

CINEMA



Scritti di: A. Fracelli - A. Spaini - U. Capitani - I. Brin - R. Rossellini - L. Algar-di, ecc. - Continua il saggio sulla regia

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

LIRE 3

25 DICEMBRE 1942-XXI

156

A stylized, high-contrast illustration of a man in a dark, ribbed suit. He is leaning forward, with his right hand on his lower back and his left hand holding a cane. The background is a light gray grid of dots. The overall style is graphic and minimalist.

C O N T R O :
D O L O R I R E U M A T I C I
D I R E N I - D I P E T T O
D I S C H I E N A - L O M B A R I

B E R T E L L I

M I L A N O

...due piccoli attori in due grandi film...



Cesare Barbetti in

Dagli Appennini alle Ande

(dal "Cuore"
di De Amicis)

con LEDA GLORIA
Regia di
F. CALZAVARA



Produzione
SCALERA
film
IN CINEMA

Luciano
De Ambrosis in

I bambini ei guardano



Produzione
SCALERA
film



con ISA POLA
ADRIANO RIMOLDI
EMILIO CIGOLI

Regia di
VITTORIO DE SICA

...che vedrete fra breve...



Maria Malibran

(ATTORIO DI MONTENAPOLEONE)



MARIA CECILIANI ROSSANO BRAZZI

Renato Castellani - Rita Mancini - Silvia De Bontis - Roberto Biondi - Aldo Silvani - Lucio Gual

Cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VII - Vol. II - 25 dicembre 1942 - XXI

FASCICOLO 156

IN QUESTO NUMERO:

UGO CARITANI Il nuovo statuto legale del film	733
ALBERTO SPAINI Pro e contro il film in costume	735
XXX Teatro di posa a. 10	737
ARNALDO FRATELLI Questi critici	738
LEONARDO ALGARBI Le manifestazioni passio- nidottistiche di Udine	740
MARIO GALZINI Note sulla Mostra di Udine	741
RENATO GIANNI (Paginone) Circo equestre	742
F. F. R. G. P. Capitolo sul regista	744
RENZO ROSSELLINI Schermi sonori	747
IRENE KRIN Il buio	748
H. F. SYRDECKE Messa a punto del porta- obiettivo	750
MESTOLO Pastore	751
GIUSEPPE DE SANTIS Film di questi giorni	752
Documentari Luce	754
NELLE RUKRICHE Cinema Gira	724
Negli stabilimenti si gira	733
Capo di Buonasperanza	756

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

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

Gli abbonamenti si ricevono diretta-
mente dall'Amministrazione del perio-
dico, o mediante versamento al conto
corrente postale 1/23277 oppure pres-
so le librerie Hoepli in Milano (via
Berchet) e Roma (largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Co-
lonie: anno L. 50, semestre L. 25 - Este-
ro: anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubbli-
cità Italiana Società Anonima - Ro-
ma, via Dossofanti 9, e sue Succursali

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

Manoscritti e fotografie anche non
pubblici, non si restituiscono



Kristina Söderbaum e Vaji Harlan (moglie
e marito) interprete e regista del film 'La
città d'oro', disbrigano la corrispon-
denza aerea per i soldati al fronte.
(Foto Tobis-Film Unione)



CINEMA GIRA

ITALIA

PRESSO LA FEDERAZIONE...

...Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo è stata stipulata fra i rappresentanti del Comitato Noleggiatori e quello degli Escenti Cinema una convenzione aggiuntiva al contratto tipo di noleggio, che, in relazione ad analoghe direttive impartite dal Ministero della Cultura Popolare, stabilisce quanto segue:

« È data facoltà agli esercenti cinema di chiedere la trasformazione a percentuale dei contratti a prezzo fisso per quelle località dove, in dipendenza di azioni di guerra, si sia verificata una sensibile diminuzione di incassi a partire dal 28 ottobre 1942. Qualora il noleggiatore non intenda modificare il contratto, l'esercente avrà diritto a rescindere il contratto senza indennità.

« Analoga facoltà è data ai noleggiatori di chiedere la trasformazione a percentuale dei contratti a prezzo fisso per quelle località dove si dimostrò che dopo il 28 ottobre 1942 si sono verificati sensibili aumenti sugli incassi in diretta dipendenza con l'afflusso di popolazione evacuata da città soggette allo sfoltimento. Si intende che il noleggiatore ha diritto di ritenere rescisso il contratto senza indennità qualora l'esercente non voglia addvenire alla trasformazione come sopra richiesta ».

*Il nostro relatore,
Domenico Purificato,
è dal giorno 21 di-
cembre padre felice
della piccola Teresa.
A lui e alla sua gen-
tile signora, anche a
nome dei nostri affe-
zionati lettori, invia-
mo gli auguri più
sinceri.*

IN OCCASIONE...

...della Mostra universitaria nazionale del formato ridotto che si è svolta ad Udine dal 10 al 13 corrente, è stata istituita la « Coppa Micro-Film », che l'omonima Casa assegnerà annualmente al miglior film sperimentale realizzato nel passo di 16 millimetri: in seno

gnata al film sperimentale a colori del Cine-Guf di Milano LA FANGUILLA DEL BOSCO.

QUANDO NEL...

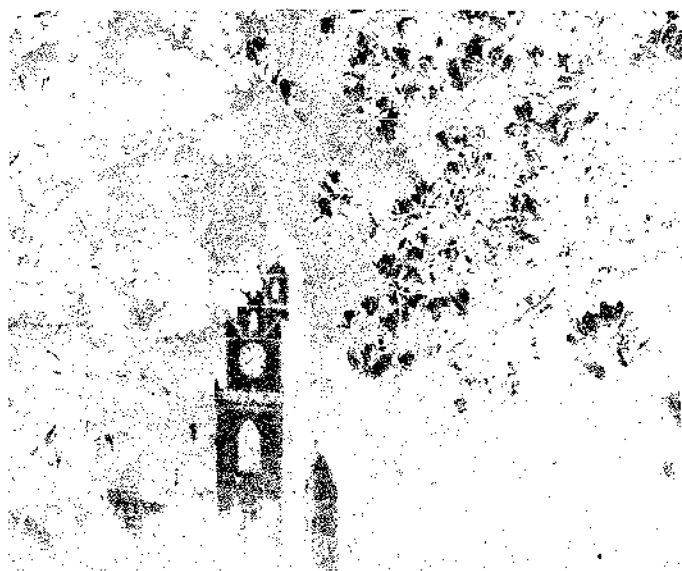
...bollettini stampa delle case di produzione si può leggere: « Ma il più importante dei film in programma è certamente concitata che sarà una riduzione dell'opera omonima di R. Zandonai » e « che l'opera ha degli illustri precedenti cinematografici poiché si ispirò a sua volta a La femme et le tanin di Pierre Louys da cui fu tratto un film che dette occasione ad una famosa interpretazione di Marlene Dietrich CAPRICCIO SPAGNOLO », ci si chiede a cosa serva tutto ciò. Questi sproloqui fanno pensare alle deduzioni di Beniamino, nato personaggio umoristico del Bertoldo che fa della sua fidanzata una

W 13096



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



1/100



1/50



1/25



1/2

quattro volte sbagliato e sempre giusto



La valutazione del tempo di esposizione non è più un ostacolo insormontabile per il dilettante che desidera la buona riuscita delle sue fotografie. Ci sono dei materiali sensibili negativi opportunamente studiati che hanno una dote speciale di alto valore pratico ed è la "latitudine di posa". Grazie ad essa potete sbagliare notevolmente nel vostro apprezzamento senza perdere la preziosa fotografia che avete eseguito in fretta. Ecco quattro negativi ripresi successivamente su pellicola Isochrom con pose diverse da 1/100 ad 1/2 secondo, cioè con tempi che variano da 1 a 50. Tutti i 4 negativi sono perfettamente utilizzabili per ottenere ottime stampe variando opportunamente il contrasto della carta. Cercate sempre di posare piuttosto in eccesso che in difetto.

ISOCHROM

**18°
10 DIN**

AGFA FOTO

S. A. PRODOTTI FOTOGRAFICI MILANO

canguressa, dato che un suo antenato aveva sposato una australiana. A quando invece, a titolo di vanto, si citerà un'opera italiana dalla quale sia stato derivato un film italiano e con interpreti italiani?

IL FILM...

L'ORO NERO è oggetto in questi giorni di un'interessante vertenza in tribunale per causa di plagio. Infatti l'organizzatore sindacale Vitale Piga scrisse un soggetto *Gente di miniera* e nel 1910, sviluppandolo, pubblicò, con lo stesso titolo, un romanzo che alcuni amici gli richiesero per esaminare la possibilità di trarne una eventuale riduzione in film. Passati alcuni mesi, Piga apprese dalla stampa che la Soc. Fono Roma stava girando il film ORO NERO su soggetto di Amleto Palermi e altri. Qualche giornale, anzi, nel dare la notizia, pubblicò anche il soggetto di oro nero che il Piga rilevò essere sostanzialmente quello del suo romanzo *Gente di Miniera*. A seguito di ciò, il Piga è insorto in difesa del diritto a lui spettante di utilizzazione economica dell'opera sua e del suo diritto di autore e si è rivolto al Magistrato citando avanti al Tribunale di Roma la Società Fono Roma. L'interessante causa assegnata alla I Sezione, sarà discussa quanto prima.

SI SONO CONCLUSE...

Le manifestazioni cinematografiche indette ed organizzate dal G.U.F. di Udine con l'appoggio della Segreteria centrale del G.U.F.

Classifica generale della Mostra: 1. Guf Udine, punti 29; 2. Guf Siena, punti 27; 3. Guf Padova, punti 26. Classifica generale del Convegno: 1. Guf Napoli; 2. Guf Ancona; 3. Guf Bologna.

FRANCIA

RIPORTIAMO DAL...

periodico *Le Film* la seguente notizia: « Il ben noto autore di romanzi polizieschi, Georges Simenon, non contento di vedere realizzate sullo schermo le sue opere, si appresta ad iniziare la sua nuova attività di regista. Si annuncia in effetti la sua prossima partenza per Roma dove realizzerà due film adattati da suoi romanzi *LA DEMOISELLE DE CARNAVAL* e *LES GENS D'EN FACE* ».

DOPO ALCUNI MESI...

di preparazione si annuncia prossima la programmazione dei primi disegni animati francesi: I più prendono spunto da leggende mitologiche o da celebri favole e sono realizzati con la collaborazione dei migliori disegnatori e musicisti. Tra gli altri citiamo *Callisto*, la *nymphe au coeur fidèle*, *Le meunier, son fils et l'âne* tratto dalla favola di La Fontaine, *Le marchand de notes* e tre ancora tratti rispettivamente da *La fée enchantée* di Mozart, *Les murmures de la forêt* di Wagner e *Notturmo N. 3* di Liszt.

FILM IN LAVORAZIONE...

PICUS prodotto dalla Continental per la regia di Richard Pottier, interpretato da Juliette Faber, Albert Préjean, Jean Tissier; *LE CHANT DE L'EXILE*, diretto da André Hugon, con il cantante Tino Rossi; *YOU D'AMOUR*, una commedia musicale, diretta da Paul Mesnier, con gli attori Elvire Popesco, Micheline Francay, Henri Garat, Andrex; *MAHILIA LA METISSE*, una avventura drammatica realizzata da Walter Kapps con Kate de Nagy, Roger Karl, Jacques Baumer, Jean Servais, la cui azione si svolge in Indocina, avvalendosi di esterni girati sul luogo prima della guerra; *COURT MAINS-ROUGES* sotto la direzione di Jacques Becker ed interpretato da Fernand Ledoux, Blanchette Brunoy, Georges Rollin; *MONSIEUR DES LOURDINES*, una produzione Pathé diretta da Pierre de Hérain con gli attori Constant Rémy, Germaine Dermoz, Raymond Rouleau; *VOULEZ-VOUS FAIRE COME ANNIE DUCAUX*, André Luguet, Traniel, per la regia di Pierre

Billon; *MAHILIA*, soggetto derivato dal romanzo di Georges Vally, diretto da Jean Gourguet, interpretato da Mireille Balin, Sessue Hayakawa, Jacques Duménil; *D'OU VIENNT MARIE MARTINE*, diretto da Albert Valentin con Renée Saint-Cyr, Jules Berry, Bernard Blier; *L'ANGE DE LA NUIT* diretto da André Berthomieu con gli attori Jean Louis Barrault, Michèle Alfa, Henri Vidal, Pierre Larquey; *LE BARON FANTÔME*, regia di Serge de Poligny, interpretazione di André Lefaur, Odette Joyeux, Alain Cuny; *NE LE CRIEZ PAS SUR LES TOITS*, regia di Daniel Norman, interpretazione di Fernandel, Mog Lemonnier, Le Vigan, Paul Azais, Bellicers, Jacques Varenne; *LUMIÈRE D'ÉTÉ*, una produzione Discina diretta da Jean Grémillon, con gli attori Paul Bernard, Madeleine Renaud, Pierre Brasseur.

L'INTERPRETE CINEMATOGRAFICO...

...del film *PEL DI CAROTA*, il giovane Roberto Lynen, ha fatto in questi giorni conoscenza con le patrie galere; e la traduzione è avvenuta senza l'intervento di operatori cinematografici, bensì con la scorta di autentici agenti di polizia.

Il giovane artista, mentre in bicicletta percorreva il lungomare di Nizza, è stato fermato da un tutore dell'ordine, il quale, riscontrando un'infrazione alle norme della circolazione, si accingeva ad elevargli contravvenzione. Richiesto dei documenti d'identità, Roberto Lynen si rifiutò di consegnarli e quindi, aggredito l'agente, lo tempestò di pugni, inforcando quindi la bicicletta. Ma non andò molto lontano, ché, richiamati dalle grida dei passanti, alcuni poliziotti gli si pararono davanti e lo trascorsero in arresto. Ora « Pel di carota » sta meditando in prigione sulle conseguenze del suo atto inconsulto.

UNGHERIA

NEI DUE STABILIMENTI...

...cinematografici dell'Ungheria, la S.A. Hunnia e la Magyar Film Iroda, sono stati fatti o saranno ultimati ancora entro l'anno in corso ben 49 film. Nella sola Hunnia 29 film sono stati già ultimati e altri 4 vengono girati ancora entro il mese di dicembre. La Magyar Film Iroda ne ha ultimati 15 e ne girerà ancora uno. In questi stessi stabilimenti sono stati girati quest'anno anche alcuni film parlati in lingue straniere: nella Hunnia due film tedeschi, nella Film Iroda un film bulgaro. Gli stabilimenti ungheresi, come si vede, lavorano con pieno impegno, per soddisfare il fabbisogno non soltanto interno, ma anche quello estero.

SPAGNA

NEGLI STABILIMENTI...

...Opheea di Barcellona si è iniziata la lavorazione di *FERRE*, sotto la direzione di Max Neufeld, con Mary Carrillo, Paola Barbara, Joaquin Borgia e Tamberlan.

SECONDO UNA INFORMAZIONE...

...del *Figaro*, durante la stagione 1941-1942, sono stati proiettati 227 film dei quali 79 tedeschi, 64 americani, 22 spagnoli, 18 italiani e 6 italo-spagnoli, 14 francesi, 6 argentini e 6 messicani.

DA UNA NOTIZIA...

...apparsa su alcuni giornali cinematografici, il film americano *FOR WHOM THE BELL TOLLS*, derivato dal romanzo di Hemingway, viene presentato come il film più internazionale d'Hollywood. Secondo tale notizia, il solo americano presente nel film è Gary Cooper; Vera Zorina è oriunda di Berlino, Katina Paxinou è di origine greca; i due attori Ciannelli e Pugliese sono italiani; Victor Varcony è ungherese; Fortunio Bonanova è spagnolo; Joseph Calleja è originario di Malta; Akim Tamiroff, Chaliapine Jr., Wladimir Sokolov, Rasmunhy, Bulgakoff e Snegoff sono tutti russi.



Il maresciallo fotografo Bertino Pietro, del Centro Cinematografico della B. A. con la sua macchina da ripresa 'Novado' si appresta ad iniziare un volo di guerra a bordo di un velivolo da caccia tipo Re 3001 biposto

RISULTA CHE...

Ingrid Bergman prende parte ai film di Michael Curtiz CASABLANCA accanto a Conrad Veidt, Peter Lorre e Claude Rains.

GERMANIA

RADIO GIORNALE CINEMATOGRAFICO...

...si chiama una trasmissione radio che, dal 1° novembre scorso, si effettua regolarmente una volta al mese e che figura sui programmi di tutte le stazioni trasmettenti germaniche. Numerosi celebri attori ed attrici, quali Ilse Werner, Dora Komar, Rita Benkhof, Dorit Kreysler, Bruni Löbel, Hertha Mayen, Elfie Mayerhofer, Marika Röck, Lizzi Waldmüller, Johannes Heesters, ecc., contribuiranno, col canto e con la parola, a rendere vario, interessante e divertente questo programma, dedicato al film germanico. Preziosi collaboratori

saranno inoltre alcuni fra i più noti musicisti del cinema, quali Giuseppe Becce, Theo Mackeben, Franz Grothe, Werner Bochmann, Peter Kreuder, Leo Leux, Michael Jary, ecc.

Il *Radiogiornale cinematografico*, che costituisce un efficacissimo mezzo di propaganda, è, indipendentemente dai suoi scopi, assai dilettevole e apprezzato perché si compone di brani, melodie, episodi di film passati, presenti e futuri, in programmi intelligentemente studiati e accuratamente eseguiti, e perciò di vivo, autentico interesse.

NELLA SECONDA METÀ...

