impedisce però che esso sia non più che annotazione, stralcio, propaganda, spesso ottima ed importante, con intenzioni politiche, turistiche, celebrative o mondane. Muove incontro, cioè, alla grossa curiosità della folla, senza necessità e possibilità di esaurire un argomento, e senza responsabilità di sintesi; si rivolge a quanti si appagano, dopo averli sollecitati, della proibita del pressapoco, e del sapere almeno fino a un certo punto. Utilissimo, dunque, anche se lascia insoddisfatto o perplesso l'uomo di pensiero che vuole andare o è uso ad andare più addentro.

Ancora. Il documentario sta tra lo spettacolo e l'erudizione spicciola, garbata e non compromettente; è rivista illustrata, fotocronaca, nozione e conoscenza a scampoli, avvertimento dell'accaduto, discorso tenuto con lo spirito e i fini del medico per tutti.

Un'infiltrazione di provenienza letteraria sta inoltre, da qualche tempo,

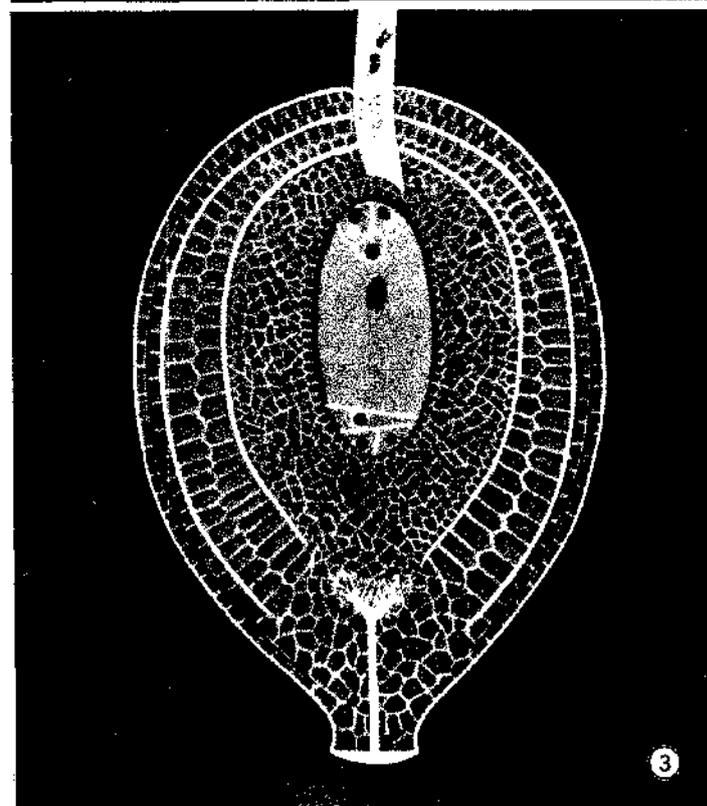
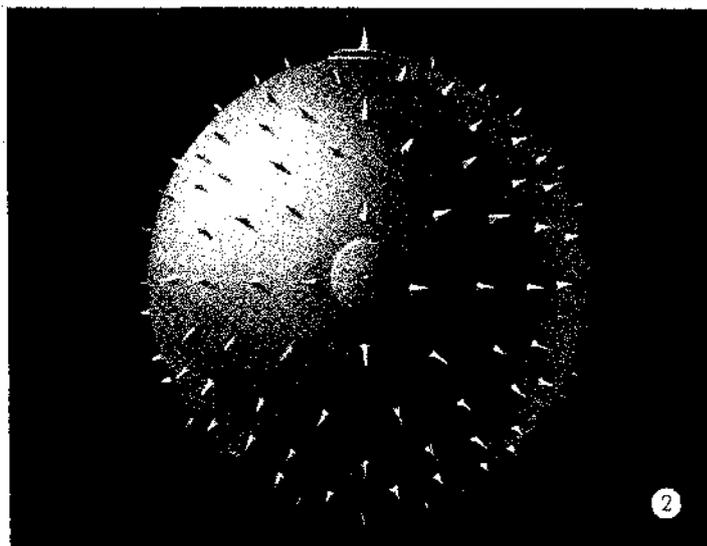
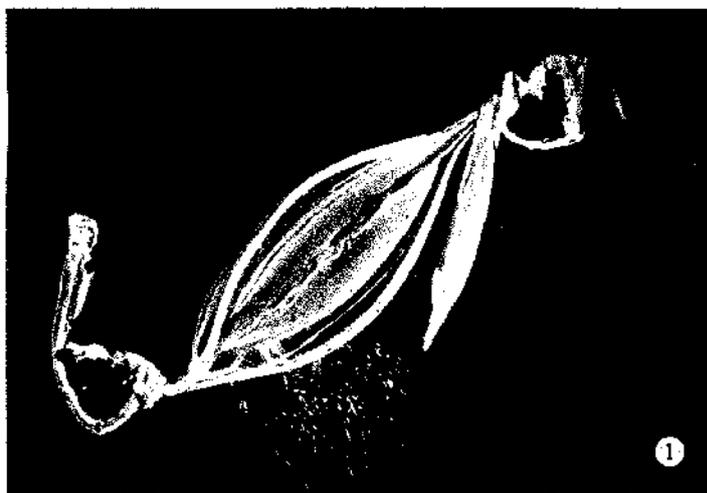


Foto 1 - Frutto d'orchidea che si apre e disperde il seme. Foto 2 - Il granulo pollinico. Foto 3 - Il granulo giunge a fecondare l'ovulo (dal film 'Morfologia e impollinazione' soggetto di A. Beccaria, regia di Dava e Omegna)