...del mese di novembre scorso, come già demmo notizia, ha avuto luogo l'annunziata « Settimana della cinematografia documentaria tedesca », alla quale hanno partecipato tutte le case di produzione tedesche e le personalità che direttamente e indirettamente si oc-

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. PER AZIONI - CAP. E RISERVA
LIRE ITALIANE 361.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

NEL GENNAIO DEL 1943 LA

FILM UNIONE

UNIONE CINEMATOGRAFICA EUROPEA

presenterà sugli schermi italiani i seguenti film:

Il grande Re

Coppa Mussolini alla X Mostra del Cinema

Un film TOBIS

con Otto Gebühr, Kristina
Söderbaum, Gustav Fröhlich

Regia: Veit Harlan

L'affare Styx

un film TOBIS

con Laura Solari,
Viktor de Kowa
Margit Symo

Regia: Karl Anton

Un grande amore

un film UFA

con Zarah Leander, Paul
Hörbiger, Viktor Staal

Regia: Rolf Hansen

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTÀ

DUE CUORI FRA LE BELVE - Al montaggio.

SQUADRIGLIA BIANCA - Al montaggio.

GENTE DELL'ARIA - Prosegue la lavorazione.

ZAZA - Prosegue la lavorazione.

GRATTACIELI - Prosegue la lavorazione.

IL NOSTRO PROSSIMO - Prosegue la lavorazione.

LA FORNARINA - Prosegue la lavorazione.

GRAN PREMIO - Prosegue la lavorazione.

QUELLI DELLA MONTAGNA - Prosegue la lavorazione.

HARLEM - Prosegue la lavorazione.

ARCOBALENO - Prod.: Cif; distr.: Aci-Europa film; regia: Giorgio Ferroni e Gustavo Abel; operatore: Gabor Pogany; interpreti: Macario, Totò, Spadaro, Taranto, Riento, Vanda Osiri, Olga Villi, Lucia D'Albino, Aldo Rubens, Alberto Rabagliati, Alberto Semprini.

C. S. C.

L'AMICO DELLE DONNE - Al montaggio.

LE SORELLE MATERASSI - Prod.: Cines-Universalciné; distribuz.: Enic; soggetto: dal romanzo di Aldo Palazzeschi; regia: F. M. Poggioli; direttore di prod.: Angelo Bosozzi; interpreti: Irma ed Emma Gramatica, Clara Calamai, Carlo Giustini.

IN DUE SI SOFFRE MEGLIO - Produzione: Manenti film; distrib.: Nazionaleciné-Manenti; soggetto: Luigi Pesenti; regia: Nunzio Malasomma; operatore: Alberto Fusi; interpreti: Dedi Montano, Carlo Campanini, Carlo Ninchi, Giuditta Rissone, Carlo Micheli.

IN ESTERNI

LA PRIMADONNA - Al montaggio.

I CAVALIERI DEL DESERTO - Prosegue la lavorazione.

L'OMBRA DELLA GLORIA - Prosegue la lavorazione.

ADDIO, AMORE! - Prosegue la lavorazione.

S. A. F. A.

STASERA NIENTE DI NUOVO - Al montaggio.

TITANUS

INVIATI SPECIALI - Al montaggio.

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE - Prosegue la lavorazione.

GIAN BURRASCA - Prosegue la lavorazione.

LA STATUA VIVENTE - Produz.: Kino film; distribuz.: Aci-Europa

film; soggetto: dalla commedia di Rosso di San Secondo; interpreti: Pasco Giachetti, Laura Solari, Camillo Pilotto, Lauro Gazzolo, Guido Celano, Pina Renzi, Lora Silvani.

L'AVVENTURA DI ANNABELLA - Prod. e distribuz.: Aci-Europa film; regia: Leo Menardi; interpreti: Fioretta Dolci, Lia Corelli, Paola Borboni, Amelia Chellini, Maurizio D'Amora, Virgilio Riento, Giovanni Grasso, Paolo Stoppa, Giondano Trucchi, Galeazzi Benti.

NEBBIE SUL MARE - Produz.: Film Bassoli; distribuz.: Tirrenia Cinematografica; soggetto: Sergio Pugliese; regia: Hans Hinrich; operatore: Valdev Vich; interpreti: Viveca Lindfors, Orlo Toso, Gustav Diehl, Carmen Navascues, Guido Notti, Umberto Spadaro, Claudio Ermelli, Guido Morisi, Achille Maieroni.

NON CANTO PIU' - Prod.: Vi.Va film; soggetto e scenegg.: Riccardo Freda e Stefano Vanzina (Steno); regia: Riccardo Freda; operatore: Tony Frangulli; interpreti: Enzo Fiermonte, Vera Bergman, Giuseppe Porcelli, Paola Borboni, Lamberto Picasso, Olinio Cristina, Giuseppe Pierozzi, Virgilio Riento.

SCALERA

CARMEN - Prosegue la lavorazione.

TRENO C. R. 13 - Prosegue la lavorazione.

I BAMBINI CI GUARDANO - Prosegue la lavorazione.

TIRRENIA

INCONTRI DI NOTTE - Al montaggio.

SPIE TRA LE ELICHE - Al montaggio.

CORTO CIRCUITO - Prod.: Iris-Arno; distrib.: Tirrenia Cinematografica; soggetto: Mario Monicelli; regia: Giacomo Gentilomo; operatore: Giorgio Orsini; interpreti: Vivi Gioi, Renato Cialente, Umberto Melnani, Ernesto Almirante, Gilda Marchiù.

PRIGIONE BIANCA - Prod.: Iris-Arno; distrib.: Tirrenia Cinematografica; soggetto: Alessandro De Stefani; regia: Geza Radway; operatore: Piero Pupilli; interpreti: Maria De Tassady, Andrea Checchi, Renato Cialente, Dino Di Luca.

F. E. R. T.

SENZA UNA DONNA - Al montaggio.

LA CASA SUL FIUME - Prod.: Dorra film; distrib.: Aci-Europa film; regia: Carlo Borghesio; operatore: Edoardo Lambert; interpreti: Elisabetta Simor, Carlo Kovacs, Osvaldo Genazzani, Nino Crisman, Guglielmo Sinaz, O. V. Gentili, Angela Franceschetti, Tania Lante, Crosetto Domenico, Ernesto Conte, Diana Mauri.



Ana Mariscal e José Nieto nel film 'Le due strade' (Distribuzione Aci-Europa Film)

tentata e in parte realizzata dal gruppo di alpinisti tedeschi durante la famosa spedizione sul Nanga Parbat. L'ultimo di questi tre film, **VITA SOTTOMARINA**, è il frutto delle ricerche eseguite da un gruppo di tre studenti tedeschi durante un lunghissimo viaggio nel Mar dei Caraibi. Al genere biologico appartengono una serie di film di corto metraggio, fra i quali vanno annoverati: **SALMO - LA FORELLA**, **OSPITI SCONOSCIUTI DELLA FORESTA**, **LO SCARABEO**, ecc. Nel campo dei cortometraggi di carattere didattico si notano il famoso documentario sui vulcani presentato quest'anno a Venezia in occasione della X Mostra cinematografica, il film sullo sfruttamento del sottosuolo **MOVIMENTI DI TERRA** e il documentario, pure presentato a Venezia, **BOSCAGLI**. Le differenti sezioni cinematografiche del Partito Nazionalsocialista hanno pure presentato alcuni film documentari fra cui **UN POPOLO SI AIUTA DA SÈ E LA MADRE DEL VILLAGGIO** che trattano rispettivamente

l'opera di assistenza invernale e le provvidenze a favore delle madri germaniche. Come è facile immaginare, non mancano i documentari destinati ad esaltare l'immane sforzo compiuto dai soldati germanici sui differenti fronti di questa guerra. Vanno citati in prima linea i film **FRONTERE ALL'AVANGUARDIA**, **PARACADUTISTI SUL NEMICO** che descrive l'azione svolta dalle truppe paracadutiste germaniche nell'ormai leggendaria azione su Rotterdam, e, infine, un interessante documentario sull'impiego dei cani durante l'azione di sfondamento della linea Metaxas. Questi film non rappresentano che un quadro parziale della produzione cinematografica tedesca nel campo del film documentario. Si calcola che nel corso dell'attuale stagione 1942-43 l'industria cinematografica tedesca avrà pronti non meno di una settantina di film culturali, biologici, didattici e di propaganda.

La fisarmonica

dalla linea sobria ed elegante
dal suono pastoso
dalla tastiera agilissima
per principianti
per piccoli musicanti
per solisti e concertisti
per professionisti



cupano di questo importante ramo dell'industria cinematografica. Nel corso della grande manifestazione sono stati presentati in primissima visione non meno di 40 film di carattere culturale, documentario e didattico che dimostrano sia l'importanza assunta da questa specie di film, sia il grado di perfezione tecnica raggiunto dai singoli elementi che concorrono alla produzione di un cortometraggio documentario. Basterebbe paragonare infatti il famoso cortometraggio **MERAVIGLIA DEGLI SCI**, prodotto una ventina di anni or sono, con il recentissimo film **PEZZI DI LEGNO VOLANTI**, per stabilire senza possibilità di equivoci i progressi giganteschi raggiunti da allora ad oggi. L'industria

cinematografica tedesca, del resto, ha avuto sempre una particolare predilezione, non soltanto per i documentari di montagna in genere, ma anche per i film panoramici, per i cortometraggi che descrivono difficili spedizioni in Paesi poco conosciuti. Alla «Settimana» di Monaco di Baviera sono stati proiettati infatti i documentari **REGATA SUL LAGO DI STARNBERG**, **COPERTI DI NEVE NELL'ACCAFFAMENTO IV**, **VITA SOTTOMARINA**. Il primo ha carattere prettamente sportivo, ma si sofferma pure su motivi panoramici, su quegli elementi che aumentano il pregio del documentario fino ad elevarlo a forma di arte vera e propria. Il secondo documentario citato descrive la drammatica impresa



MARIELLA LOTTI

interprete del film **'Quelli della montagna'** diretto da **Aldo Vergano** con la supervisione di **Alessandro Blasetti**

Produzione: **API-LUX** • Distribuzione: **LUX**

IL NUOVO STATUTO LEGALE DEL FILM

Il 18 dicembre 1942-XXI ha segnato una data importante nella vita di quel discolaccio scapestrato che è il film. Da quella data infatti il turbolento figlio naturale della decima Musa non ha più da affannarsi nella vana ricerca di una inafferrabile paternità: il legislatore italiano gli ha fatto dono — munifico dono natalizio — di una cospicua famiglia legittima, regalandogli non meno di... *quattro padri*. Chè tanti sono, in linea di principio, i coautori del film individuati dalla nuova legge italiana sul diritto di autore del 22 aprile 1941-XIX, n. 633, entrata in vigore appunto il 18 dicembre 1942-XXI in seguito alla pubblicazione del relativo regolamento di esecuzione nella *Gazzetta Ufficiale* del 3 corr.

Ma la nuova legge non si è limitata a riconoscere la qualità di coautori del film agli autori del soggetto, della sceneggiatura e della musica ed al regista (art. 14). Preoccupata soprattutto, come si legge nella relazione che accompagna il progetto della Commissione ministeriale, di contemperare e conciliare gli opposti interessi, in base ai quali produttore e coautori si contendono nel campo cinematografico l'esercizio dei diritti esclusivi, essa ha introdotto nel circuito anche il produttore e gli ha attribuito in blocco l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica relativamente allo sfruttamento cinematografico del film prodotto.

Ne consegue che, nella costruzione giuridica attuata dalla nuova legge in ordine all'opera cinematografica, mentre la *titolarità* del diritto di autore sull'opera stessa rimane attribuita ai quattro *personaggi* suddetti, il produttore è investito di un'ampia facoltà di godimento e di disposizione dell'opera da lui prodotta. E questa un'innovazione di gran rilievo, che il nostro legislatore ha in parte derivata dalla legge austriaca del 9 aprile 1936 sul diritto di autore e dal progetto germanico elaborato dall'*Akademie für Deutsches Recht* sulla base del progetto ministeriale del 1933, e per la quale gli va data ampia lode, se non altro per aver fatto fare con essa un passo importante al nostro ordinamento giuridico verso l'affrancamento del film dal sistema del diritto di autore.

È infatti da tempo avvertita nel campo del diritto di autore una specie di crescente disagio per il contrasto che appare sempre più grave tra i principi che reggono questa materia e le particolari caratteristiche ed esigenze giuridiche dell'opera cinematografica.

La verità è che questa, accolta nella tutela del diritto di autore in un momento in cui la sua natura non era ancora ben definita, è rimasta poi in quel sistema giuridico per affinità di materia e per forza di tradizione, ha caratteri ed esigenze che la differenziano profondamente da tutte le altre opere dell'ingegno, oggetto di diritto di autore.

Se non che quel sistema giuridico risulta, a mio modesto avviso, se non formalmente, sostanzialmente vulnerato per effetto dello *svenamento* del diritto di autore sull'opera cinematografica,

attuato dalla nuova legge italiana, sull'esempio della legge austriaca e del progetto germanico, attribuendo l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica del film nel campo cinematografico, non ai pretesi coautori, ma al produttore, cioè ad uno, che, come tale, nel sistema della legge autore non è.

Viceversa, il diritto del produttore allo sfruttamento cinematografico dell'opera da lui prodotta si trova seriamente pregiudicato da una grave limitazione posta dall'art. 46 della legge a quel diritto, limitazione secondo la quale il produttore non può, salvo patto contrario, eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni o traduzioni dell'opera stessa senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44. Poiché la *traduzione* del film ha luogo mediante il doppiaggio, che configura, d'altra parte, una *elaborazione* del film originario, ne discende che, salvo patto contrario, il produttore avrà d'ora innanzi bisogno, per far doppiare i suoi film, del benplacito dell'autore della sceneggiatura, del regista e persino dell'autore della musica... È evidente che ogni produttore assennato, per evitare i gravi pericoli cui può trovarsi esposto per effetto di tale disposizione, dovrà aver cura di assicurarsi contrattualmente di fronte a tutti i pretesi coautori, la più ampia facoltà di far doppiare il film in qualsiasi lingua straniera con artisti di sua scelta. Ma allora, se, come è certo, una tale deroga contrattuale è destinata a divenire di stile, a che cosa avrà giovato l'insidiosa clausola limitativa dell'art. 46?

Com'è noto, un accordo economico collettivo stipulato il 5 giugno 1939 tra le organizzazioni sindacali degli autori e dei produttori riconosce al produttore cinematografico, salvo patto contrario, il diritto di introdurre nell'opera coetragli per l'adattamento cinematografico, le modifiche richieste per tale adattamento, con l'avvertenza che, quando l'autore abbia dato il suo benestare sulla sceneggiatura e sulla scelta del regista, gli è preclusa qualsiasi azione nei confronti del produttore per difendere l'integrità della propria creazione.

Il progetto di legge elaborato dalla Commissione ministeriale conteneva a tal riguardo una norma ispirata, nelle grandi linee, a quella sopra citata dell'Accordo economico del 1939. Se non che nella discussione dinanzi alle Commissioni legislative della Camera dei Fasci e delle Corporazioni tale norma venne modificata nel senso che risulta dal testo attuale dell'art. 47 della legge, e secondo il quale, mancando l'accordo tra il produttore e uno o più degli autori menzionati nell'art. 44, l'accertamento della necessità o meno delle modifiche apportate o da apportarsi alle opere utilizzate per la produzione del film dev'esser fatto, con carattere definitivo, da un collegio di tecnici nominato dal Ministero della Cultura Popolare con le norme fissate dal regolamento.

A parte le censure che il detto art. 47, quale è uscito dal dibattito parlamentare, merita per un

grave difetto di redazione sul quale sarebbe troppo lungo qui soffermarsi, sta in fatto che esso è destinato ad essere, in pratica, anziché uno strumento di conciliazione, un costante fomite di discordie fra autori e produttore, con danno di tutti. Infatti il produttore, che più di ogni altro è interessato alla riuscita del film, si troverà di continuo alle prese coi quattro personaggi gratificati dalla legge del titolo in gran parte onorifico, ma estremamente insidioso, di coautori dell'opera cinematografica, per stabilire se le modifiche che egli intenda apportare alle opere utilizzate nel film siano o no necessarie. Nè gli gioverà esser d'accordo con l'autore dell'opera che si tratterà di modificare (soggetto, sceneggiatura, musica, scenografia, ecc.) perchè *uno qualunque* dei cosiddetti coautori del film (e possono essere, praticamente, assai più di quattro in caso di collaborazione) avrà il diritto di contestare la *necessità* delle modifiche progettate e di paralizzare così ad ogni pie' sospinto, a difesa di loro pretesi diritti morali, ancorchè per fini non sempre... morali, la lavorazione del film. E chi dovrà risolvere, *tecnicamente*, il litigio? Un collegio di esperti. Ora, se è vero — ed è vero — che il film è un'opera d'arte, sembra impossibile ammettere che persone estranee alla produzione del film ed irresponsabili (cioè non chiamate a rispondere dinanzi al pubblico di un'opera che non è loro creazione) abbiano a decidere in qual modo debba o non debba esser creata un'opera d'arte.

Come affermazione del loro diritto morale a vedersi riconosciuta la paternità dell'opera cinematografica, è legislativamente sanzionato come un diritto a favore degli autori di essa l'uso già praticato di menzionare i loro nomi, con l'indicazione della loro qualità professionale e del loro contributo all'opera, nella proiezione del film (art. 48).

Non ritengo invece che sia da considerare come affermazione della loro qualità di coautori del film il diritto riconosciuto dall'art. 46 agli autori della musica e delle parole che l'accompagnano a percepire direttamente da coloro che proiettano pubblicamente l'opera un compenso separato per la proiezione. Trattasi, in realtà, di un sistema di retribuzione, che, logico quando il film era muto e la musica veniva eseguita nelle sale di spettacolo, costituisce oggi un anacronismo, e non senza ragione la Camera Internazionale del Film ne reclama vigorosamente la soppressione.

Più logico è il principio accolto nell'ultimo alinea dello stesso art. 46, secondo il quale gli autori del soggetto e della sceneggiatura ed il regista, qualora non vengano retribuiti mediante una percentuale sulle proiezioni pubbliche del film, hanno diritto, salvo patto contrario, quando gli incassi abbiano raggiunto una cifra da determinare contrattualmente col produttore, a ricevere un ulteriore compenso da stabilire, per quanto riguarda le forme e l'entità, d'accordo tra le categorie interessate. Ma anche questo di-

ritto è indipendente dalla qualità di coautori del film attribuita agli autori del soggetto e della sceneggiatura ed al regista, e non costituisce, in effetti, che una possibile modalità della loro retribuzione.

Gli autori delle parti letterarie (soggetto e sceneggiatura) e musicali del film si vedono inoltre riconosciuti dalla nuova legge (artt. 49 e 50) due importanti diritti, che erano già stati ammessi a favore dei primi dall'accordo economico del 5 giugno 1939 già citato. Essi possono anzitutto riprodurre o comunque utilizzare separatamente il soggetto, la sceneggiatura e la musica di cui sono rispettivamente autori, purché non ne risulti pregiudizio ai diritti di utilizzazione il cui esercizio spetta al produttore (art. 49). In secondo luogo, se il produttore non porta a compimento il film nel termine di tre anni dalla consegna della parte letteraria o musicale, o non faccia proiettare l'opera compiuta entro i tre anni dal compimento, gli autori di dette parti hanno il diritto di disporne liberamente (art. 50). Sono, queste, disposizioni logiche ed eque, le quali meritano incondizionata approvazione.

Merita altresì approvazione il principio accolto nell'art. 32, secondo il quale i diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica durano trent'anni dalla prima proiezione pubblica, purché questa abbia luogo non oltre cinque anni dalla fine dell'anno solare in cui l'opera è stata la tutela dura trent'anni a partire dall'anno succeduto, mentre, se tale termine è sorpassato, cessivo a quello in cui l'opera è stata prodotta. L'importanza di questa norma sta nel fatto che rende omaggio alla particolare natura dell'opera cinematografica, in quanto, mentre per le altre opere tutelate dalla legge la durata del diritto è basata sulla vita dell'autore, per il film essa è svincolata dalla persona dell'autore e collegata oggettivamente all'opera stessa, considerata nel momento in cui viene a contatto col pubblico o, quanto meno, nel momento in cui è prodotta.

La tutela della legge si applica nella sua pienezza soltanto a quei film i quali rientrano nella categoria delle opere dell'ingegno di *carattere creativo*. Altrimenti, se si tratti di film di *semplice documentazione*, cioè riproducenti *come pure e semplici fotografie animate*, immagini di cose o aspetti, elementi o fatti della vita naturale o sociale, essi cadono nella più ristretta protezione riservata, nel titolo dei diritti connessi all'esercizio del diritto di autore, alle fotografie, sulle quali il diritto esclusivo non dura che venti anni dalla produzione. Tuttavia, tanto per le fotografie quanto per i documentari riproducenti opere dell'arte figurativa e architettonica o aventi carattere tecnico o scientifico, o di spiccato valore artistico (s'intende come semplici fotografie) il termine di durata è di quarant'anni, a condizione che sia effettuato il deposito dell'opera all'ufficio della proprietà letteraria, scientifica ed artistica presso il Ministero della Cultura Popolare, a decorrere dalla data del deposito stesso.

Con questi film di *semplice documentazione*, ancorché di spiccato valore artistico, non vanno confusi i documentari di carattere creativo, quali sono quelli che l'art. 4 della legge 17 agosto 1941-XIX, n. 1131, ha ammessi a beneficiare di determinati premi. Questi documentari godono, al pari di ogni altro film avente carattere creativo, della piena protezione della legge.

La nuova legge italiana sul diritto d'autore segna certamente un progresso considerevole rispetto alla nostra legislazione anteriore in questa materia ed alle legislazioni degli altri paesi del mondo, e merita perciò il favore col quale

è stata accolta in Italia e fuori d'Italia. Gli inconvenienti sopra segnalati, circa la disciplina giuridica attuata da essa nei riguardi del film sono la conseguenza, non tanto di una errata od incompleta visione dei problemi inerenti a tale complessa e particolarissima opera d'arte, quanto dell'insanabile contrasto che esiste fra le regole fondamentali del diritto di autore e le peculiari esigenze di quell'opera, che non è pura creazione dello spirito, ma richiede, per essere realizzata, un processo produttivo, ad un tempo di carattere artistico, tecnico e industriale. Il film è un'opera d'arte in funzione della tecnica e dell'industria, e poiché un industriale, il produttore, è colui che riunisce, coordina, utilizza e dirige allo scopo comune tutti gli elementi che concorrono alla creazione del film, compresi gli elementi artistici, ne consegue che l'opera *da lui prodotta*, e perciò intorno a lui imperniata, non può essere retta dalle norme di un sistema giuridico che è, al contrario, strettamente legato alla persona dell'autore.

Nessuno sforzo dottrinale o legislativo può riuscire a superare l'insanabile contrasto se non uscendo decisamente dal campo del diritto di autore per costruire intorno all'opera cinemato-

grafica un sistema giuridico *ad hoc*, nell'interesse di tutti coloro che concorrono alla creazione di essa, e quindi utile al progresso della cinematografia come industria e come arte.

La sensazione di una tale necessità è ormai già tanto avvertita, che le stesse più progredite leggi sul diritto di autore, come la nostra testè entrata in vigore, si sono studiate di fare all'opera cinematografica, pur nel quadro del loro sistema giuridico, un posto a parte. Ma quando la materia è, come nel caso della cinematografia, del tutto nuova e ribelle al suo inquadramento nelle categorie tradizionali, bisogna osare, ed affrontare il problema della elaborazione di un sistema giuridico nuovo. Il nostro Paese, mettendosi alla testa di un tale movimento d'idee, che dovrà, naturalmente, procedere di pari passo all'interno e nel campo internazionale, potrà rivendicare un nobile primato in un settore particolarmente delicato ed importante del pensiero giuridico moderno, e, di riflesso, dell'attività artistica creatrice.

UGO CAPITANI

Membro relatore per l'Italia e la Grecia della sessione giuridica della Camera Internazionale del film.



La giovane attrice tedesca Marianne Simon

PRO E CONTRO IL FILM IN COSTUME

TIRA una cattiva aria per i film in costume. Il Ministero della Cultura Popolare ha deciso di contingentarli: l'anno scorso i film in costume hanno rappresentato circa un terzo della produzione totale; quest'anno si vogliono ridurre a un quinto. La misura ha suscitato qualche malumore fra i produttori, nel senso che tutti vogliono mettere in cantiere film in costume e, restando esclusi dalla quota molto ridotta, spingono per rompere le rigide dighe del contingentamento.

Ci siamo un poco meravigliati di questo amore dei produttori per i film in costume. Sono veramente così romantici i nostri industriali cinematografici, hanno quest'anima candida che si perde in vaghi sogni e si entusiasma e si dispera e si conforta per le vicende movimentate dei film in costume, che sono poi generalmente film di avventure? La cosa non ci persuadeva troppo, e abbiamo voluto chiedere qualche discreta spiegazione a persona bene indicata per conoscere la verità su queste segrete cose. Così ottenemmo la risposta che i produttori corrono per entrare nella quota di produzione dei film in costume, semplicemente perché in questi guadagnano bene; e poi anche perché i guadagni dei film in costume permettono ai produttori di rifarsi delle eventuali ma frequenti perdite dei film non in costume, cioè di ambiente e di carattere moderno.

Qui era giustificata una seconda meraviglia da parte nostra. Perché i film in costume rendono e quelli moderni costano invece più o meno sensibili perdite? O, se si vuole salire a quella che è la causa degli incassi, perché il pubblico accorre ai film in costume e gusta meno quelli moderni? La risposta a questo secondo interrogativo non è affatto facile. Generalmente, un film piace o non piace al pubblico per una ragione molto semplice: perché è fatto bene o perché è fatto male. Ma non c'è nessuna ragione perché i film in costume debbano essere fatti meglio o peggio di quelli moderni: escono infatti dagli stessi stabilimenti e dalle stesse organizzazioni produttive, sono diretti dagli stessi registi, interpretati dagli stessi attori; soggetti, riduzioni e sceneggiature derivano dalle stesse stilografiche... La ragione della diversa accoglienza fatta dal pubblico ai due diversi tipi di film deve essere

dunque più profonda di quello che al primo momento potrebbe apparire, e per chiarirla bisogna rifarsi un poco più lontano.

I film in costume non hanno mai avuto buona stampa fra le persone di palato delicato. Gli esteti del film li hanno sempre disprezzati, perché troppo esteriori, perché mirano a produrre un effetto di sorpresa sul pubblico, speculano sulle infantili qualità delle grandi masse che spalancano gli occhi davanti alle sfilate di cavalieri, allo splendore delle sale da ballo affollate da dame in crinoline o in guardinfante, e imediscono così alle più intime qualità artistiche e poetiche del film di venire alla superficie. Il film in costume, in altre parole, si espande tutto in esteriorità e ignora il profondo travaglio spirituale della vera creazione artistica: questa era all'incirca la posizione della più severa critica cinematografica di fronte ai film in costume, sin dai tempi di Cecil De Mille.

La prima volta che sentii pronunciare un giudizio del genere in un nostro ambiente ufficiale, fu circa tre anni fa, per bocca del caro Vezio Orazi. In una commissione destinata a tracciare il piano di produzione di una grande casa cinematografica, Orazi espresse la propria avversione contro il film in costume basandosi proprio su questo principio: il film in costume tende a mascherare la mancanza di un intreccio drammatico, tende a farci dimenticare la scarsa consistenza psicologica dei personaggi, speculando sulle sue qualità esteriori, magnificenze coreografiche e intrecci avventurosi. Il problema così impostato ci sembra molto chiaro, e deriva esattamente da quelle severe teorie estetiche che citavamo più su: da una parte abbiamo il film con un forte intreccio drammatico e con viva consistenza psicologica dei personaggi, dall'altro avventure esteriori ed esteriore pompa di costumi, di scenari, di coreografia.

Dal punto di vista estetico, teorico, il ragionamento fila. Ma esso non risponde ancora affatto alla domanda tutta pratica che ci eravamo rivolti: perché oggi, in Italia, il pubblico va a vedere volentieri i film in costume e si mostra più restio di fronte a quelli moderni? Poiché è evidente che se i due tipi di film rispondessero alle esigenze che sono loro poste: se quelli mo-

derni avessero un forte contenuto drammatico, e quelli in costume una esteriore magnificenza, dovrebbero avere uguale successo: i primi presso un pubblico, gli altri presso un altro pubblico. Oppure, vogliamo ammettere che il nostro pubblico non è capace di godere i forti intrecci drammatici e le profondità psicologiche? Io esiterei ad ammettere simile supposizione, visto che non sarebbe difficile fare un lungo elenco di film che hanno avuto ottimo successo, trionfale successo, proprio per il loro contenuto drammatico e la profondità e la vivacità psicologica dei loro personaggi.

Insomma, dopo tanti interrogativi, siamo ancora al punto di partenza, ed evidentemente una spiegazione al nostro problema non ce la potrà dare che una persona la quale conosca i retroscena del nostro cinematografo. Ci riferiamo sempre a quella discreta conversazione cui abbiamo accennato al principio del nostro discorso, e nella quale chiedevamo appunto come si spiega che i film in costume avessero una sorte diversa da quelli moderni, pur essendo fatti dalle stesse persone. E la risposta che ottenemmo fu quanto mai sorprendente: il film in costume ha successo, ci fu detto, per il suo intreccio.

Ecco, dunque, che nei tre anni trascorsi da quella prima dichiarazione di guerra fatta da Vezio Orazi al film in costume, la situazione si è perfettamente rovesciata: allora il film in costume era vuoto ed esteriore rispetto al film moderno. Oggi invece il film in costume ha un intreccio, e dunque un contenuto drammatico, e quindi vivacità di personaggi che il film moderno non ha. Per questo attira il pubblico: perché da al pubblico qualche cosa di concreto, mentre il film moderno è stato degradato verso uno spettacolo puramente esteriore, o per lo meno poco interessante.

Non è difficile riconoscere che questo, purtroppo, è vero. Non c'è affatto bisogno di fare una lunga analisi della nostra produzione: basta rianzare nella memoria ai film di ambiente moderno degli ultimi anni e chiedersi quale di questi ha un contenuto veramente drammatico, in quale di questi si è osato affrontare un duro, angosciante problema psicologico. Vi vengono alle labbra alcuni titoli, lo so; ma fate attenzione: si tratta tutt'al più di commedie sentimentali, di commedie serie, tutte e sempre a lieto fine, tutte popolate di campioni di umanità perfettissimi, al massimo per un istante deviati dalla retta via, e poi subito, con grande rapidità, convertiti, perdonati, prima che l'animo dello spettatore si sia potuto anche solo vagamente turbare. Si spazia sulle sfumature psicologiche (che al cinematografo sono tanto difficili a rendersi!) e si evita scrupolosamente il fatto, quel fatto brutale che ha, unico, il magico potere di mettere le anime a nudo e di avvicinare, scuotere, persuadere lo spettatore. Riduzioni di romanzi in cui «ci scappa il morto» le abbiamo vedute compiere ardite evoluzioni per ridurre la tragedia a beffa, ma neanche la beffa di Sem Benelli, bensì una beffa fra il bonario e il ridicolo, che fa chiedere allo spettatore: «Perché tanto chiasso?».

Crediamo di non sbagliare, constatando che c'è in Italia, di fronte al dramma che dovrebbe nutrire il film moderno, un diffuso e generale stato di pusillanimità. Diffuso e generale. Si corre verso la commedia, perché si ha paura di dover riconoscere che la vita è una cosa seria, che nella vita si può anche piangere, che nella vita si può anche morire. Non abbiamo certo intenzione di toccare le autentiche qualità artistiche e cinematografiche degli ultimi nostri film di guerra; ma non si è dato un andamento da commedia allegra e sentimentale anche a questi? I personaggi di questi film, tutt'al più, sorridono amaramente, o piangono di tenerezza. E intorno a quella che è la più dura sostanza della guerra, si gira con grande prudenza, per non turbare nessuno. Sì, c'è un magnifico film di guerra, durante il quale la gente si sprecava a ridere. Naturalmente questo va benissimo. Ma vorremmo vedere venir fuori anche un film di guerra, du-



Un recente film in costume è 'Le due orfanelle' diretto da Carmine Gallone (foto Pesce)

rante il quale la gente non potesse fare a meno di piangere; e ritornasse, affascinata, a rivederlo, questo film che è capace di far piangere. Perché la gente ha bisogno anche di piangere. La gente ha bisogno di trovare al cinematografo, come ieri li trovava a teatro, un'eco e un riflesso di quelli che sono i suoi dolori, le sue fatiche, le sue amarezze. Se vi domandate perché il Faust e il Mefistofele e tutte le altre ricuciture della tragedia di Margherita continuano ad avere una irresistibile forza di attrazione sul pubblico, finirete col riconoscere che su dieci ragazze, nove sono state turbate nell'animo loro — forse senza rendersene conto — dal pericolo o dal presentimento del pericolo di poter essere sedotte; e su dieci padri e dieci madri, tutt'e venti hanno avuto in qualche ora di incubo lo stesso turbamento. Naturalmente la gente non ammette volentieri queste cose; ma poi, quando vede Margherita, la tenera, ignara Margherita conquistata dalle arti del diavolo, si specchia nell'opera d'arte, la capisce, la rivive, perché sono fatti suoi, anche se mai avvenuti. E la gente vuol sentire parlare dei fatti suoi.

Viceversa, sembra che noi siamo tutti persuasi che la vita spirituale degli italiani sia quella di tenere, ignare fanciulle in un mondo nel quale il diavolo non esiste. E seguitiamo a propinare agli italiani film che valgono quanto letture per fanciulle al di sotto dei sedici anni. Di chi è la colpa? Di tutti. Una volta all'anno Blasetti progetta di mettere su un film in cui vi sarà un duro dramma, modernissimo, completamente dei nostri giorni e dei nostri uomini. Ogni anno un film nuovo. Una volta era la storia di un « rosso » spagnolo; un'altra quella di un « gangster » americano. Ma tutti gli anni Blasetti rinuncia a questo dramma moderno. Perché? Non lo so. Perché tutti, evidentemente, ci rifiutiamo all'idea di guardare al di sotto della superficie della vita. Tutti, produttori ed autori, registi e consueti... e persino il pubblico. Ricorderò sempre il caso di ALDEBARAN. In esso avviene un dramma: un ufficiale di marina, stretto alla moglie da una passione esacerbata, deve a un certo momento scegliere fra la moglie e la sua vita di marinaio. Esita, e per un momento sembra che debba vincere l'amore per la moglie su quello per la Patria. Per un momento solo; poi la Patria nuovamente predomina. Una cosa innocente, no? Eppure vi fu un giornale, e per di più diretto da una persona intelligente, il quale si scandalizzò, dicendo che ALDEBARAN offendeva la Marina italiana...

Anche il pubblico (e qui il giornalista scriveva evidentemente in funzione di pubblico) si impaurisce, non si sa perché, davanti a una realtà che non sia superficiale, infronzolata, e che lo metta troppo crudamente di fronte a se stesso. Ma ciò non gli toglie d'altro lato il suo bisogno di dramma e di tragedia. Ed allora accorre là dove questo dramma e questa tragedia gli sono almeno in parte offerti. Accorre al film in costume.