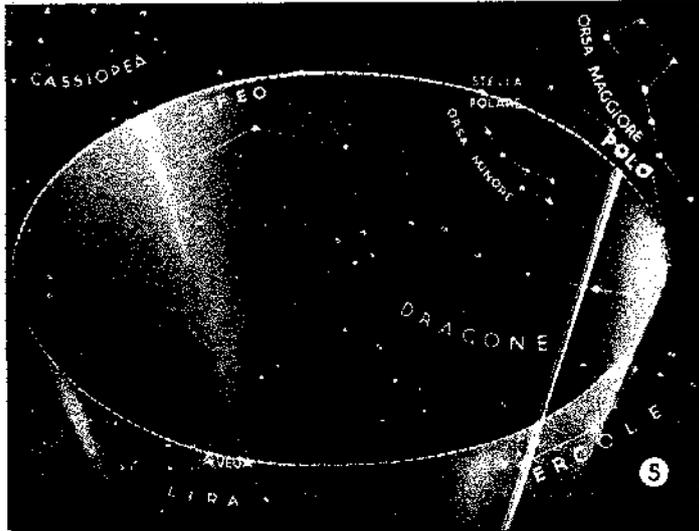
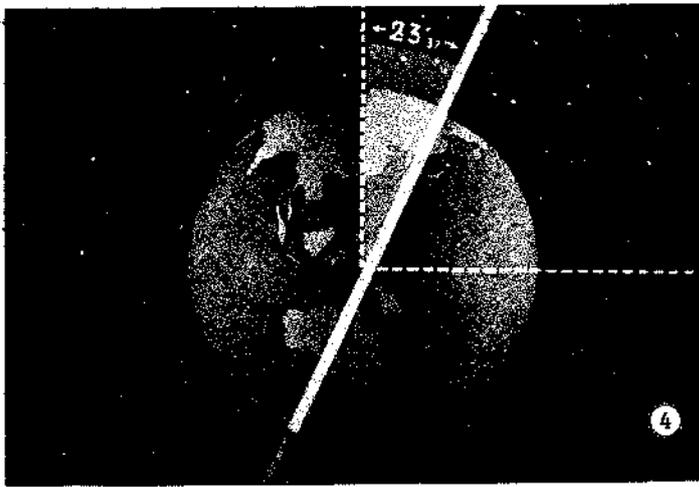


Foto 4 - Misura dell'inclinazione dell'asse. Foto 5 - Modellino del moto di precessione degli equinozi (dal film 'La terra e i suoi movimenti', soggetto di Livio Lauronti, regia di Peresuti)

imprimendo al documentario un orientamento estetizzante, affermato da un virtuosismo tecnico e romantico che tende più a colpire, a meravigliare o stupire, che all'obiettività informativa. Si creano così paesaggi e momenti lirici e sentimentali là dove essi non dovrebbero essere che complementari, tenuti presenti i fini e l'economia documentaristica. Concludendo, del documentario conosciamo, nonostante quanto abbiamo detto, l'utilità, l'interesse, l'importanza e anche l'indispensabilità, poiché avvicina alla sempre ansiosa curiosità che sale dalle zone grigie della folla, la vita vivente, la cultura e il mondo. Ma non è più che questo, né è forse desiderabile e possibile che sia più di questo, assolvendo una precipua funzione in rapporto ai fini pratici e circoscritti, mediante un suo linguaggio che, se declina verso il *documentarismo*, conserva comunque una propria sigla stilistica per assolvere una sua certa funzione, che resta perfettamente *in situ* quando tende a creare una sosta e un interesse mentale durante o dopo una proiezione drammatica che esercita, ed esaspera, a volte, la sfera dei sentimenti e degli istinti, sia pure con intenti estetici e morali.

La pellicola scolastica, al contrario, non è, e non deve essere, nulla di tutto ciò, tanto che se rilevasse in sé elementi documentaristici dovrebbe senz'altro esser giudicata come un'opera intimamente difettosa. Poiché non siamo più al giornale o alla rivista spicciola, ma, nella scuola, al libro di testo o al manuale; siamo nell'insegnamento, insomma, e a servizio della scuola, in funzione formativa di un patrimonio culturale che è della Nazione di oggi e di domani.

Quali sono quindi i caratteri generali e particolari della cinematografia e della pellicola didattica? L'assoluta obiettività, il nitore della precisione, il rigore del testo, la logica serrata e irrefutabile delle sequenze, la discrezione, la misura, l'antiretorica, e, soprattutto, l'avversione consapevole e risoluta ad ogni concessione, così alla romanzzatura come ad ogni contatto col documentarismo e lo spettacolo.

Ci saranno, certo, anche i film ricreativi, che potranno essere avventure, novelle e romanzi, sempre con ben definiti scopi educativi; ma essi non sono, né possono essere, che sussidiari di quel libro di testo che è, nel suo complesso, il cinema scolastico.

Il tipico linguaggio di questa cinematografia consisterà perciò nella raggiunta inscindibilità dell'unità forma-contenuto, nella impeccabile autenticità del documento e nel valore della compiuta ricerca, sì che risultino rivelati o spiegati il segreto delle cose, la inesorabilità delle leggi, il ciclo dei fenomeni, e sia narrato, dimostrativamente. L'inafferabile, sorpreso nella sua intimità, riducendo a cosa visibile e controllabile ciò che era pura accettazione di nozione.

In siffatta opera di penetrazione e di scoperta, è ovvio che non vi può essere posto per la divagazione o il ghirigoro. Tutte le immagini, tutta la serie del cinefasma, debbono risultare di un'organicità oculata, d'una consequenzialità perfetta e d'una esaurita quanto esauriente testimonianza rivelatrice, tutte impegnate per una espressione rappresentativa, compiutamente organica e totale.

Siamo, naturalmente, e nella generalità dei casi, nel regno della lingua scientifica, nel rigore della dimostrazione, nella pienezza della costruzione e della ricostruzione, nel vero e proprio *documento documentante*. E ciò perché il cinema nella scuola è innanzi tutto didattica, analisi e sintesi, organicità ed obiettività, in piena coerenza con le inevitabili premesse d'un metodo e d'un programma che non possono, nello strumento didattico, venire distinte o costituirsi come contraddittorie o comunque affermarsi come alterazioni delle intenzioni, dei fini dell'insegnamento o della parola del docente. Appunto per questo la pellicola scolastica è prevalentemente muta, perché non può trovare commento pieno e appropriato all'infuori di quell'atto di effettuale vita della scuola che è la lezione.

In tal senso ci sembra stia marciando la nostra cinematografia scolastica, con estremo senso di responsabilità, al fine peculiarissimo non tanto d'inserirsi comunque nella scuola, quanto di connaturarsi con essa, nella sua metodologia, in conformità al presupposto di un compito squisitamente didattico, scrupolosamente perseguito e limpidamente conosciuto.

Qui non vogliamo, di proposito, ricordare la preziosa utilità di una tale cinematografia; vogliamo semplicemente a mo' di conclusione prospettarla, magari per semplice accenno, come strumento documentante e ricercante, non solo, ma altresì, come mezzo di sintesi e di commento. Cose, queste, d'inestimabile singolarità, anche per il dominio che una tale e nuova cinematografia esercita sull'elemento tempo.

« La macchina da presa », scrive Ernesto Canda nel suo libro *Il cinematografo a servizio della scienza*, « non registra solo ciò che noi vediamo: essa vede, come un grande equatoriale astronomico e come il microscopio, ciò che noi non possiamo direttamente percepire nell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo. Ma essa offre due inestimabili vantaggi rispetto a quegli strumenti non solo, ma rispetto a tutti gli altri strumenti d'indagine: essa può sostituire la visione collettiva a quella individuale e giocare col tempo, rallentandolo o accelerandolo a piacere. La prima possibilità ha una importanza istruttiva enorme perché consente di porre all'immediata conoscenza di molti ciò che prima non era che privilegio di pochissimi, che neppure la stampa ha, nel dominio delle documentazioni dei fenomeni, l'immenso potere divulgativo del cinematografo. Quanto alla possibilità di modificare, sia pure apparentemente, le immutabili leggi del tempo, si può dire che essa consente alla camera da presa l'indagine di un mondo nuovo, e cioè di quello a noi escluso dalla limitazione della nostra perceibilità temporale ».

Ciò rappresenta il mondo, l'orizzonte e la ragione della cinematografia scolastica, la premessa e la spiegazione della singolarità del suo stile.

Cosa di non facile e rapida attuazione, che inserita armonicamente nei postulati della mussoliniana « Carta della Scuola », è oggetto di studio diuturno da parte della *Cineteca Autonoma della Cinematografia Scolastica*, posta alle dirette dipendenze del Ministro per l'Educazione Nazionale.

Sono state di già diffuse nelle scuole di ogni ordine e grado, le prime realizzazioni filmistiche, conforme a questo nuovissimo orientamento; e tutto fa prevedere che, a non lungo andare, la scuola italiana potrà annoverare, accanto agli altri mezzi tradizionali d'indagine e d'insegnamento, accanto alla radio, già da essa largamente posseduta e assimilata, il mezzo più consono all'indole del nostro tempo per la diffusione e l'approfondimento del sapere, qual'è il cinematografo: specchio estremamente duttile e versatile di tutta la realtà esistente, nella materia e nello studio.

G. PRESENZINI-MATTOLI

UNA PRIMIZIA PER I LETTORI DI "CINEMA"

la **C. E. T. R. A.**

ha in preparazione le seguenti canzoni da film:



canta Giuseppe Lugo

Di Lazzaro-Bruno: "CAVALLINO CORRI E VA"

dal film "Miliardi, che follia!"

Di Lazzaro-Dole: "MILIARDI, CHE FOLLIA!"

dal film omonimo

Di Lazzaro-Dole: "PICCOLA NINÌ"

dal film "Miliardi, che follia!"

Bixio-Nisa: "SENZA UNA DONNA"

dal film omonimo

Bixio-Nisa: "MILIONARIO, CHE FOLLIA!"

dal film "Senza una donna"

Bixio-Nisa: "IO NON POSSO CANTARE ALLA LUNA"

dal film "Senza una donna"

D'Anzi: "MALINCONIE D'AMORE"

dal film "La donna è mobile"

D'Anzi-Panzeri: "HO MESSO IL CUORE NEI PASTICCI"

dal film "La donna è mobile"



canta Lilia Silvi



canta Ferruccio Tagliavini

Bixio-Nisa: "LA BISBETICA DOMATA"

dal film omonimo

Bixio-Nisa: "GIORNI FELICI"

dal film "La bisbetica domata"

Bixio-Nisa: "CHITARRATA A CHI SENTE"

dal film "La bisbetica domata"



canta Francesco Albanese

## ★★ LA BISBETICA DOMATA

*Italia - Produzione: Excelsa - Distribuzione: Minerva - Regia: F. M. Poggioli - Direttore di prod.: Carlo Bugnani - Soggetto: Poggioli, Amidei, Gherardi - Sceneggiatura: Poggioli, Sergio Amidei, Gherardo Gherardi - Scenografia: Gustone Medin - Operatore: Renato Del Frate - Interpreti: Lilia Silvi, Amedeo Nazzari, Lauro Gazzolo, Carlo Romano, Paolo Stoppa.*

Sappiamo che, qualche anno fa, uno dei più autorevoli registi europei, durante la sua breve permanenza a Roma, ebbe per primo l'idea di questa Bisbetica moderna, ambientata in un quartiere periferico della città. L'inconfondibile colore drammatico di quei casamenti ora a due ora a quindici piani, la ressa sbocciata e fragorosa delle popolane di quei mercati, la sensuale apatia e la accaldata mollezza di quei giovani che perdono tempo, a gruppi, dinanzi alle porte dei negozi o dei cinema, il loro solitario abbandono intorno alle bancarelle, la dolce inutilità dei giochi di quei bambini nei grandi spiazzati deserti o nei vicoli, lo strepito dei treni sotto i ponti e gli antichi archi romani, gli urli delle madri, gli improvvisi silenzi serali, sono tutti elementi che dovettero colpire la sua fantasia prima ancora della vicenda stessa dei personaggi.

È, quindi, con grande nostalgia, che oggi, di fronte a questo adattamento di F. M. Poggioli, regista erede non si sa come di quella materia, ripensiamo all'antico progetto e agli intenti che lo avevano promosso.

Andiamo, da tempo, propugnando su queste stesse pagine un risveglio delle coscienze ad un indirizzo realistico, perché niente può offendere di più i nostri animi che una falsa interpretazione della vita e dei sentimenti di essa.