E i vari elementi del nostro cinema hanno compreso così bene questa verità, che cercano in tutti i modi di fare del film in costume: incominciando da quelle riduzioni del nostro teatro ottocentesco che sono in realtà assai più vicine all'umanità dei nostri giorni di quello che si finge di credere, per terminare coi film di argomento russo, che dei film in costume hanno tutte le caratteristiche.

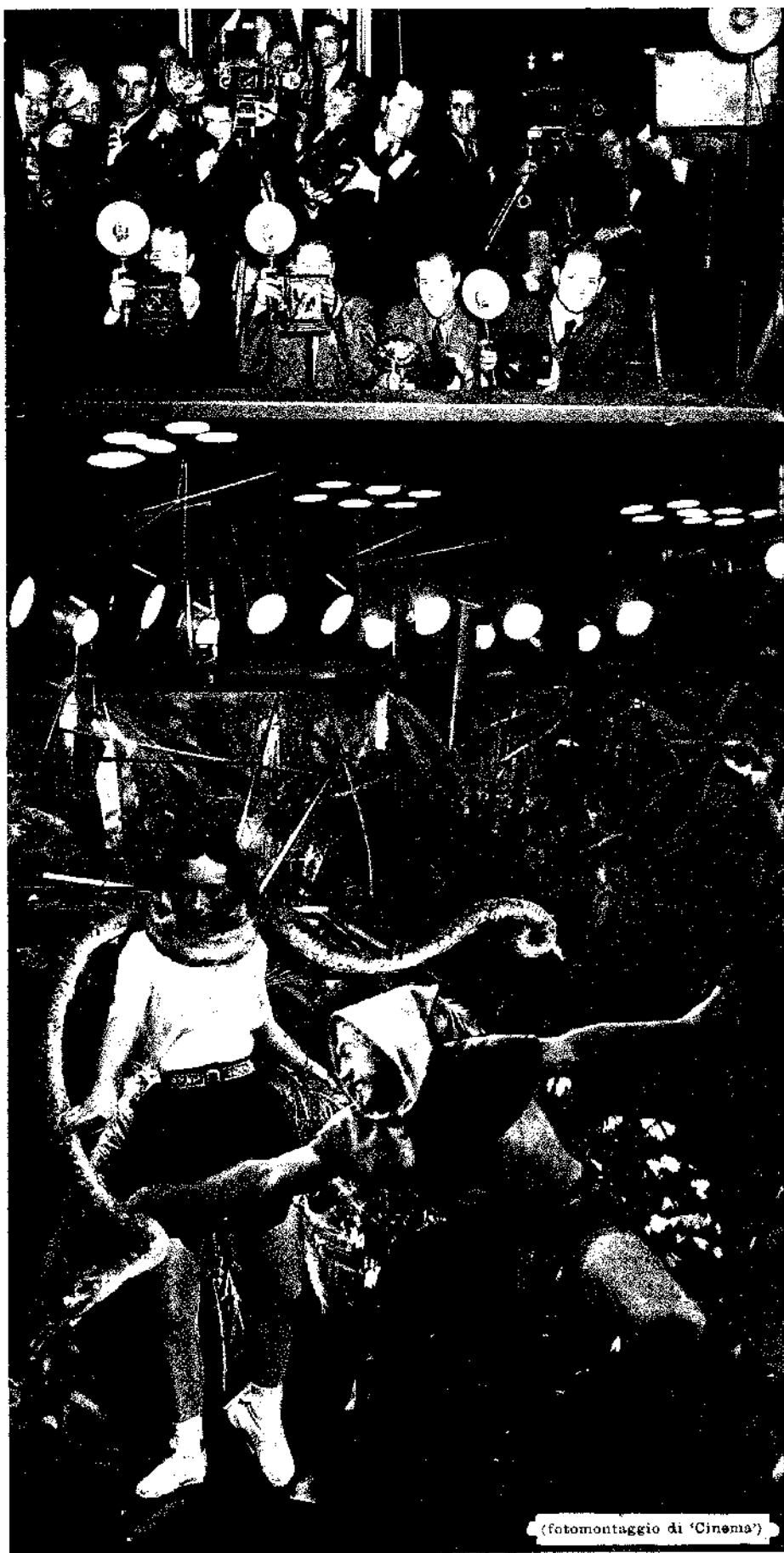
La questione è dunque assai più grave di quello che sembri, e bisognerà, perché sia risolta senza danno del nostro cinema, impostarla su un piano diverso da quello in cui è oggi impostata. Si è fatto un grande barcone intitolato « film in costume », e vi si è messo dentro tutto quello che non veste panni moderni. Una riduzione di Calderon de la Barca, è messa al pari di una di Michele Zévaco; Paolo Ferrari e Ponson du Terrail vengono misurati alla stessa stregua. È evidente che bisognerà guardare un poco che cosa c'è sotto il costume, prima di giudicare un soggetto o una riduzione. Ma soprattutto bisognerà decidersi: o avere il coraggio di portare il dramma nel film moderno, oppure accettare il film in costume come il solo che ci possa dare un cinematografo nutrito di passioni umane.

ALBERTO SPAINI



'Aldebaran' di A. Blasetti

TEATRO DI POSA N. 10



(fotomontaggio di 'Cinema')

IL Teatro di posa N. 10 passerà alla storia non soltanto come fucina di film, ma come quello che vide le gesta di Carnera strangolatore di serpenti. È scritto infatti nelle cronache di alcuni giorni fa:

« Un incidente che — fortunatamente per la protagonista — si è risolto con un principio di lussazione, uno svenimento e soprattutto una forte paura, ha avuto luogo ieri nel pomeriggio nel Teatro di posa N. 10 di Cinecittà.

La notissima atleta, Egilda Cecchini, quattro volte campione d'Italia di pattinaggio artistico ed ora attrice cinematografica, aveva accettato un ruolo nel film, comprensivo però anche di alcune non brevi sequenze di una danza esotica con un superbo esemplare di pitone, dal peso di circa venticinque chili, appositamente fatto venire a Roma dal Direttore dello Zoo di Salsomaggiore, Alfredo Lombardi.

Le riprese si svolgevano tra l'emozione dei presenti, quando ad un tratto il serpente, reso forse più vivace dalle irradiazioni termiche delle numerose lampade elettriche, non più dominato, diveniva irrequieto e si avvolgeva alla gola dell'attrice quasi soffocandola.

Egilda Cecchini è caduta al suolo svenuta, non riuscendo più a sostenere la stretta del rettile e soltanto l'immediato intervento e la presenza di spirito del domatore Lombardi e di Primo Carnera, che quale attore partecipava alla stessa scena, hanno impedito più serie conseguenze.

La lavorazione è stata sospesa per circa un'ora, ma Egilda Cecchini, che era stata subito soccorsa dal direttore di produzione D'Andrea, dal regista Simonelli e da altri presenti, non appena rimessasi dallo spavento, dopo essere stata visitata da un sanitario, ha voluto spontaneamente riprendere l'intera scena, portandola regolarmente a termine ».

Tra il bastone di Maldacea, non so che altro di Viviani, la cagnetta di Oretta Fiume, ecc.... sembrerebbe venuto di moda un espediente di pubblicità all'americana. Invece no, invece è tutto vero; e il nostro fotografo ha potuto ritrarre l'emozionante scena dal miglior punto di vista. Immaginate l'invidia di quei suoi colleghi che, pur sorridenti, vediamo sul palchetto riservato alla stampa cinematografica, pronti a far scattare l'obiettivo delle loro macchine! La foto qui accanto riprodotta è una autentica rarità, e ce ne rendono merito i nostri lettori ai quali l'offriamo come dono natalizio.

La perfetta calma della campionessa, il disperato gesto di Carnera che lotta per strapparla alla morte, l'orribile rettile, tutto qui è visibile, meno il direttore di produzione D'Andrea e il regista Simonelli, rimasti, non si sa come, fuori

del raggio dell'obiettivo. Quantunque un fatto analogo sia capitato il 13 novembre n. s. a Gina Manés in uno stabilimento parigino, taluno può credere proprio che si tratti di una trovata pubblicitaria; invece è tutta una emozionante verità che poteva diventare la tragedia del teatro di posa N. 10.

QUESTI CRITICI!

IL dotto e garbato trafiletto, di cui mi ha onorato l'autore del « pastone » del 25 ottobre a proposito d'una mia noterella sui commenti musicali, mi vale d'invito a precisare in *Cinema* alcune mie modeste idee sul cinematografo e sulla musica nel film: idee che mi pare siano state considerate con una certa qual giovanile baldanza, e quindi giudicate un po' sommariamente, non intendendole come andavano intese. Non mi riprometto gran che da questa chiarificazione, perchè so quanto è difficile capirsi quando non ci si vuol capire. Ma ad ogni modo avrò dimostrato che la cattiva volontà non è dalla mia parte, poichè dichiaro fin d'ora d'accettare tutte le altre lezioni che Mestolo mi vorrà impartire. E comincio col confessare di non conoscere le opere di colossi dell'estetica cinematografica, quali R. Arnheim e Bela Balasz. Eppure le mie conoscenze in fatto d'estetica sono piuttosto larghe, perchè i ragionamenti sull'estetica, da Platone a Croce, sono stati sempre una delle mie letture preferite. Ma il cinematografo io lo conosco fin dalla nascita, ne ho visto tanto quanto possono averne visto Bela Balasz e R. Arnheim; perciò un'estetica del cinematografo ho preferito farmela da me, senza ricorrere ai lumi di così illustri autori. Ho letto, però, quanto in Italia si è venuto scrivendo su codesta materia, sempre che gli scritti meritassero qualche considerazione.

E proprio ieri m'è venuto tra le mani un libretto di S. A. Luciani, *Il cinema e le arti*, nel quale ho trovato idee sulla musica e il film che s'accordano perfettamente con le mie. Anche Luciani dice che: « l'impiego della musica deve essere motivato da ragioni essenziali, non deve essere un ripiego o un fatto convenzionale »; e aggiunge che: « in molti film si nota un abuso ingiustificato di musica che diventa fastidioso ». Che, manco a farlo apposta, è per l'appunto quello che avevo detto io nella noterella incriminata, citando il caso del rumoroso commento musicale sovrapposto al frastuono della battaglia navale in *ALFA TAU*; e che del resto avevo scritto alcuni mesi fa in un'altra noterella — non rilevata allora da Mestolo — che cominciava così: « La musica nel film: ecco un altro mezzo d'espressione artistica di cui il cinema ha finito per fare un pessimo uso, per ridurlo ad un indispensabile accessorio destinato soltanto a favorire il convenzionalismo cinematografico ». E questa volta non avevo fatto che ribattere: « la musica come commento all'azione cinematografica, da che esiste il sonoro, in nove casi su dieci non ci va giù ». Dove sta la bestemmia estetica, caro Mestolo, degna d'attirare i tuoi fulmini? Chi, avendo a cuore il cinematografo come espressione d'arte e non come speculazione industriale, oserebbe sostenere che, da che esiste il sonoro, siano stati più di uno su dieci i film di natura artistica, in cui la musica abbia avuto una funzione veramente espressiva?

ALBA TRAGICA, *ATLANTIDE*: tante grazie. Ma è proprio in *ALBA TRAGICA* che il discretissimo commento musicale interviene solo per un'intima necessità evocativa o patetica, lasciando il posto a quei silenzi che sono anch'essi musica, come sono musica le pause dei suoni, e tacendo quando i rumori d'una realtà, non « realistica » ma trasfigurata dall'arte — il tic tac dell'orologio a sveglia, l'abbaiare d'un cane nella straduccia notturna — possono avere un valore suggestivo assai più potente di quello di qualunque musica strumentale. Ed è proprio in *ATLANTIDE* di Pabst che lo scoppio di quella musica parigina in un mondo perduto tra le sabbie del Sahara, dice ciò che non dicono i soliti commenti musicali applicati ai film « normali », per un calcolo puramente commerciale.

Perchè (ed è questo il punto su cui bisognerebbe intendersi) la critica d'un giornale quotidiano, sempre a pratica e occasionale, deve di necessità riferirsi a fatti concreti, e non può esercitarsi su questioni astratte, di pura estetica, come quella delle riviste tecniche. È per lo meno ingenuo credere che chi parla in un gior-

nale di musica nel cinema, e trova che essa è « un non senso, un'assurda convenzione, una triste eredità del cinema muto », possa pensare a film come *PRIMO AMORE*, *ATLANTIDE*, *DON CHISCIOTTE*, *LA BESTIA UMANA*, *ALBA TRAGICA*, *IL FORTUNALE SULLA SCOGLIERA*, e simili: film la cui conoscenza non può essere una esclusività di Mestolo. Va da sè che film siffatti sono fuor di questione, perchè non hanno bisogno d'una critica che raddrizzi loro le gambe, ed anzi servono alla critica di pietra di paragone sottintesa per giudicare se un film è bello o è brutto; il continuare a discutere intorno ad essi è un lusso che possono permettersi gli esteti da rivista. Ma noi, poveri critici di giornale, dobbiamo di necessità tenerci alla nostra fatica quotidiana, talora perfino disgustosa con tanta banalità che ci minaccia le fonti del gusto, e riferirci soltanto a quei film del giorno che ci ammannisce la produzione corrente, italiana e straniera.

E allora, oltre a mandar giù tanti indigesti polpettoni dai quali l'arte è lontana come dalle scarpe fabbricate in serie, dovremo anche ammirare a orecchie spalancate quei tali commenti musicali che servono certo a procurare un onorato guadagno a molti egregi musicisti, ma non hanno altra ragione d'essere oltre quella di commuovere le viscere del buon pubblico borghese, e di riempire il vuoto della vera musica d'un film che è quella della sua armoniosa successione d'immagini e di scene, del suo ritmo interiore? Per avere osato d'esprimere la nostra insoddisfazione su alcuni aspetti della produzione corrente, del convenzionalismo invalso nel cinematografo, dovremo sentirci accusare d'aver detto male di Garibaldi? E proprio da chi dovrebbe avere il compito di difendere i valori artistici del cinematografo, e chi si batte per essi?

Perchè tu, caro Mestolo, hai detto pari pari che le mie osservazioni sui commenti musicali rivelano in modo preciso che io non capisco il cinematografo. La cosa non mi giunge nuova: tu non hai fatto che ripetere ciò che scrisse tempo fa Luigi Chiarini; e questo mi dispiace per te, perchè immagino che tu sia giovane, e i giovani hanno il dovere d'essere originali. Ma, a parte questo fatto che non infirma la fondatezza del tuo giudizio, sono io il primo a dirti che hai ragione. Sì: io non capisco nove volte su dieci (ma forse più) questo cinema che si fa oggi, ridotto a nient'altro che a teatro o romanzo filmato, gonfiamente retorico o piattamente realistico, senza un proprio ritmo, senza un proprio stile: questo cinema d'ordinaria amministrazione.

Non mi ci ritrovo: e talora penso dentro di me (ma guarda superbia!) che a non capire il cinematografo siano proprio molti di quelli che lo fanno, con l'approvazione del pubblico e dell'incinta. Io capisco il cinematografo in un altro modo: come un'arte a sè, come la conquista d'un nuovo mezzo espressivo, tutto movimento, tutto dinamismo, successione d'immagini e di suoni che obbedisce a una propria legge, e nulla ha a che fare col teatro, col romanzo, tanto meno col melodramma a cui si va sempre più avvicinando il racconto cinematografico col commento musicale obbligato. Io capisco il cinematografo come espressione d'un mondo che è insieme poesia, pittura, musica, e nessuna di queste tre arti distinte; dove la parola, l'immagine, il suono, hanno una funzione superiore alla comune logica, una funzione balenante ed emientemente rivelatrice. Mi sbaglio?

Tu hai voluto ricordare, a mia eterna infamia, il tempo in cui io feci del cinematografo: che era il tempo del muto, quando un regista non disponeva che dell'immagine per esprimere i propri fantasmi artistici. Ebbene, ti dirò che anche allora io non amavo il cinema usuale e, finchè mi fu possibile, mi servii dell'immagine più per creare un'atmosfera che per riprodurre una realtà, più per evocare che per narrare. Quella *NOTTE ROMANTICA* che tu hai citato ironicamente, era tutta basata su un sogno, di cui avevo tratto gli elementi fantastici dalla novellistica di Poe. Un'atmo-

sfera d'incubo, la deformazione notturna d'una realtà che con le prime luci del giorno rientrava nei suoi limiti. Un insuccesso il film lo ebbe, ma non quale tu lo immagini: lo ebbe nei confronti della censura che s'ostinò a non volerlo passare perchè lo giudicava « troppo impressionante », ed anche con l'amministratore della « Tespi » che mi rimproverò di mettere in scena delle « pazzie ». Dove si dimostra che anche allora come oggi — ma forse meno allora che oggi — non c'era posto per i registi che volessero andare contro corrente; e solo andando contro corrente è possibile nel cinema fare dell'arte, o almeno qualche cosa che gli assomigli. Ed io che ero entrato nel cinematografo proprio con l'illusoria volontà di fare dell'arte e non dei quattrini, ne uscii parecchio sfiduciato, giurando a me stesso di non metterci più piede. Giuramento che ho mantenuto, chè nessuno avrà visto il mio nome su uno schermo, nè come soggetto, nè come regista, nè come sceneggiatore o revisore di una sceneggiatura. Devono essere stati ben grandi i miei insuccessi — come insomma Mestolo — se non ho mai ritenuto la prova...

Così accade che io non ami il cinematografo, e che mi venga fatto di dirlo, e che Mestolo se ne scandalizzi domandandomi perchè mai allora faccio della critica cinematografica. La risposta è ovvia: perchè alla critica si dedicano in genere gli autori falliti. Però — e in questo prego Mestolo di credermi — nel mio disamore per il cinematografo, per certo cinematografo, non c'è alcun fatto personale. Non amo, no, il cinematografo che non dice nulla, che è solo mestiere, che è del passatismo cinematografico fatto per scopi puramente commerciali. Ma solo che in un film veda tanto così d'arte, d'intelligenza, di cuor sincero, ecco subito che l'interesse ritorna; ed è un interesse che può arrivare fino all'entusiasmo, io che sono tanto duro a mandarla buona a un libro o a un'opera di teatro. Solo che in un film senta una volontà sincera di far dell'arte, ne sono subito preso; e mi può accadere come m'è accaduto con LA BELLA ADDORMENTATA di Chiarini — di innamorarmene, dimenticando completamente che il suo autore mi aveva dato dell'incompetente.

Così passo volentieri a Mestolo le sue espressioni poco lusinghiere nei miei riguardi. Vorrei solo che egli riflettesse come quel suo discorso sulla critica cinematografica dei quotidiani, da cui si sente punto così da presso, avrebbe bisogno di essere riconsiderato alla luce della realtà, che per la critica dei quotidiani è alquanto diversa dalla critica delle riviste tecniche. Il critico del quotidiano parla per il pubblico, non per gli specialisti; e il pubblico vuol solo sapere di che cosa un film tratta, e se è bello o brutto, e se vale la pena di vederlo. La funzione del critico di giornale è quindi anzitutto informativa; e ha torto Mestolo a rimproverare a De Feo di dare importanza al racconto del film, che per il lettore del giornale è importantissimo. Vero è che il critico di giornale ha anche il compito d'indirizzare il gusto dei suoi lettori; ma è compito implicito nel suo giudizio necessariamente sommario, che non può giovare di giustificazioni estetiche, e deve usare il meno possibile di formule tecniche. Io, per esem-

pio, non ho voluto usare neppure la parola « sequenza », perchè il mio lettore ha il diritto di non sapere che cos'è una sequenza cinematografica, e di conoscere soltanto la *sequentia Sancti Evangelii*. Importante è invece vedere se chi esercita la critica cinematografica in un giornale è persona dotata d'intelligenza, di gusto, di cultura: qualità necessarie alla critica del cinema non meno che alla critica di ogni altra arte. Naturalmente il giudizio di questo critico avrà tanto più valore, per quanto più darà affidamento di essere imparziale, coscienzioso, non legato a interessi personali. Per mio conto, so di aver sempre giudicato in piena libertà e secondo coscienza. Perciò, pure avendo confessato di non conoscere le opere di R. Arnheim e di Bela Balazs, continuerò — col permesso di Mestolo — ad esercitare la critica cinematografica, senza arrossirne.

ARNALDO FRATELLI



Georg Alexander è uno che crede nei critici e non può fare a meno di leggere ciò che essi scrivono neanche nei momenti di pausa

LE MANIFESTAZIONI PASSORIDOTTISTICHE DI UDINE

Leonardo Algradi, uno dei commissari per le manifestazioni di Udine ha scritto queste note per i lettori di Cinema

PUO' sembrare un puro e semplice fatto di cronaca che dal 10 al 13 dicembre si sia svolta ad Udine un'importante manifestazione cinematografica nazionale riservata ad universitari. Se non che i risultati che in questa manifestazione sono stati conseguiti sono tali da dare all'iniziativa il carattere di una vera e propria tappa nella storia, ancor breve ma già ricca di esperienze e di realizzazioni, del passoridottismo italiano. Che a Udine si siano anche svolte discussioni di critica cinematografica è infatti, anche per il carattere spiccatamente accademico che esse hanno avuto, di secondaria importanza di fronte alla tangibile concretezza dei fatti di cui ha invece avuto il conforto di godere chi ad Udine confidava di poter assistere ad una prima affermazione ufficiale della cinematografia in formato ridotto.

Tanto sono risultate praticamente utili le conclusioni della Mostra dei film in 16 millimetri, tanto si sono dimostrate teoriche le discussioni svoltesi in seno al Convegno di critica cinematografica. Teoriche in quanto troppo intellettualistiche ed estetizzanti era il carattere delle argomentazioni portate dagli universitari. Va pertanto a merito di Luigi Chiarini, per la limpidezza della sua esposizione non meno che per la quadratura della sua concezione cinematografica, d'aver richiamati i convegnisti alla concretezza del tema generale della discussione: funzione politica del cinema. Così che quando, selezionati i partecipanti attraverso le discussioni eliminatorie, si è passati a quelle finali, gli universitari si sono trovati concordi nell'auspicare cosa che peraltro è annosa quanto i Littoriali della Cultura e dell'Arte: l'avvento, cioè, di uno stile italiano della nostra produzione. Teoriche, ancora le discussioni, in quanto impostato il concetto di tale opportunità, nessuno in sostanza ha saputo analizzare quali praticamente dovrebbero essere gli elementi fondamentali che potrebbero caratterizzare la nazionalità dello stile dei nostri film. È comunque già abbastanza notevole che, fatta la distinzione tra film politico e film a funzione politica, sia stato considerato che qualunque buon film spettacolare, purché rispondente alla condizione di essere morale, quale, ad esempio, AVANTI C'È POSTO, possa, nelle attuali eccezionali circostanze, in quanto cioè conseguente il risultato di divagare sanamente il pubblico, essere attribuito alla categoria dei film a funzione politica.

Circa i toni specifici del Convegno di critica cinematografica, quando si è detto che il primo di essi riguardava la considerazione delle esigenze emerse dalle prime esperienze in materia di documentari e dei problemi da risolvere e che in questo senso si è unanimemente ravvisata la opportunità di inquadrare tale settore di produzione nel campo generale della propaganda nazionale, si è riassunta la conclusione essenziale. Dell'altro tema particolare, quello che riguardava il formato ridotto e le sue possibilità di impiego e di sviluppo, tanto importanti sono stati, come si è detto, i risultati raggiunti, che una loro illustrazione ed una loro sottolineatura difficilmente potrebbero risolversi in un breve esame.

In verità, il debutto dell'argomento ha riscontrato alquanto scetticismo o, almeno, un certo qual pessimismo negli universitari che lo hanno trattato, il che, dal momento che l'attività passoridottistica nazionale si svolge da circa otto anni quasi esclusivamente in seno al «Cine-Guf», ci ha sorpreso non poco. Ma non si trattava, fortunatamente, che di un primo disorientamento, al quale, infatti, non appena la Commissione ebbe impostata la discussione su di un piano pratico, gli universitari non tardarono ad alternarsi animatamente con sicurezza ed intelligenza formulando numerose utili proposte.

Più che esporre ora attraverso quali argomentazioni si è giunti ad ottenere determinati risultati, giova specificare qui di seguito quali sono le iniziative che la Commissione ha raccolte per una loro graduale realizzazione, quale l'indirizzo che il passoridottismo prenderà in seguito alle manifestazioni di Udine, quali le possibilità che

ad Udine sono emerse per un nuovo incremento della nostra cinematografia in formato ridotto:

1) sotto il seguente duplice aspetto il passoridottismo deve essere considerato come un'attività cinematografica sperimentale:

a) quale mezzo di preparazione per quanti intendono avviarsi professionalmente alla cinematografia;

b) quale mezzo di espressione artistica e di ricerca di un'originalità stilistica per quanti intendono fare del cinema puro;

2) senza che nulla venga tolto all'aspetto sperimentale del passoridottismo, questo è peraltro ritenuto oggi tecnicamente maturo per abbandonare il suo carattere dilettantistico ed essere portato sul piano di un'industria artigiana, suscettibile pertanto di possibilità di normale valorizzazione economica.

3) la nuova industria artigiana della cinematografia in formato ridotto viene impostata come un'attività integrante e complementare della normale industria cinematografica nazionale, per cui i suoi programmi, le sue finalità e le sue realizzazioni dovranno essere considerate come inquadrati nel più vasto quadro generale della grande industria filmistica d'Italia;

4) la «Micro-Film» provvederà a valorizzare la produzione dei «Cine-Guf» inserendone i film in una grande «cineteca» circolante nazionale che assicurerà alle proprie categorie di utenti l'alimentazione continuativa dei loro programmi cinematografici in formato ridotto;

5) gli operatori dei vari «Cine-Guf» potranno inoltre fungere da corrispondenti di ripresa di elementi del posto (attualità, curiosità, varietà, ecc.) per la periodica edizione, a cura della «Micro-Film», di un'unica «cine-rivista» a carattere nazionale in sostituzione degli attuali «cine-giornali» locali;

6) i settori di produzione nei quali il passoridottismo può più propriamente esplicare la propria funzionalità sono quelli dei film di propaganda, dei documentari turistici e delle riprese per conto del commercio e dei privati;

7) la produzione passoridottistica potrà essere rivolta anche ai film a soggetto, ma questi dovranno avere prevalentemente carattere sperimentale, in quanto non si vede l'opportunità di una produzione di film a soggetto di normale carattere spettacolare;

8) come ha detto il Ministro della Cultura Popolare nel suo rapporto del 3 giugno scorso a Cinecittà, «attraverso la macchina a 16 millimetri, che può situarsi anche in sale modeste e adattate, in tutti quei borghi e rioni in cui il cinema non sia ancor giunto, si conta di ampliare notevolmente il mercato interno e di superare in parte le difficoltà che lo stato di guerra frapponne all'ampliarsi delle nostre reti d'esercizio»;

9) sotto tale aspetto, indipendentemente dalla possibilità di riduzione in 16 mm. dei film della normale industria spettacolare, potrà essere esaminata in determinati casi l'eventualità di trasportare in 35 mm. i film in formato ridotto realizzati in seno ai «Cine-Guf» e da parte di piccoli produttori artigiani indipendenti;

10) viene precisato che compito fondamentale dei «Cine-Guf» è quello di svolgere opera di cultura per la formazione nei giovani di una coscienza cinematografica nazionale;

11) poiché per svolgere tale compito i «Cine-Guf» si valgono soprattutto di visioni retrospettive di film classici, gli universitari hanno chiesto ed ottenuto che l'intera «cineteca» del Centro Sperimentale di Cinematografia venga ridotta nel formato di 16 mm. affinché ogni «Cine-

Guf» possa fornirsi di proprie copie con le quali formare una «cineteca» indipendente;

12) la Direzione Generale per la Cinematografia ha stabilito di riprendere la periodica edizione di un Bollettino sulle attività dei «Cine-Guf», Bollettino al quale gli universitari tutti sono invitati a collaborare;

13) l'autorevole pubblicazione di tecnica e d'arte cinematografica Bianco e Nero apre la collaborazione a quanti, con monografie, studi e scritti, abbiano una parola da dire sui problemi del passoridottismo;

14) vien data assicurazione di una più stretta collaborazione continuativa tra il Centro Sperimentale di Cinematografia ed i vari «Cine-Guf», soprattutto intesa a segnalare a detto Istituto i provini di regia e di interpretazione realizzati in periferia;

15) in relazione al fatto che all'attività passoridottistica si dedicano oggi, oltre che i «Cine-Guf», altre organizzazioni analoghe, quali i «Cine-Gil» e l'O.N.D., ed ora anche, a fine di lucro, importanti aziende industriali, gli universitari hanno chiesto che venga istituito un servizio centrale di coordinamento generale;

16) è prevedibile che per tali esigenze di coordinamento delle attività passoridottistiche venga creata un'apposita Sezione per Cinematografia in Formato Ridotto in seno al Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia, sezione che in un secondo tempo, opportunamente potenziata, potrà rendersi indipendente e dar luogo all'istituzione di un Centro Italiano di Passoridottismo.

Non può esservi chi non veda come le vaste possibilità di nuovi impieghi del passoridottismo che sono emerse dalla manifestazione di Udine costituiscano una vera e propria tappa nel cammino della nostra cinematografia in formato ridotto. A questo proposito è opportuno rilevare che tali possibilità, se sono emerse dalle discussioni che gli universitari hanno animate nel Convegno sul tema del passoridottismo, praticamente sono state avvalorate dai risultati della Mostra dei film in 16 mm. che contemporaneamente si è svolta al Teatro «Puccini».

A questa Venezia del formato ridotto, l'originale manifestazione, la prima del genere per l'Italia, si svolgeva apparentemente come nel caso della Mostra internazionale d'arte cinematografica. Anche ad Udine, pur trattandosi di film sperimentali in 16 mm. realizzati in seno ai «Cine-Guf» da giovani dilettanti di cinematografia, vi era, fatto assai notevole, pubblico pagante. I portoghesi della situazione — i componenti, cioè, della Commissione giudicatrice — se ne stavano in un palco dal quale nel giro di quattro giorni, mattino, pomeriggio e sera, hanno visionato circa 60 film.

Troppo spazio richiederebbe il fare una critica per ognuno dei migliori film presentati a questa prima Mostra universitaria nazionale di film in formato ridotto, tanto più che la produzione era quanto mai eterogenea, andando dal film a soggetto allo sperimentale, dal documentario turistico al film didattico, al film scientifico. Sostanzialmente si può parlare, piuttosto, di una fisionomia tutta propria della produzione passoridottistica visionata ad Udine, fisionomia data appunto dalle prerogative particolari, dalle proprietà tecniche e dalle caratteristiche di ripresa dei film in formato ridotto. Da questo punto di vista ci sono parsi meglio in carattere, cioè come più appropriati alle possibilità di espressione del

passoridottismo, i film ad intento sperimentale nei quali non è detto che la ricerca degli elementi più realistici della vita quotidiana ed una loro lirica interpretazione originale, come ne LA BARCA SUL FIUME, del « Cine-Guf » di Firenze, vincitore della categoria dei film a soggetto, debba dare risultati artistici inferiori a quelli che la libertà estetica può consentire ai film cosiddetti d'avanguardia ed a quelli più spiccatamente surrealisti, quali LA FANCIULLA DEL BOSCO, del « Cine-Guf » di Milano.

Ai fini pratici, la Mostra ha servito poi a mettere in evidenza, attraverso la loro produzione, nuove giovani energie suscettibili, se preparate, incoraggiate e valorizzate, di apportare un valido e sano contributo vivificante alla più grande industria cinematografica nazionale.

LEONARDO ALGARDI

NOTE SULLA MOSTRA DI UDINE CINEMA SCIENTIFICO E CINEMA DIDATTICO

*Ecco come ha visto taluni problemi
del Convegno di Udine il nostro
collaboratore Mario Calzini*

LA Commissione giudicatrice la Mostra di Udine ha ritenuto opportuno dividere una parte dei film presentati tra le categorie del film didattico e scientifico. Si è ritornati dunque, per modificarla, su una classificazione già prevista e definita anche in sede di Littoriati, che metteva dei precisi confini tra il cinema didattico e quello scientifico. E questo fatto, si noti bene, di tornare a discutere cose già risolte (è tornata perfino a galla la vecchia titubanza se dire « formato » o « passo ridotto ») è stato un po' il difetto di questa Mostra e del Convegno, rimasti chiusi ed isolati, come da compartimenti stagni, dalle altre precedenti Mostre e Convegni, dato forse il completo rinnovamento degli universitari partecipanti.

Noi intendiamo per cinema scientifico il cinema inteso come mezzo d'indagine per la scienza. Come il microscopio, lo spettroscopio ed ogni strumento di misura e di analisi in mano allo scienziato, anche il cinema per le sue caratteristiche particolari può servire a far vedere ciò che ci è invisibile, ad analizzare ciò che i sensi dell'uomo riescono appena a cogliere. E basterà ricordare come si può sfruttare la ripresa rallentata o accelerata, ma è importante stabilire esemplificando una distinzione precisa. Se noi eseguiamo, servendoci dell'ottica di un microscopio, una ripresa cinematografica dell'andamento di un fenomeno, andamento che potremo osservare anche ponendo l'occhio all'oculare, non facciamo del cinema scientifico, ma ci procuriamo solo un documento di ciò che potevamo semplicemente osservare. Se noi eseguiamo invece la ripresa di un fenomeno, che solo la combinazione di radiazioni infrarosse-emulsione sensibile può rilevare, facciamo certamente del cinema scientifico, poiché l'occhio non avrebbe potuto in nessun modo osservare quel divenire del fenomeno che il film ci mostra.

In questo senso il film CUORE, classificato come scientifico, non lo è affatto, dato che esso rimane come documento dell'esperimento scientifico di far vivere un organo indipendentemente dal resto del corpo. È l'esperimento un mezzo di scienza in quanto consente, separato, l'organo, di studiarne le caratteristiche ed il comportamento: il film è ridotto all'utile funzione di registrare, per tramandare, ciò che lo scienziato ha fatto. LEZIONE DI EMBRIOLOGIA UMANA ci è sembrato invece un esempio di cinema tipicamente didat-



L'attrice ungherese Lili Murati

tico. Il film spiega, partendo dalla maturazione dell'ovulo ed attraverso il processo di fecondazione, la differenziazione e la crescita delle varie parti dell'uovo fino alla formazione dell'embrione.

I numerosi film di operazioni o esperimenti chirurgici, presenti anche a questa Mostra, hanno il pregio didattico di mostrare a numerosi spettatori ciò che in una sala operatoria può esser visto solo da pochi e non sempre nelle migliori condizioni. In LEZIONE DI EMBRIOLOGIA è il film stesso mezzo didattico, in quanto la spiegazione avviene attraverso mezzi tipicamente cinematografici quali il disegno animato, il « passo a una », i movimenti di macchina, il colore. Ed il colore inteso, non come abbellimento del disegno, oltre che ad individuare le varie parti, serve spesso, in maniera funzionalissima, a mostrare, attraverso le sue differenziazioni, il differenziarsi degli organi.