Avranno già compreso i nostri lettori che tale tendenza, per noi, non è soltanto legata a nomi, quali comunemente si fanno, di un Dupont, di un Renoir o di un Carné, ma, anzi, soprattutto ad altri come quelli di un Vidor, un Clair, un Alexandroff, allo stesso che nella narrativa ai nomi di un Verga o di un Flaubert avviciniamo quello di un Kafka, nelle opere del quale maggiormente vorremmo si sapessero scrutare gli illimitati orizzonti di una fantasia che non sa mai dimenticare lo stato sofferente dell'uomo sulla terra, le sue solitudini, le sue difficoltà d'evasione, e nell'evasione stessa la grandiosa potenza dei reciproci scambi umani. Liberamente le nostre simpatie sono state rivolte, sempre, verso un cinema che sapesse indagare nell'intima essenza della realtà e che delle sue esigenze sapesse intendere il valore storico, il suo cammino ansioso ed incerto. Se i nostri *Za la Mort*, o il nostro *SPERDUTI NEL BUIO* non sono un documento artistico da poter opporre a quasi tutto il cinema francese — quello della vigilia della guerra — che da questi poveri eserapi certamente

# FILM DI QUESTI GIORNI

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

nasce, tuttavia è da dire che costituiscono un documento storico di più alto interesse che quello estetico. Non sarà difficile dimostrarlo e ce lo riproveremo in un ampio e prossimo saggio. Sarà un modo, anche, di sfatare, finalmente, le innumerevoli accuse di « francesizzante » rivolte verso chiunque, avendo ben individuato e valutato i fattori morali di una tale posizione e seguendo i moti di una naturale fantasia, abbia fatto dei canoni suddetti la propria bandiera. Torto a quanti fanno del cinema, oggi, nel nostro paese che non hanno saputo agitare il proprio spirito alla ricerca di una tradizione. Se ciò avessero fatto, tralasciando gli interessi di altro genere, fra i quali il più diffuso e quindi il più temibile è l'ozio formalistico-intellettuale-pittorico, non avrebbero tardato ad incontrare sul loro cammino la unica e giusta strada del realismo. Arte è reincarnazione della storia. I popoli nascono, crescono, maturano la propria vita entro un cumulo di aspirazioni, abitudini, bisogni, ora contro di essi combattendo ora ad essi stessi assoggettandosi. Non disgiunto dal grado di civiltà che essi conquistano è

l'influenza della terra che abitano, del clima che quivi si manifesta, dai confini che le sono propri. Le ragioni che configurano un paese in un modo anziché in un altro, tutto questo è storia, imprescindibile da ogni opera d'arte. Al cinema non resta che ricrearla col semplice e lineare linguaggio delle immagini: basterà il gesto di un uomo a farci comprendere la sua condizione sociale, un passaggio brullo o rigoglioso a cogliere il sentimento dell'uomo stesso.

La strada per giungervi è certamente la più lontana da quella scelta da F. M. Poggioli. Vorremmo chiedere quale intima volontà può averlo spinto ad ambientare la vicenda shakespeariana in un luogo del quale non si riescono mai ad individuare i confini. Ritroviamo atteggiamenti degli attori quali sarebbero stati in qualsiasi altro ambiente; mai un segno nell'arredamento che faccia distinguere quelle stanze dalle tante altre della città comunemente viste; la banalità si intreccia, ad ogni quadro più, con il cattivo gusto. Magnificamente, possiamo dire, collaborano a tutto ciò Lilia Silvi, d'una stucchevolezza che questa volta supera ogni li-

mite, e Amedeo Nazzari sul viso del quale difficilmente si riescono ad individuare le pieghe non diciamo di una partecipazione ma almeno quelle di un decoroso mestiere.

## ★★ LA CONTESSA CASTIGLIONE

*Italia - Produzione: Nazionale - Distribuzione: Manenti-Nazionale - Regia: Flavio Calzavara - Soggetto: Piero Accame, Calzavara - Sceneggiatura: Mario Beltrami, Flavio Calzavara - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Gino C. Sensani - Musica: Virgilio Doplicher - Operatori: Gabor Pogany, Carlo Montuori - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Doris Duvanti, Andrea Checchi, Renato Cialente, Enzo Biliotti, Annibale Berone, Lamberto Picasso, Giacomo Moschini, Clara Auteri, Nico Pepe.*

Che dire a Flavio Calzavara? Chissà che egli stesso non capisca con grande malinconia! Ma, allora, perché si immischia in simili affari che non hanno neanche il buon decoro di un pulito prodotto commerciale? Non è lontano il tempo che egli ci aveva donato qualche speranza: era un giovane ed aveva il dovere di restare un giovane! Ora che differenza potremo più fare fra lui e quegli anziani che malamente vorrebbero insegnarci? La sua voce si è persa senza rimedio ed ha ceduto ad un'altra, la più anonima, la più convenzionale ed anche la meno affaristica se era questo che gli premeva. Nel cinema, l'altra sera, eravamo soli, io, una vecchia signora tutta dipinta e piena di freddo che doveva esser salita dal non lontano Caffè Esedra ed un uomo, accanto a lei, della sua stessa età, che nel buio, ogni tanto, la faceva ridere.

Gli attori recitano con il solito piglio banale e senza estro che di solito è dato vedere in film come questi. Si poteva almeno risparmiarci il triste spettacolo della Duranti in vesti di quindicenne. Biliotti è un Napoleone III oltremodo ridicolo. Lo stesso Checchi, attore nel quale riponiamo il massimo della nostra fiducia, non riesce a cavarsela con dignità che in rari momenti. Il più sereno e meno compromesso ci è parso Cialente.

## ★★ LA VITA CONTINUA

*Francia - Distribuzione: Tirrenia Cinematografica - Regia: Leon Mathot - Interpreti: Jacqueline Delubac, Annie Vernay, André Liguier.*

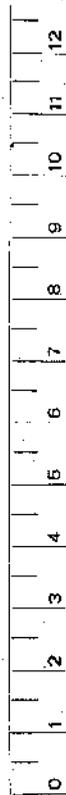
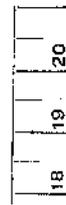
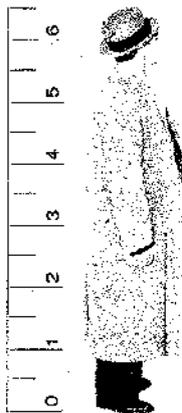
Un film francese di epoca andata con aspirazioni giallo-poliziesche. La vicenda si svolge ora tra le file di salotti mondani, ora all'ombra di folti boschi. Senza alcun interesse emotivo e soprattutto mal combinato nei suoi centri drammatici. Vi appare una Jacqueline Delubac invecchiata più del solito da una fotografia priva di dimensioni.