Alla Mostra di Udine abbiamo notato che gli studenti in medicina hanno monopolizzato il film didattico: questo deriva evidentemente dal bisogno di rendere più agevole l'insegnamento di quelle complesse materie. Sarebbe interessante però che i giovani del « Cine-Guf » non dimenticassero gli altri importanti campi della chimica, della fisica, dell'ingegneria e perfino, assai interessanti cinematograficamente, della matematica. Sarebbe utile, conviene precisare questo compito, che gli studenti universitari si preoccupassero anche delle materie d'insegnamento della scuola media, ad esempio, e non già per sostituirsi ad una apposita cinoteca, ma per studiare e sperimentare (teniamo sempre presente la funzione sperimentale del « Cine-Guf ») attraverso il cinema nuove necessarie vie didattiche.

MARIO CALZINI

Il circo equestre

Il primo clown che conoscemmo fu Tre Camicie; ci faceva ridere in un luogo di villeggiatura; di fuori del circo dove imperava Tre Camicie si sentivano le ferissime grida delle tigri annunciate come «reali» sui grandi manifesti colorati, e i dintorni dell'accampamento dove accantonate le tende, le scuderie, il serraglio coi suoi baracconi, viaggiatori, sparsi di odore forte, erano sempre ad ogni ora di tutte le estati che ricordiamo aver trascorso ad M., un allarme di ragazzi sguaiati che cercavano di penetrare il rigore e la severità misteriosa del circo. Vedere gli «artisti» o i «saltimbanchi» nel loro allenamento pareva una necessità. Passavano durante la mattinata per le strade della cittadina: cavalli bianchi e suonatori di tromba, carrozze pavese e cariche di personaggi illustri e autorevoli e curiosi, che sempre annunciavano le ore di spettacolo, e dello spettacolo i numeri fastosi, le rarità, le bellezze, il nome degli artisti; mentre degli artisti, trombe squillanti a giudizio, ne dicevano glorie, storia, paternità, luoghi di provenienza.

Ma in quell'epoca il circo per noi rimase sempre limitato alla grande tenda e all'arena nella quale cavalli danzavano, ballerine correvano, stallieri si prodigavano, tigri, domatrici suscitavano applausi, e molti pagliacci ci facevano ridere. Seppure appagato, l'occhio correva a indagare il più, senza rinviare; le tende dell'ingresso all'arena, dopo entrati gli artisti, cavalli o leoni o cani ammaestrati o il padrone del circo e i suoi atleti e funamboli in maglia e lustrini, ricadevano in pieghe solenni, e le trombe e i valzer puntualissimi, finivano per assorbire momentaneamente l'attenzione. I pagliacci di Leoncavallo mancavano di qualità spettacolari, e sulla scena del nostro «Eliseo» non si ammetteva che musica e canto. Spettava al cinema e in parte anche alla letteratura, narrarci le passioni del circo, aprircene il mondo, inquieto e paradossale, sempre ugualmente instabile.

Forse il primo circo che ci venne incontro per svelarsi fragoroso e mutò fu variété di Dupont. I personaggi — veri uomini da grande tragedia — furono i drastici delle nostre inesprienze e ingenuità; ma ad ogni volo degli acrobati, le loro passioni tacevano, e quella tornavano ad essere solo corpi nello spazio, appesi ad un equilibrio di tempo; e noi con l'animo sospeso all'avventura del trapezio, ai lanci e ai triplici salti mortali, respiravamo in attesa dell'interesse per la trama, che sarebbe tornato vivo pieno pauroso, quando il trio avesse ricomposto il suo volto fuori dell'arena, sempre restando la donna e i due uomini nel loro affumicato ambiente.

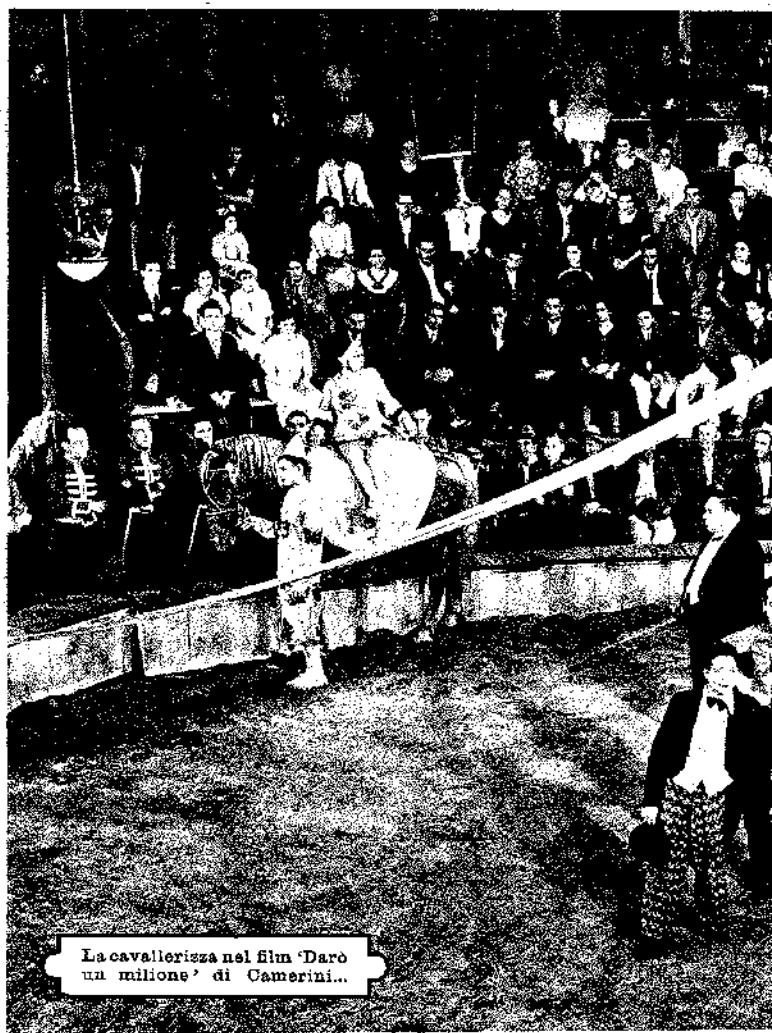
In variété apparve in una patricina di contorno anche il famoso giocoliere Rastelli, capace di lanciare e giocare con otto nove fiacole, o piatti, o coltelli, o palle; fu una mirabolante apparizione che sapeva di avvento di cose nuove, fuori dell'equilibrio e della forza d'attrazione: un uomo che spostava il centro di gravità di tutte le cose; ballava

su una grossa palla che sotto i suoi piedi rotava, e sul corpo, dai ginocchi al naso alle mani e intorno alle anche, si inseguivano palle rotonde e ovali, piccole e grandi; Rastelli si muoveva con agilità e prestezza e le palle, dalle bilie da ragazzo ai palloncini da tabarino ai grossi palloni da giochi marini, lo seguivano, lo secondavano, egli al centro di una girandola colorata veniva assorbito nella propria aureola. Ma vennero dopo i drammi angosciosi di ANGELO AZZURRO, e la vita del circo ci fu prospettata ancora tragica e angustante, senza una mèta, tutta da equilibristi sulla corda; vennero i drammi leggeri e affascinanti dei quattro diavoli dove i divi del momento si esibivano in passioni franche e semplici e in acrobazie paurose; vennero i diavoli volanti a riproporre le medesime sensazioni; e anche circo. Nelle letture ci aiutavano *Quello che prende gli schiaffi* di Andrejef, *Circo* di Riccardo Marchi, *Circo* di Ramon Gomez de la Serna, *Riti pagliacci* di David Belasco, *Cerchio della morte* di Enrico Cavacchioli.

A un momento ci accorgemmo che nel cinema cercavamo il circo, i pagliacci, la risata, non le passioni o le ambizioni umane, non i *ricus* e i vizi dei personaggi. Di quel mondo impreciso e tanto ben definito e delineato non riuscivamo a dare un giudizio; ma oggi meglio di ieri, dopo aver cercato ancora qualcosa di quelle impressioni e nel cinema e negli spettacoli circensi di Berlino o di Amburgo, ci pare che nulla più valga l'attesa degli spettacoli a M., se che il circo con le sue donne, i cavalli, gli atleti volanti, il corridore motociclista sulla fossa dei leoni, e la domatrice e il funambolo, corrisponda a una specie di alta, altissima torre circolare, con una scala interna che permette di salire, si, ma impedisce di vedere il mondo esterno, e che salì salì, pure incontrando Barnum, Ziegfeld, Kröck o i Fratelli Codonà o anche i fratelli Marx — veri re del circo ma prigionieri della loro torre — mai si possa giudicare d'essere arrivati. Nulla concede di riposare, e se a qualcuno è concesso di arrivare, ci par che nella conquista perda tutto il lustro che gli veniva dalla vita randagia, e che celebre, se vogliamo celebre, ricco se gli assi, gli astri del circo possono arricchire (casi ve ne sono, da Grok ai Fratellini a Dranem), torni o il modesto padre di famiglia, o l'innamorato deluso, o appena appena il modesto numero col quale ha esordito in partenza. Il circo non ha prospettive al di fuori dell'arena; e il cinema non glielo può ampliare.

Ma nonostante il giudizio negativo, ogni qualvolta ci sarà possibile torneremo a vedere DARO UN MILIONE o IL PARADISO DELLE FANGHILLE (*The great Ziegfeld*), o LA SPOSA VENDUTA O CENTE CHE PASSA (del quale si serba buona memoria da Venezia) o CIRCO e VARIÉTÉ — per godere di quegli istanti di memoria capaci di riportarci alle prime emozioni e insieme ai primi disincanti del cinema.

BENATO GIANI



La cavallerizza nel film 'Daro un milione' di Camerini...

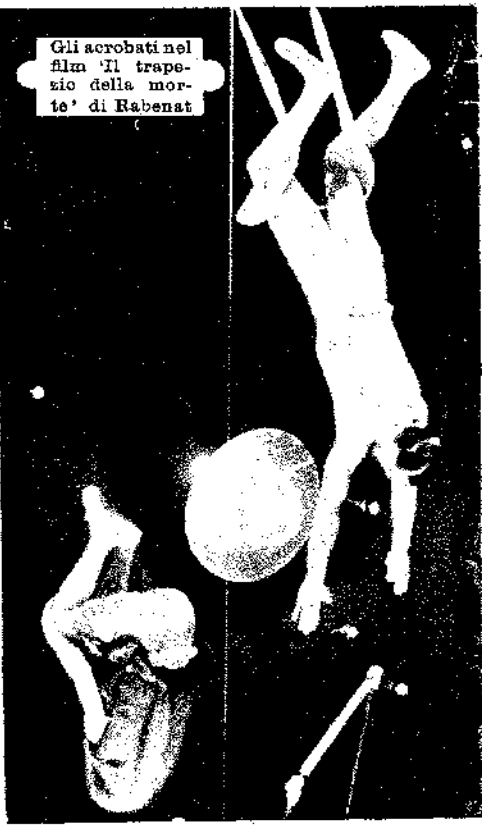


Le belve in cattività di Bolesław

...e cavalli in 'I 4
diavoli' di Murnau



Gli acrobati nel
film 'Il trape-
zio della mor-
te' di Rabenat



Un tipico carrozzone usa-
to da Ziegfeld nel 1893

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 155)

5° PUNTATA

MERITA accennò un ottimo passaggio da una scena all'altra, in cui non sia nessun espediente tecnico convenzionalmente usato (come appunto, troppo spesso, la dissolvenza incrociata o impasto). In ATLANTIDE, G. W. Pabst fa narrare visivamente, da uno dei personaggi ad un altro, come e da chi sia nata Antinea, la figura circondata di tanto mistero. Al primo piano del personaggio che dice: — Antinea... è Parigi! — segue immediatamente, per stacco netto, una inquadratura che mostra un can-can parigino di molti anni prima: e qui che la madre di Antinea, una danzatrice, e il padre, si sono conosciuti. Il passaggio per stacco riesce qui sorprendente ed efficace.

Nel film PASSAPORTO ROSSO, invece, il regista Guido Brignone ha ricordato, sembra, la soluzione pabstiana; ed è passato da una scena di tono tranquillo ad una scena di can-can. Senonché in luogo di adottare lo stacco netto, ha aperto la inquadratura del can-can con una maschera a forma di stella, volendo dare la sensazione di uno scoppio improvviso, volendo accentrare il contrasto e riuscendo, invece, ad un effetto banale.

Come s'è detto, il trattamento contiene già tutti gli elementi che serviranno poi ad una elaborazione cinematografica. Ecco, per dare un esempio, un seguito di scene tolte da un trattamento per un film (poi non realizzato: NESSUNO TORNA INDIETRO, dal romanzo di Alba de Cespedes):

5. Il telefono è nel corridoio di ingresso, vicino all'attaccapanni dove è appeso il cappotto di Stefano, coi gradi di comandante.
— Pronto? L'aeroporto? Vorrei parlare col comandante Mirovich, Stefano Mirovich. Sono la signorina Andori.
Attesa.
6. Aeroporto. Un giovane ufficiale all'apparecchio; risponde con incertezza.
7. Emanuela ascolta al telefono, poi:
— In volo a quest'ora? Ma dove? Non sapete? È accaduta una disgrazia? Ditemi.
Appare agitata. Riattacca il ricevitore, va verso la stanza.
8. Entra nella stanza. Mette il cappello, prende i guanti, esce, dopo aver rivolto un'occhiata alla camera. In una fotografia, sorride Stefano. Il silenzio è rotto dalle note di un pianoforte stonato.
9. I fanali sono accesi. Le strade viscide di pioggia.
Un tassì passa velocemente.
10. Sul volto di Emanuela nel tassì passano le luci dei fanali. È pallida e ansiosa. Sempre più forte, come da lei evocato, il rombo del motore di un apparecchio.
11. Il rombo del motore di un apparecchio in volo, che si vede oltre la finestra dell'ufficio, nell'aeroporto. Davanti a un ufficiale è Emanuela. È disfatta, il suo viso addolorato acquista una maggiore intensità. Chiede con un filo di voce:
— Dove è caduto?
— Vicino a Bologna.

— E dove sta?

— All'ospedale di...

12. I binari lucidi; un treno viene, e passa nella notte, con un fischio lungo come un ululato lamentoso.

13. Sotto la fioca luce della lampada azzurra, viaggia nello scompartimento Emanuela, come impietrita, il volto allucinato. Accanto a lei è un grosso commesso viaggiatore, mezzo addormentato; di fronte è una donna che tiene fra le braccia una bambina addormentata cui asciuga continuamente il sudore.

14. Il paesetto si sveglia alle prime luci dell'alba. Si profila all'orizzonte, da una delle finestre dell'ospedale. All'infermiere di turno si rivolge Emanuela, con la voce rotta dall'emozione:

— Sono venuta per vedere il comandante Mirovich.

L'infermiere risponde con indifferenza:

— Non si può fino a quando non l'hanno incassato.

Emanuela è come impietrita. Trova la forza per soggiungere:

— Vorrei almeno vederlo, lo stesso. Avrei voluto essere io a chiuderli gli occhi per sempre.

L'infermiere risponde con una certa dolcezza:

— Oh, gli occhi, figlia mia, non ci sono più gli occhi...

Il seguito di scene che abbiamo elencato, contiene già tutti gli elementi atti ad effettuare la ripresa, e prima ancora, a preparare quanto è occorrente per il regista: materiale umano e plastico. Anzi, si tratta quasi di una sceneggiatura priva di indicazioni tecniche.

Secondo alcuni, un trattamento, tanto analiticamente descritto, vien chiamato pre-sceneggiatura. Che il regista possa da una siffatta stesura proceder senz'altro alla esecuzione del film, è cosa ovvia. Basterà, da un punto di vista pratico, che accanto al numero della scena, siano indicati alcuni numeri, secondo i quadri in cui egli ha intenzione di suddividere la scena stessa, durante la realizzazione. La quantità dei quadri servirà altresì al direttore di produzione, affinché questi possa determinare i giorni occorrenti per ciascuno ambiente, nonché provvedere alla compilazione del piano di lavorazione.

L'esempio sopra citato, riferendosi ad un trattamento sul quale poi non è stato basato un film, non è possibile confrontarlo con la successiva sceneggiatura. Sarà utile pertanto dare un altro esempio, di un trattamento di film poi realizzato, allo scopo di poter studiare, anche sotto il punto di vista di elaborazione della materia, il film, nella sua creazione. Ecco parte di una sequenza, dal trattamento del film VIA DELLE CINQUE LUNE:

SCENA 61

Giardino del formatore (Esterno. Verso sera)

Al cancello, a guisa di insegna, sono state esposte varie maschere e un costume di Pulcinella.

Esce dall'interno della Formatoria un uomo, provandosi una maschera a foggia di testa di maiale. Saluta il formatore che è venuto fin sulla porta ad accompagnarlo. Si avvia oltre il cancello. Il formatore fa per rientrare, scuotendo la testa come a dire: « Che matti! ».

Si incontra con Checco che esce dalla formatoria e dice:

— Sarà ora di chiudere, forse. Io scappo, vado a prendere Ines.

Se vogliamo vedere la corsa dei Barberi, bisogna che ci spicciamo.

— Va bene, va'. Io chiudo. Poi ci vediamo al Frascatano.

Il formatore prende una pertica e stacca le maschere dal cancello.

Un gruppetto di gente, parte mascherata, passa per la via. Uno si ferma e chiede:

— Ci avete un domino?

— Eh, tutti col domino. Ci ho questo Pulcinella che è un amore. Se volete, ci intendiamo. Tanto sto per chiudere.

— Va bene, prendilo — gli dice il compagno.

Il giovanotto guarda la maschera poco persuaso. Il formatore è impaziente:

— Facciamo quattro scudi.

L'altro, con grande meraviglia:

— Quattro scudi 'sto Pulcinella?

— È un lavoro fine.

— Sì, facciamo tre e lo prendo.

— E va bene per tre.

Il giovanotto si avvicina al compagno che lo aveva consigliato:

— Fa un piacere... io non ho...