## ★★ TRENO DI LUSSO

*(Salonwagen E 417) - Germania - Produzione: Decca Film - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Paul Verhoeven - Interpreti: Kate von Nagy, Paul Hörbiger.*

GIUSEPPE DE SANTIS





## ingrandimenti...



Usando pellicole Isochrom ed Isopan Agfa potrete ottenere, anche dal più piccolo particolare dei vostri negativi, una suggestiva immagine tecnicamente perfetta. Il fattore decisivo per la buona riuscita di un ingrandimento fotografico è la grana della emulsione che compone lo strato sensibile della pellicola. Tutte le pellicole Agfa si distinguono per la loro grana fine e permettono di ingrandire anche oltre 20 volte la grandezza originale del negativo.

AGFA FOTO

S.A. PRODOTTI FOTOGRAFICI

MILANO



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

credi. « Che significa: montaggio impercettibile? ». Non so. Dove hai letto questa espressione? Non mi consta che tra i film americani catturati vi sia quello da te citato.

GIO GLICIS. - Sarà un soggetto, di Bomba, steso sotto forma di novella. Non mi pare sia stata pubblicata. So che Bomba aveva iniziato la regia di CERCASI BIONDA, poi passata ad altre mani. Non ho visto il film, che non mi attra affatto. Non conosco Kya Legnani. Queste nuove « divette » nascono come i funghi.

PIER LUIGI BRUNORI (Firenze). - Attori del RE SI DIVERTE: Brazzi, Simon, Parvo, Ninchi, Duranti, Coop, Barbara, Mcraeder, Moschini, De Landa, Loredana. Regista Bonnard, soggetto dal romanzo di Victor Hugo, sceneggiatura di Tommaso Smith, scenografia di Florestano di Fausto e Amleto Bonetti, fotografia di Arata, tecnico del suono: Franco Robecchi. Ecco i dati de I ROTHSCHILDS (Die Rothschilds):

prod. Ufa, reg. Erich Waschneck; soggetto Mirko Jelusich, scenegg. C. M. Kolm, Gerhard T. Bucholz, oper. Robert Baberske, montaggio Walter Wischniewsky; attori: Erich Ponto, Karl Kuhlmann, Albert Lippert, Ludwig Linkmann, Hans Stiebner, Hilde Weissner, Gisela Uhlen, Herbert Wilk. IL QUARTO NON ARRIVA (Der Vierte kommt nicht); attori: Ferdinand Maria, Dorothea Wieck, Elisabetha Wendt, Charlotte Daudert.

GIUSEPPE PILONI (Crema). - Gli attori di VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE SONO: Constance Bennett, Roland Young, Gary Grant, Alan Mowbray, George Davis, Franklin Pangburn, Spencer Charters. Per i film BENGASI e OSSESSTI rivolgeti rispettivamente alla Titrecia (via Mercadante, Roma) e alla I.C.I. (via del Tritone, Roma).

FRANCO GANDINI (Vareso). - VARIETÉ con Annabella è di Nikolas Parkas. Secondo informazioni datemi, la canzonetta di MARGARITINI DELLA METROPOLI è originale, le parole sono state tradotte in italiano. Può darsi perciò che il Di Fabio (La canzone della strada, che io non conosco), si sia fatto proprii i motivi della canzone inglese. Spesso mi accade, dalla radio, di ascoltare motivi di musiche straniere, diventati canzonette italiane.

GIORGIO STAGLIANO (Madonna dell'Orto 3504, Venezia). - Il lettore Giuseppe Pesci (corso del Littorio 11, Milano), mi scrive offrendo, all'incirca, le pubblicazioni che chiedi. Analoga offerta fa il lettore Antonio Leoni (via Villafranca 9, Roma). Vedete un po' adesso di mettervi d'accordo tra voi.

LUCIANO COMUNI (Bressana Bottarone). - A Giuseppe Isani puoi scrivere: Roma, via di Trasono, 16. Circa il « vice » ho già detto: è il sostituto dell'articolista abituale. Perciò ci sono tanti « vice ».

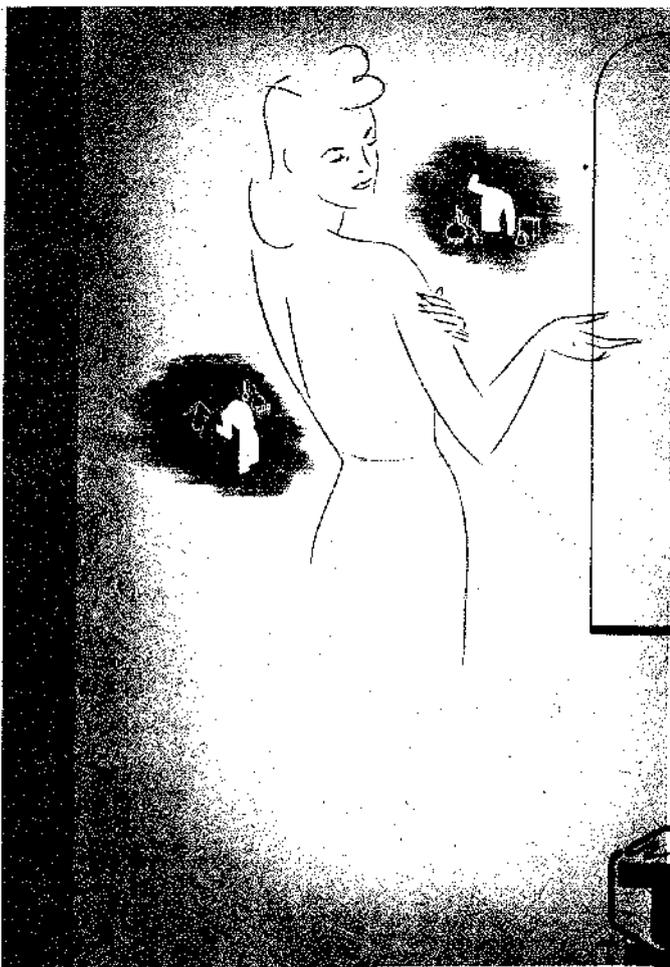
PROGRAMMAZIONI DI NOVEMBRE

A ROMA

Addio, Kira!	Moderno	25
Bengasi	Supercinema	53
Bengasi	Corso	14
Fedora	Supercinema	13
Addio, Kira!	Quattro Fontane	13
Addio, Kira!	Barberini	17
La guardia del corpo	Barberini	11
Fedora	Corso	10
La bisbetica domata	Moderno	10
La morte civile	Corso	8
La guardia del corpo	Quattro Fontane	8
Il fantasma della città	Quattro Fontane	7
Acque di primavera	Barberini	6
La vita continua	Barberini	4
Treno di lusso	Quattro Fontane	4
Adescatrice	Barberini	3

A MILANO

Noi vivi	Astra	19
Noi vivi	Excelsior	19
La bisbetica domata	Corso	14
La bisbetica domata	Eden-Filo	14
La donna è mobile	Corso	14
Addio, Kira!	Astra	13
...Le stelle stanno a guardare	Odeon	13
Bengasi	Odeon	12
Addio, Kira!	Excelsior	12
Bengasi	Ambasciatori	11
Una storia d'amore	Corso	11
Una storia d'amore	Eden-Filo	11
Un colpo di pistola	Odeon	10
La donna è mobile	Eden-Filo	10
Non ti pago	Ambasciatori	8
La guardia del corpo	Astra	8
L'ultima chimera	Excelsior	7
Don Giovanni	Ambasciatori	6
La guardia del corpo	Ambasciatori	6
Rivelazione	Excelsior	5
Acque di primavera	Astra	5
La taverna dell'oblio	Ambasciatori	4
Tre ragazze viennesi	Ambasciatori	3



Per la bellezza e la freschezza del seno

E' 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 gonadotrope 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. 13 MILANO

**ENZO MANETTI (Firenze).** - Ho un po' di spazio da dedicarti e ti accento volentieri: film di Mauritz Stiller: MASCHERE NERE, GRANSFOLKEN, WOLO, IL CANTO DEL FIORE ROSSO, IL TESORO D'ARNE, GUNNAR REDES SAGA, JOHAN, EROFORD, GLI EMIGRANTI, GÖSTA BERLINGS SAGA, HOTEL IMPERIAL, L'ACCUSATA; di Victor Sjöström: INGEBORG HOLM, YERJE VIGEN, I PROSCRITTI, IL CARRETTIERE DELLA MORTE, LA FIGLIA DELLA TORRETTA, JERUSALEM, QUELLO CHE TRENDE GLI SCHIAFFI, LA FORRE DELLE MENZOGNE, LA LETTERA ROSSA, LA DONNA DIVINA, IL VENTO, IL MANTO ROSSO. Di Gustaf Molander: I MALEDETTI, PEGGATO, VALANGA UMANA, L'ULTIMA NOTTE, PER LA SCALA DI SERVIZIO, ROSE NERE, UN IDILLO TRANQUILLO, GLI SVEDENHJEM, SENZA VOLTO, e i film più recenti che passano tuttora sugli schermi. Recenti film di Marika Rokk: IL BALLO CON L'IMPERATORE, VOGLIMI BENE, GIORNE CHE BALLA, SANGUE DI CIRCO. Le rubriche «Galleria», «Parlatorio», che tanto ti interessano, si pubblicano in relazione allo spazio.

**FRANCESCO FEDI (Bottegone, Pistoia).** - Un corrispondente che crede nel cinematografo? Ma tutti credono nel cinematografo, altrimenti non leggerebbero questa rubrica, non scriverebbero tante lettere. Vuoi rivolgere un augurio sincero a Chiarini per la sua bravura dimostrata nei primi film.

**IL CAMBUSIERE (Varese).** - Ma anche nel documentario la realtà è trasfigurata dall'artista, e come! Pensa un po' che, grosso modo, le basi su cui si fonda l'estetica del cinema, sono l'inquadratura e il montaggio; e nota questi due elementi nel documentario. È proprio oggi si tende in Italia ad un documentario che si vuol chiamare lirico e di fantasia. Vi sono anche, è vero, i documentari didattici, ma anche qui entra l'artista. Tu dici che il documentario «ci offre un mondo già in atto, che il regista ci offre secondo il suo sentire, ma che non crea egli stesso, che non può

creare»; già in atto? Ma allora, mio caro idealista, anche il marmo su cui lavorerà lo scultore è già in atto. E basterà al regista il mostrare quella realtà in un certo modo (inquadrata e montata da un suo punto di vista) perché egli la crei, insomma la inventi. Gli interpreti del PINOCCHIO russo non li conosco.

**GIUSEPPE SAGLIETTO.** - Non si può tacere il «vice» di Cinema di mestierantismo; no davvero! IL CAPTAIN BLOOD è di Michel Curtiz. Vorresti che in Italia si rifacesse ANNA CHRISTIE. E perché?

**AUGUSTO DI PASQUALE (Siracusa).** - Questioni non nuove e già trattate, quelle che mi poni. Vorresti che venisse istituito un «Centro raccolta soggetti cinematografici». Ma se nemmeno sui numerosi soggetti segnalati e premiati in concorsi sono stati realizzati dei film? Io penso che un buon sistema potrebbe essere quello adottato da Norman Krasna, il quale si è presentato a un produttore, ed è riuscito a raccontargli un avvincente soggetto. E il produttore glielo ha comperato. Si narra questo caso a proposito del film FURIA. Per la priorità su un'opera di autore deceduto da oltre cinquant'anni (altrimenti ci sono gli eredi) occorre presentare il soggetto all'Ufficio della Proprietà Intellettuale, presso il Ministero Cultura Popolare, oppure alla Società degli Autori. Comunque, chiedi informazioni sia all'uno che all'altro dei due Enti.