L'altro estrae i soldi un po' seccato e paga il formatore, mentre il giovanotto indossa il costume tra le risate degli altri. Mette la maschera sul volto.

Sopraggiunge dalla strada Ines. Cerca con lo sguardo Checco.



'Atlantide' di Pabst

Il formatore la vede, le va incontro, salutandola cordialmente.
Le maschere si allontanano.
Il formatore, subito, a Ines:
— Checco è venuto da voi. Credeva lo aspettaste.
Ines: — Come? S'era detto di incontrarci qui.
Il formatore: — Beh, lo raggiungiamo. Adesso chiudo e...

SCENA 62

Casa di Teta. Ingresso (Interno. Verso sera)
Rosetta apre la porta. Appare Checco il quale fa per entrare, con aria disinvolta, come di consuetudine. Rosetta gli dice:
— Buonasera, sor Checco.
— Ines è pronta?
— Non c'è. È uscita. È venuta da voi.
Checco porta la mano alla fronte come per dire «che sciocco, che smemorato!».
Mentre giunge dall'interno la voce di Teta:
— Chi è?
La donna appare sulla soglia della stanza da pranzo:
— Oh, Checco! Entra, entra! — dice festosa Teta.
— No, scappo. Ines mi aspetta.
E così dicendo, il giovane fa per allontanarsi, ma la voce calda e imperiosa di Teta lo richiama:
— Checco!
Intanto Rosetta ha chiuso la porta di casa e si è allontanata.
Checco è stupito e un po' turbato. Guarda Teta:
Poi, con una certa bruscheria, come volesse reagire a se stesso:
— Che c'è?
Teta ride.
— Che c'è da ridere?! — dice Checco con una certa irritazione.
— Tanta paura di me?
Checco con l'abituale spavalderia, ma sempre evidentemente turbato:
— Io, paura? — dice con un riso sforzato. E aggiunge:
— E perché?
— E allora vieni. Bevi un bicchiere e scappi. — dice Teta. Poi, chiamando:
— Rosetta!
Appare la servetta, mentre Checco dice duramente:
— No. Vado via.
Aprire la porta che dà sul pianerottolo.

SCENA 63

Via delle Cinque Lune (Esterno. Sera)

I negozi sono chiusi. Soltanto l'Osteria è affollata. Davanti al portoncino è la carrozza di Romolo.
Vi sono saliti lo scrivano, la moglie, i due ragazzetti: Fabrizio e Righetto, e vi sta salendo Maria. Questa a un tratto scorge Ines.
— Ines, Ines, perché non vieni anche tu con noi? Andiamo a vedere la corsa dei Barberi.
— Eh sì, ma... non ci stiamo.
— Eh sì, che ci stiamo...
Romolo: — E poi la Mora questa sera è in forma — dice alludendo alla cavalla.
Intanto Romolo fa sedere il formatore a cassetta:
— Sedete, sedete, che ci scaldiamo.
— Io vado a chiamare Checco — dice Ines.
— Va bene, ti aspettiamo.
Ines imbuca il portoncino.

SCENA 64

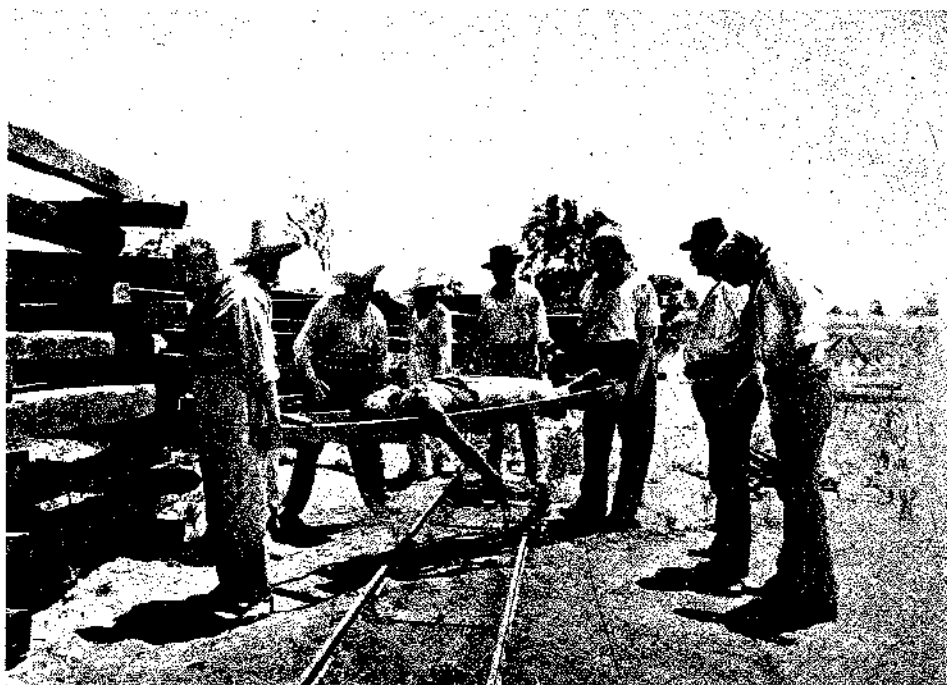
Scale (Interno. Sera)

Rosetta sta scendendo e si imbatte in Ines che sale:
— Dove vai?
— Mi ha detto la sora Teta di andare a prendere del vino.
— Del vino? — dice Ines sorpresa — e poi soggiunge:
— E Checco?
— Sta di sopra.
Ines sale rapidamente gli ultimi gradini fino al pianerottolo. Entra per la porta che Rosetta aveva lasciata socchiusa.

SCENA 65

Casa di Teta. Stanza da pranzo (Interno. Sera)

La porta viene aperta. È Ines. Si ferma; vede:
Checco e Teta, l'uno accanto all'altra: Teta che lo prende per la testa dicendogli con fervore:
— Niente, non me ne importa niente.
Si abbracciano con trasporto.
Un urlo violento di Ines.
I due si alzano allibiti. La ragazza avanza con le mani tese verso di loro, come se volesse parlare, dire qualcosa, minacciosa, accusatrice. Poi si raccoglie in se stessa e fugge. Checco vorrebbe andare, Teta lo trattiene.



«Passaporto rosso» di Brignone

Egli la respinge bruscamente, gettandola a terra. Si ode un urlo di Ines. Checco esce di corsa. Teta a terra, come disfatta, stravolta, lo sguardo fisso nel vuoto. Si rialza appena e scorge il suo volto riflesso nello specchio. Si passa una mano sul viso. Si abbandona.

SCENA 66

Scale (Interno. Sera)

Dalla porta dell'appartamento di Teta, è uscito Checco. Si arresta scorrendo la ringhiera della scala rotta e vedendo una sciarpa di Ines a terra, capisce subito che Ines è precipitata giù. Si copre il volto con le mani. Ascolta il mormorio della folla che si è assiepata sotto, nell'androne. Facendosi forza, guarda in basso.
Vede la tromba delle scale e in fondo, un'ombra e un gruppo di gente che nasconde il corpo di Ines.
Si precipita giù di corsa. Scende giù, giù, svelto sempre più in fretta i gradini.
In fondo nell'androne è la gente del caseggiato, altra gente, maschere. Checco si fa largo. Qualcuno esce dal portoncino. Voci varie, confusione:
— Lasciate passare... indietro... ci vuole un medico... oh, ormai poveretta...

SCENA 67

Via delle Cinque Lune (Esterno. Sera)

Davanti al portoncino è assiepata una gran folla di curiosi.
Qualcuno esce. È un individuo mascherato per il carnevale, porta sul volto una maschera che ride.
Uno gli si avvicina, curioso:
— Che è accaduto?
L'individuo con la maschera guarda il curioso. Si toglie la maschera, appare un volto stravolto:
— Una disgrazia. Una ragazza qui, del casamento. Precipitata giù. Un grumo di sangue.
E si allontana in fretta.
(Dissolvenza).

Dall'esempio sopra riportato, risulta come già fosse, nella fase di trattamento, chiaro nella mente del regista e dei suoi collaboratori per la sceneggiatura, lo sviluppo consequenziale del film, come già fossero impostati definitivamente gli ambienti.
Infatti, se è durante la fase di sceneggiatura, che le piante e le costruzioni sceniche possono venire approntate in bozzetti in modo che durante la realizzazione non debbano, a rigore, avvenire modifiche, è proprio durante la fase precedente, fin qui diffusamente analizzata, che si definiscono i diversi ambienti. Una scala, per esempio (VIA DELLE CINQUE LUNE di Luigi Chiarini, RAGAZZE IN UNIFORME di Leontine Sagan, LA PECCATRICE di Amleto Palermi) può avere una grande importanza agli effetti dello sviluppo narrativo del film e delle diverse soluzioni drammatiche; e così una stanza conformata in un certo modo, o un balcone, e via dicendo. Ed è proprio durante la stesura del trattamento, che il regista si accorda di solito con lo scenografo, il quale a sua volta può offrire suggerimenti atti a recare un contributo soprattutto per ciò che riguarda il tono e lo stile.

(Continua)

F. P. e G. P.

UN NUOVO VOLTO DEL CINEMA

Le avevano detto: « Avete un volto non comune; farete molta strada »



La firma del contratto.



Sotto le mani del truccatore.



La nuova diva indossa un vestito ultima moda.



Alle prese con l'obiettivo.



Giornalisti intervistano la nuova diva.



I fotografi ritraggono il suo bel volto.



'Commedia d'amore'

SCHERMI SONORI

LA BELLA TROVATINA...

ECCO che ogni tanto nel mondo cinematografico spuntano fuori delle belle trovatine: trovatine da poco, vogliono parere, di tutto comodo, semplici e geniali come l'uovo di Colombo. La trovatina entusiasma produttori e registi, e giù d'allora a piene mani per rimbonire il mercatuccio della paperaccia camuffata da pavone. Ma qual'è questa bella trovatina, l'ultima, che ha fatto strada usurpatrice e che s'è imposta alla tradizionale pigrizia del regista sordo e del mercante? L'ha denunciata or ora Enzo Masetti, su un nostro confratello cinematografico, togliendoci quasi di bocca la parola: ma noi ci torniamo su l'istesso perché quando s'ha da picchiare, picchiare in compagnia è come andare a nozze. Fuori dunque la bella trovatina: eccola qua! Non più musica originale per il commento di un film, come s'è sempre fatto, e come il buon senso detta: ma musica di questo e di quell'autore celebre, collaudata dai padiglioni auricolari più duri e renitenti. Non più musica originale per un film: un bel motivo di Chopin o di Grieg o di Schubert e per i modernisti — coltivati vogliono parere o credere in santa pace di essere — un pizzico del « Valse Triste » di Sibelius, per soddisfare a tutte le bisogne: col doppio compenso dell'immunità commerciale e del ruffianesco solletico popolare. Il problema della musica cinematografica, per loro, è placidamente risolto: ma non per noi, grazie a Dio! A parte il fatto che un'opera d'arte vive e può

vivere solo nell'ambito delle sue ragioni native, che esprime e rappresenta solo quel mondo per cui fu intuita, che solo riesce a suscitare quei sentimenti e quelle emozioni che le appartengono costituzionalmente, tanto ridicola quanto mostruosa appare la pretesa di considerare una pagina di musica, fuor del suo ambiente ideale, alla stregua d'una pomata di uso balsamico e rigeneratore per le disperate e contraddittorie necessità dello spettacolo. Certi effetti sono il solletico degli ignoranti; ed il solletico dell'ignorante stimola il prurito alle mani del probò cittadino pensante.

Poco addietro, assistendo alla proiezione della cameriniana UNA STORIA D'AMORE, mentre andavamo commoventoci — e sinceramente commoventoci — alle tristi umane e veridiche vicende della piccola protagonista; mentre certi goccioloni e pruriti di naso, invano rattenuti, ci eccitavano la miglior parte del nostro io piangente; ed Anna (così si chiama, se non erriamo, la protagonista) se ne andava esalando, con tanta pena, l'ultimo respiro, eccoti la nordica « canzone di Solveig » — di grieghiana ed ibseniana memoria — spuntare bel bello dalla colonna sonora recandosi dietro la consueta merenda coi cavoli. Non riescivamo più a raccapezzarci: « ma come — pensavamo già tutti rasciugati — che Anna abbia parentele e relazioni col vecchio idealista boreale: e noi non ce ne siamo punto accorti? ». La melodia di Grieg effondeva tutti i languori

ed i grigiori nebbiosi delle immobili terre del nord, e spandeva la dandolante ritmia degli abeti scossi dai gelidi venti baltici, e tanti ricordi prepotentemente ci stimolava — ricordi del dramma, di usi e costumi, d'ambienti e di gusti di un tempo — mentre Anna si piegava alla morte nel più candido lettino del più razionale, novecentista ospedale ginecologico della nostra mediterranea capitale. E c'è di più: distratti dalla melodia, che non legava ad ogni costo coll'azione, distolti ormai con disinganno dalle nostre pur benefiche lagrime, mentre andavamo appigliandoci alla consolazione momentanea di quella musica — ripelendola ed anticipandola dentro di noi, come avviene con le cose rare e familiari — essa sul più bello se ne va per suo conto, seguendo una logica costruttiva invero piuttosto discosta da quella ragionevole indicata dall'autore. Tirannia del cronometro, lo sappiamo, ma non per questo giustificativa. E che dire, infine, dell'amaroso « leitmotiv » preso in prestito dalle notturne melodie chopiniane? Le quali hanno sì il potere di resuscitarti il più entusiasmante e profumato mondo ottocentesco, la barba istessa, magari, di De Musset e gli abbandoni di Giorgio Sand e le carezze delle damine parigine, ma che stridono e urlano e stonano, almeno, con la dipintura vigile e acuta, l'inconfondibile ambientazione del modernissimo mondo cameriniano.

La nostra malinconia questa volta è stata grande: perché da molti potevamo aspettarci la disinvoltata messa in opera della geniale « trovatina », ma non da Mario Camerini. Da un artista cioè che ama la sua fatica e la coltiva innanzitutto con cuore virtuoso e affettuoso, senza voler tradire la dignità, spesso ignorata, del cinematografista.

RENZO ROSSELLINI



Hesperia e Tullio Carminati in 'La donna di cuori'

IL BACIO

IO, quando ero piccola, andavo in casa di una *demi-mondaine*: devo ammettere che quando si scoprì questa sua qualità gonfia e frusciante di immagini, mia madre mi proibì di andarci, e quindi io posso solo dire di conoscere la casa della signora Razzeri, la madre bionda e grassa di una mia compagna di scuola, nera e magra. Era una strana casa, anche prima che il nome arricchito di *demi-mondaine* venisse a consacrarla misteriosamente, e per esempio tutte le camere avevano un carattere accentuato e diversissimo, la biblioteca dove facevamo i compiti era tappezzata interamente di libri scuri (« Sono del povero Papà », diceva Milla, sospirando), e sul tavolone lucido, accanto al dizionario del Georges stava un teschio digrignante; i vetrini delle finestre erano medioevali, e l'aria risultava, lì dentro, sempre opprimente e verdastra. La sala da pranzo era veneziana: le false lacche dei mobili, le false stampe delle pareti, i falsi merletti delle tovaglie, si addicevano al viso falso ed amorevole della cameriera che ci serviva la merenda, e la camera di Milla veniva detta, non so perché, *rococò*: invece sua madre dormiva sopra un letto ampio e bassissimo, coperto, come il pavimento, di pellicce bianche, un lume a coppa, di seta azzurra, lasciava piovere riflessi favolosi sugli specchi, sulla pettiniera ugualmente bassa ed ingombra di spruzzatori, sulle pantofoline guernite di cigno: ma lo spogliatoio, con gli armadi traboccanti e socchiusi sopra brevi vesti pagliettate, e mantelli guerniti di scimmia, mostrava una severità scrupolosa di preparativi. « Io sono una donna ordinatissima », diceva di sé la signora Razzeri; « io lavo perfino i piatti, per profu-

marli io stessa con l'alloro, però sono in fondo una romantica ».

Che lavasse i piatti era vero. Infilava dei guanti rosa, di caucciù, vagamente ripugnanti, chiudeva in una retina i capelli dall'ondulazione fitta e puntuale fin sulla nuca rasata, e gettava nell'acqua calda qualche manciata di foglie odorose. Lavorava assidua, sotto le occhiate di spregio della cameriera in cresta, mentre Milla rovistava gli scaffali per organizzarsi, anche alle due del pomeriggio, una frittata al salame. Poi, quando la cucina era in ordine, si tornava verso il romanticismo, verso il salottino bianco e rosa, con l'*abat-jour* a stelo alto, ed i cuscini rigati: dovrò ricordarmi quelle ore lente del pomeriggio, e la signora seduta sul divanetto schiarito dall'impagliatura d'oro, e noi due accanto a lei, e l'album aperto sulle sue ginocchia, grasse e scoperte nelle calze chiarissime: « il mio album », diceva la signora, e sospirava con dignità accarezzando, sulla prima pagina rilegata in tela, il titolo lungo, arabescato, lucente, *Il Bacio*.