**ORCIBLUE (Treviso).** - IL RE DEL jazz di John Murray Anderson, è a colori. Ma la Rapsodia in blu, come tu dici, è invece: Rapsodia in blues, e non si riferisce al colore blu o azzurro, bensì al ritmo della danza «blues».

**GOTTARDO MARIANI (Mantova).** - Del resto, mi par logico: sono beniamini quei registi che dimostrano una sensibilità artistica, mentre non lo sono i mestieranti, quelli che al cinema come arte non badano.

**TEOFRASTO.** - ROSE MARIE è di Robert Z. Leonard, DELIRIO è di Marc Allegret. Il film di Capra ORIZZONTE PERDUTO è stato alquanto modificato nella edizione italiana, anzi mi pare che le conclusioni dell'originale siano opposte a quelle della edizione apparsa sui nostri schermi doppiata in italiano.

**GIANFRANCO SCARPARI (Adria).** - Sì, alle CARMEN cineate da Mestolo va aggiunta la CORTIGIANA DI SIVIGLIA con Imperio Argentina. In LO STRAVAGANTE DOTTOR MISCHA c'è Ellen Parrish (non Parisch). Non so chi sia l'attore che ha interpretato la parte di Rodolfo.

**ANGIOLINO MARTINUCCI (negozio Piazza Cisterna, San Gimignano, Siena).** - Ti interessano copie dei film in cui appare la tua città. Inoltre scambieresti materiale fotografico con i lettori.

**ALFREDO GIAMBRA (Verona).** - ALFA ROMEO si rifà un po' allo schema di SEI ORE A TERRA ecc. È raccontato con piglio vivace, vi sono sequenze emozionanti, la tecnica è diseguale.

**A. MAURI (P. Militare).** - COSÌ FINE È UN AMORE è diretto da Karl Hartl. Protagonista Willi Forst, che è anche regista di altri film. L'attrice è Paula Wessely, che ricorderai forse, in MASCHERATA.

**PAOLO EMILIO CRESTA (Napoli).** - LA VOCE NELLA TEMPESTA: sceneggiatore Ben Hecht, operatore Gregg Toland. Per la tua passioncella, rivolgiti al Centro.

**GIO GLICIS.** - Secondo altri, invece la Lotti per FARI NELLA NERBIA è stata scelta bene. Il film è diseguale, tende un po' al tono di certi film francesi, ma nel complesso è degno di nota.

**GIOVANNI FERRARO (Cesena Torinese).** - L'Enciclopedia del Cinema non è più uscita. Cinema va pubblicando intanto la parte della enciclopedia che riguarda il regista. È probabile che poi le puntate, con l'aggiunta di altro materiale, vengano raccolte in volume.

**UN GIOVANE ATTORE.** - Strano che il Centro non ti abbia risposto. Comunque, il bando di concorso (scaduto ormai) è stato pubblicato su tutti i giornali.

**ALDO GRECO (Caltanissetta).** - Cinema gira si pubblica sempre, mi pare. IL PARADISO DELLE FANCIULLE è di Robert Z. Leonard, IL SENTIERO DEL PISO SOLITARIO di Henry Hathaway, I CAVALLIERI DEL TEXAS di King Vidor, LA VERGINE DI SALEM di Frank Lloyd, NEL MONDO DELLA LUNA di William A. Seiter. MARIA DI SCOZIA di John Ford, CAPTAIN BLOOD di Michael Curtiz. L'AMATO VAGABONDO è di qualche anno fa.

**NINO CASDIA (Barcellona).** - Quei film sono, dal punto di vista della nazionalità, ibridi. Metti nelle schede tutte e due le nazionalità. Sono d'accordo con



Aut. Fed. Milano N. 62865 - XX

te per la critica su quel film che mi sembra davvero orrendo.

**CINECRITICO (Foligno).** - Da oltre un anno FRECCA col titolo LA PRIMA MOGLIE è passato sugli schermi pubblici. Fra quei film cosiddetti catturati, sono: WOMEN, WIZARD OF OZ, BALALAIKA, GOODBYE MR. CHIPS.

**E. DELLA SIEGA (Bastia).** - NO: FIRE OVER ENGLAND è stato proprio proiettato in Italia col titolo LA REGINA ELISABETTA. Certo, so bene che la traduzione letterale è FUECO SULL'INGHILTERRA. Potrebbe darsi che in un secondo tempo i noleggiatori avessero dato questo titolo. IL DIARIO DI UNA STELLA è a soggetto, normale. Purtroppo i dati che chiedi sono troppi, e lo spazio è troppo limitato. Perché non ti rivolgi a qualche schedatore o a qualche Storia del cinema?

**MARIA ANTONIETTA (Roma); MARIA ANTONIETTA (Caltanissetta).** - Quale delle due mi ha chiesto, a suo tempo, fotografie di Oliver e della Fontaine? Ambedue mi chiedete adesso di mandarvi quelle che per una di voi mi ha inviato il lettore Margravio (si tratta di ritagli da giornali). Chi debba accontentare? Una di voi mi chiede se l'amministrazione tiene tutti gli archivi. Sì, risponde.

**IL NOSTROMO**

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da 'Novissima' - Roma - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206

Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni delle riviste "Cinema" quando non se ne citi la fonte.

# 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**





*Da nuova che si è imposta  
in tutto il mondo, lascia una  
serie di ammirabili modelli con  
registri indipendenti e sordina.  
Preferitela!*

*Fisarmoniche*

**ACCORDIANA MELODIOSA**  
CASTELFIDARDO - Ancona

FISARMONICHE EXTRA LUSO

# BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO  
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 11.000.000

FILIALI:

ABBZIA - AIASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA  
BORGO A MOZZANO - CASTELNUOVO DI  
GARFAGNANA - CHIAYARI - FIRENZE - GENOVA  
LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI  
PIANO DI SORRENTO - PONTECAGNANO  
PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA  
LIGURE - SAN REMO - SESTRI LEVANTE  
SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzie A - Piazza Cola di Rienzo - angolo v. Cicerone  
Agenzie B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100  
Agenzie C - Via Ostiense n. 52

## ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831  
Capitale sociale inter. versato L. 120.000.000

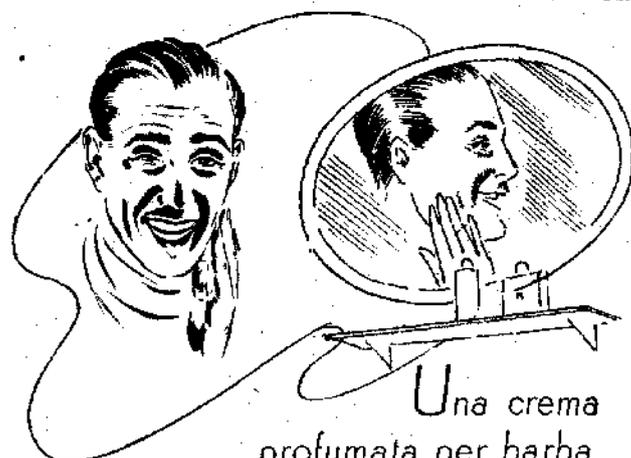
### LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e  
TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA  
INFORTUNI E ANONIMA GRANDINE,  
i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni  
Fondi di garanzia . . . . . » 3 miliardi 632 milioni  
Capitali vita in vigore . . . . . » 10 miliardi e oltre 461 milioni  
Pagamenti per danni dal 1831 » 12 miliardi e oltre 659 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE  
**ASSICURAZIONI GENERALI**  
60 COMPAGNIE AFFILIATE

**AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA**  
RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA IN TUTTO IL MONDO



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

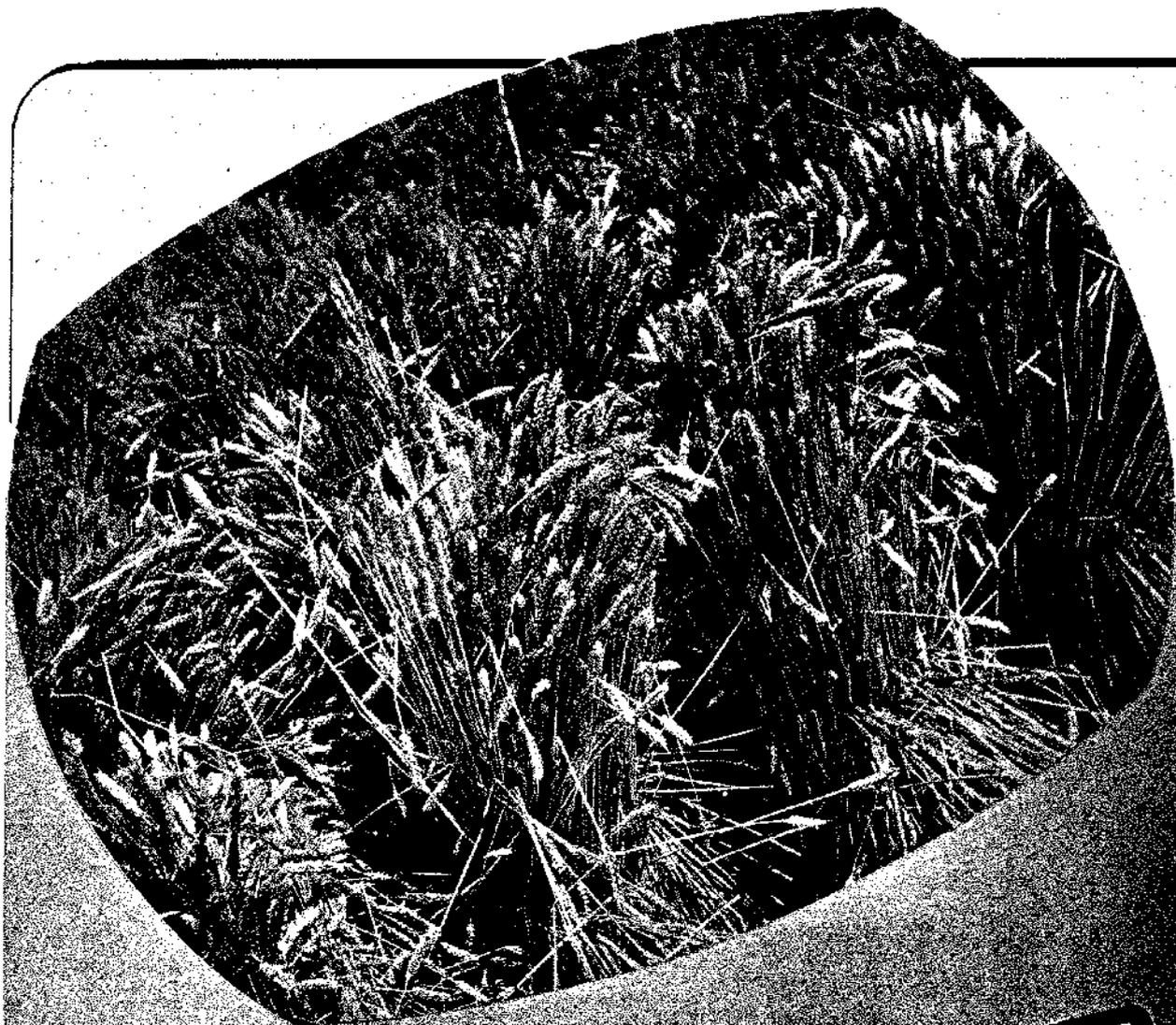


CREMA PER BARBA  
**SOLE**

AZIENDA CHIMICA EMILIANA - BOLOGNA VIA AUDINOT 85 TELEFONO 23978



MILANO

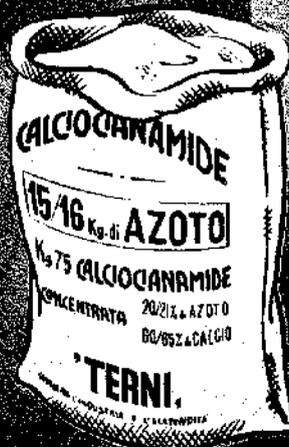


Per un maggior rendimento delle semine

# CALCIOCIANAMIDE

# TERNI

SOCIETA' PER  
L'INDUSTRIA E  
L'ELETTRICITA'



# SAFAR



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