Naturalmente, il primo bacio della collezione era quello, castissimo, di una madre al suo bambino, e poi del bambino alla madre, e poi della sorellina al fratellino, e del pastorello alla pecorina, del veterano alla bandiera, e della suora al crocifisso. Hayez, Cremona, Mosè Bianchi, Barabino, costituivano, mi pare, i sostegni artistici della raccolta, ma un'infinità di opere appena vagamente familiari, erano rappresentate in cartoline munite, per le più, del fregio Salon 1902, o Salon 1904: le pose contorte, gli occhi stravolti, le chiome disordinate, non si contavano, e la signora richiamava

animata, la nostra attenzione sul particolare di una tortorella, di un raggio di sole, di un fiore, che noi ammiravamo docili, pur anticipando col desiderio, le pagine dove, finalmente, avremmo ritrovato un mondo drammaticamente familiare: Maria Jacobini convulsa tra le braccia di Tullio Carminati, o Alberto Collo intento ad evitare i paradisi del cappellone di Francesca Bertini. Ritratti allora stranamente sospesi nel tempo, né a noi, pur tra le mode, così diverse, del 1925, riuscivano spiacevoli quelle del 1914: Gianna Terribili Gonzales, Fernanda Negri Pouget non si comportavano troppo diversamente da Pina Menichelli e da Alice Terry. Davvero i dieci anni trascorsi non avevano mutato una tecnica amorosamente acrobatica, e la disposizione stessa dei cartoncini rivelava strettissime affinità tra Vera Vergani in costume da bagno, curva sulla spalla di Lido Manetti e di Corinne Griffith, ugualmente balneare ed ugualmente reclinata. Spesso, e sempre disposte a *pendant*, c'erano le genufflessioni: Capozzi ai piedi di Hesperia, Lewis Stone a quelli di Barbara La Marr; solo Mary Pickford capovolveva la situazione, accoccolandosi, con grazie di gattina, davanti a qualche irsuto, ma commosso, Papà Gambalunga. Rodolfo Valentino serbava sempre uno stile di tango, appassionato, ma decorativo, la sua gamba si inarcava nei calzoncini di espada, nelle seriche calze di Monsieur Beaucaire, le donne amate gli scivolavano sottomense davanti, in un movimento *choupé*, e la sua bocca restava gonfia ansante ed astratta, fino a rievocare per le spettatrici americane un quadro classico, un frutto, e i migliori sogni freudiani, ma niente affatto una lingua, un respiro.

Non ho fatto in tempo a veder Greta Garbo comparire nell'album della signora Razzeri: ma credo che un posto d'onore le fosse riservato, e certo la sua grazia astrale e bruciata di CARNE E IL DIAVOLO avrà definitivamente respinto nel ridicolo dell'imprecisione le ginnastiche passionali delle sue predecessore: solo Lilian Gish si sarà salvata, per quel piccolo bacio freddo e terribile di LETTERA ROSSA, da giurarsi gelido e disperato come il contatto di un ferro rovente. Dopo Greta, dopo le sue labbra finalmente dischiuse ad accogliere i baffetti di John Gilbert, abbiamo avuto i baci record, dieci secondi, venti secondi, trenta secondi, Joan Crawford si regalava furiosa a Spencer Tracy o a Robert Montgomery, i pubblici della periferia li zittavano deliziati, mentre il trucco, lustro ed irreale di Joan distruggeva, ancora una volta, ogni possibilità umana: ci si credette, invece, quando Hedy Lamarr apparve in *ESTASI*.

Poi si cominciò a temere la necessità, pur inevitabile, di un atto ormai atteso anche troppo, e dopo aver tentato, inutilmente, di abolirlo, lo si ammise con durezza nei film francesi, con candore nei film italiani, con astuzia nei film americani: ogni sceneggiatore, ogni regista si studiò di travestire, di agghindare la carezza finale, con

qualche trovata curiosa: talvolta l'eroe stava facendosi la barba, e nell'entusiasmo insaponava l'eroina, o era lei ad avere il naso macchiato di carbone, o una tendina calava al momento buono, o passava un controllore, o si spegneva una luce, o lui la prendeva a scapaccioni. La tenerezza, insomma, diventava allusiva, il pezzo di bravura, legato dopprima all'accumularsi di accessori drammatici, si risolveva nella piccola truffa, nel giochino sentimentale.

Il pubblico nascondeva la sua delusione: quei fischi latini, che Soldati rimpiangeva nelle taciturne sale americane, quei fischi in fondo inspiegati, di gioia prima che di disapprovazione, non risuonavano più; la rivoltellata di Marco Ramperti contro lo schermo di Pavia dove Greta Garbo ingelosiva lui, il venditore di biglietti ed il venditore di lupini, la rivoltellata vendicativa, non aveva ormai ragione di essere, e Greta Garbo conclude ormai Ninotcka semplicemente con una risata (una risata che resterà insuperabile e memorabile, comunque).

Non so niente, da tanto, della signora Razzari: certo conserva il suo album, ne continua, in tanti album minori, la gloria, solo deplorando che Clara Calami si limiti, generalmente, ai casti baci coniugali di GUARDIA DEL CORPO o AVVENTURIERA DEL PIANO DI SOPRA. Ma i film ungheresi la consoleranno, le effusioni di Katalin Karady e di Zita Szlechy; e la scienza, la casistica del bacio, con un'importanza di pelle, di pori, di paesaggio umano che nessun pittore avrebbe potuto darle, affollano ancora, di galanti fantasmi, la sua vecchiaia di *demi-mondaine*.

IRENE BRIN



'Terbine'



'Allarme a Gibilterra'



'Addio giovinezza!'

MESSA A PUNTO DEL PORTA OBIETTIVO

È compito dell'obiettivo di riprodurre nitidamente sullo schermo l'immagine ferma ed illuminata situata nella « finestra » e di distribuire uniformemente la luce. L'obiettivo può adempiere questa funzione soltanto se esso, dinanzi alla predetta « finestra », assume e mantiene costantemente una determinata posizione. Questo si realizza mediante il sostegno dell'obiettivo.

Quali sono dunque i compiti che spettano a quest'ultimo?

- 1) Esso deve essere mobile in direzione della proiezione per portare l'obiettivo alla distanza focale voluta.
- 2) Serve a far sì che il centro dell'obiettivo coincida sempre col centro della « finestra ».
- 3) Deve esistere un dispositivo di arresto regolabile affinché la parte girevole B del sostegno dell'obiettivo dopo uno spostamento possa riassumere sempre la medesima posizione.
- 4) Un congegno di stabilizzazione deve far sì che l'obiettivo ed il suo sostegno non si spostino arbitrariamente durante il funzionamento.

A queste condizioni risponde il sostegno dell'obiettivo riprodotto nella nostra illustrazione. Esso possiede un dispositivo girevole per la messa a fuoco dell'immagine (1), due viti di fissaggio (5) e (6) per far coincidere il centro dell'obiettivo con il centro della « finestra » e le due viti di bloccaggio (2) e (9) per fissare il sostegno e l'obiettivo in una posizione tale che permetta di conseguire una perfetta nitidezza dell'immagine.

Costruttivamente il sostegno dell'obiettivo consta della parte di sostegno vera e propria « A », la quale con entrambi i suoi due fori di guida (3) durante la messa a fuoco dell'immagine viene fatta scorrere qua e là (azionando il dispositivo a mano (1)) su entrambi i perni dentati di guida. Appena si è terminato di mettere a punto la distanza che la separa dalla « finestra », la parte che serve di sostegno viene fissata mediante la vite di bloccaggio n. 2 così che la distanza stabilita non possa variare in seguito a scosse od altre influenze.

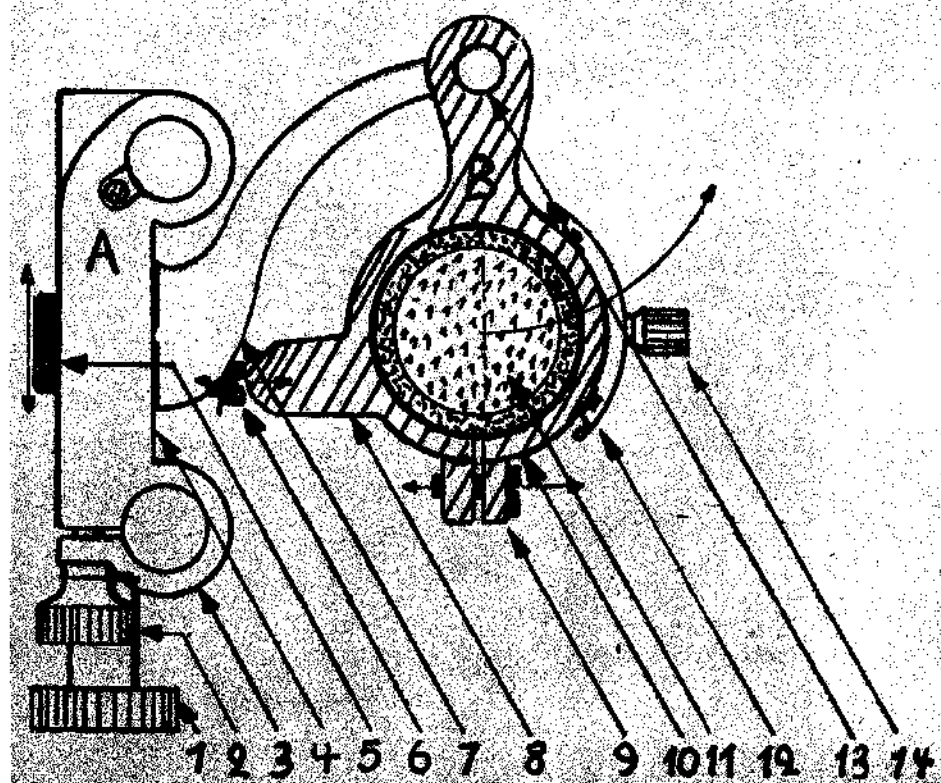
L'intelaiatura su cui è incastonato l'obiettivo è sospesa al braccio di sostegno (7), ed è girevole sul punto 13 in modo da facilitare l'introduzione del nastro della pellicola nel modo voluto. In tal modo, specialmente con obiettivi a breve distanza focale, si può seguire meglio la proiezione del film e si può anche con più facilità effettuare le pulizie dell'apparecchio. Ora poichè tale intelaiatura, quando viene rigirata, possa ritornare con più facilità nella posizione primitiva, possiede un dispositivo d'arresto (8) che deve essere sempre in contatto con la vite di arresto (6). L'obiettivo è incastrato nella intelaiatura (10) per mezzo della vite di bloccaggio (9) in modo tale che anche esso non possa spostarsi di sua iniziativa. La lamiera che protegge dalla luce (12), con il relativo bottone d'azionamento (14), deve proteggere l'operatore dall'abbagliante luce secondaria che filtra tra la « finestra » e l'obiettivo.

In linea di massima, qualsiasi sostegno di obiettivo viene fornito già messo a punto dal produttore, alla consegna del medesimo. Invece i sostegni acquistati in seguito o per qualsiasi altra ragione rinnovati, devono essere messi a punto sul posto, ciò che per lo più viene fatto pure dal produttore. Ma oggi questo in molti casi non è possibile,

così che l'operatore deve contare soltanto sulle sue proprie forze. Dei diversi metodi per la messa a punto di cui l'operatore può disporre è consigliabile quello che consiste nel farsi costruire un congegno di legno che abbia lo stesso diametro dell'obiettivo. Al centro del medesimo, in direzione longitudinale, viene effettuato un foro di circa 10 mm. di diametro per potervi introdurre un piccolo bastoncino di orientamento di eguale diametro. Il bastoncino di orientamento non deve oscillare nell'apertura di tale congegno, il quale viene solidamente incastrato nel sostegno e il bastoncino di orientamento viene sospinto in avanti fino alla « finestra », così che la sua punta venga a trovarsi nella medesima. Per poter meglio determinare il centro della « finestra », si può incastrare anche una lamina di metallo, con un foro della grandezza di circa 6 mm. nella guida del film in modo tale che il foro stia precisamente nel centro della « finestra ». In questa maniera si può collocare più facilmente la punta del bastoncino di orientamento sul foro.

Se dopo una prima prova non si riesce ad ottenere la desiderata linea centrale dell'obiettivo e della « finestra », si allenta prima la vite 5 e si determina il centro orizzontale, per poi determinare il centro verticale mediante la vite 6. Poi quando, dopo aver nuovamente ristretta la vite n. 5 e il controdado n. 6, si è raggiunta la linea centrale, si dovrebbe anche esaminare la posizione parallela dell'obiettivo nei riguardi della « finestra ». Questo, di per sé, è già più difficile poichè, all'infuori dei mezzi ausiliari ottici, non vi è per poter far ciò alcun congegno usato in pratica. Di regola si tratta tuttavia di spostamenti di piccolissima entità che si possono effettuare nel modo migliore durante la proiezione di un film di prova mediante rotazione di una piccola vite scanalata che si trova immediatamente vicino alla vite n. 5. Regolando la vite scanalata, il braccio di sostegno viene angolato verticalmente e con ciò la messa a punto dell'obiettivo e sostegno è a posto.

H. F. STRÖDECKE



Pastone

★ Non ci rendiamo esattamente conto per quale ragione le nostre parole riguardanti il regista-artista nel numero 157 di *Cinema*, abbiano trovato tanti dubbiosi ed increduli. E pure è così chiaro il problema! Ben diversa cosa affermare che di registi veramente artisti non ce ne siano stati molti, ed in Italia forse addirittura nessuno. Ed è per questo che il signor Scampini, in una lunga, rigorosa lettera, ci dice:

Però se questo « vero regista » è possibile, aggiungiamo subito che non sarà né comune né facile. Pure voi credo sarete del nostro parere, giacché pretendere che un regista sia un vero regista e un vero scrittore, per non dire poeta, è una pretesa, e non del tutto usennata.

È indubbiamente anche troppo semplice rispondere che il numero limitato di veri registi che ha dato il cinema, dalla sua nascita ad oggi, non impedisce un discorso teorico destinato ad affermare la necessità che per fare del cinematografato sul piano dell'arte, siano necessari dei veri artisti. E non dei registi che siano anche scrittori, come dice lo Scampini.

In seguito lo Scampini cade in un grosso equivoco, nel quale non sarebbe caduto se soltanto gli fosse stato chiaro il concetto che il copione, si tratti pure del soggetto o del trattamento o della sceneggiatura, non può mai essere per se stesso un'opera letteraria e perciò avere un valore artistico. Esso ha soltanto una funzione indicativa per il regista. « La sceneggiatura — dice Barbaro nel suo *Soggetto e sceneggiatura* (Ed. Bianco e nero, 1939) — è una fase della lavorazione cinematografica ». E senz'altro consigliamo lo Scampini a leggere quell'opera, che per noi resta sempre fondamentale per la esatta valutazione di questi concetti.

Invece lo Scampini ci dice (e riportiamo solo poche righe) nella sua lettera:

Noi crediamo che un regista-scrittore possa ben essere domani autore di un film, in modo assoluto, riuscendo a stendere non solo un copione, buono dal lato artistico, ma girando altresì il film, in maniera perfetta, e specie nella sala di montaggio, come aggiungete voi.

Ma l'equivoco è presto trovato: un copione « buono dal lato artistico ». Ed è per questo che ci riesce facile tagliare il resto della lettera.

★ Spulciare i giornali è sempre stato per noi un passatempo ed una occupazione piacevole. Di solito il nostro sguardo si spinge fin nella cronaca più minuta del quotidiano: anche perché l'esperienza ci ha ormai insegnato che in questa parte del giornale, apparentemente oscura, si possono scoprire fatti ed avvenimenti che possono dar adito a riflessioni non usuali. E non di rado proprio il cinematografato ne è il protagonista.

Ma ecco che un discorso sulla disciplina dei nostri attori, e sulla mancanza quasi assoluta di serietà di certi piccoli organismi cinematografici (che giustamente la Direzione generale della Cinematografia va eliminando, favorendo lo sviluppo delle grandi industrie) prende proprio forza ed evidenza al lume di questi esempi stralciati dall'angolo più remoto del quotidiano.

La « Superba film » — primo esempio — scrittura l'attore Carlo Tamberlani: poi, chissà per quali ragioni, cede il film che aveva in preparazione ad altra società. Il Tamberlani resta fuori dalla nuova distribuzione, ma in sua mano resta un contratto. Chiaro dunque che la « Superba film » aveva stipulato un contratto prima del tempo o non aveva — che è anche peggio — la possibilità di portare avanti l'organizzazione, che pure aveva iniziato, del film. Ecco perché la Direzione Generale ha ragione quando tende ad eliminare organismi così poco saldi. Non è di molti giorni fa la notizia pubblicata da quasi tutti i giornali, la quale annunciava che « per indisciplina nei rapporti di lavoro ed inadempienza contrattuale » una attrice ed un attore erano stati spossati da ogni attività. La notizia da noi segnalata dice: « Dina Sassoli citata per arbitrario abbandono del lavoro. La Scaleria film chiede all'attrice un risarcimento di 400 mila lire ». Occorre forse ancora dilungarci sull'argomento? La Direzione della Cinematografia è anche troppo longanime, e non ci sembra esagerato affermare che dovrebbe intervenire più spesso: se non altro perché dovrebbe essere ormai convinzione di tutti che un fattore di prima importanza per il cinematografato, è proprio la disciplina. Qui dobbiamo purtroppo aggiungere che altri paesi, come la Francia e l'America, possono senz'altro vantare nei rispetti del nostro mondo cinematografico, un rigore maggiore ed una serietà nel lavoro assai più matura.

E noi vorremmo anche aggiungere un'altra cosa: che per raggiungere un livello d'arte ed uno stile nei nostri film (Cinema ha sempre battuto su questo argomento; ma anche *Bianco e Nero*, numero di agosto, dedica un articolo a questo problema: Antonio Pietrangeli « Verso un cinema italiano »), la disciplina nel lavoro è senza dubbio uno dei fattori che possono portare a soluzioni di primissima importanza. Anche gli artisti, quei pochi che il cinema in Italia, può da un momento all'altro partorire, potranno lavorare in un clima più favorevole e più sano.

★ Ma il cinematografato ha creato squilibri anche al di fuori del suo mondo, anzi è proprio verso una certa classe di spettatori che esso agisce in forme più o meno stravaganti. A questo proposito pensiamo quanto il cinema ha indotto alla formazione di alcune genera-

zioni: agli studiosi di psicologia il compito di approfondire questi influssi ed i problemi che ne derivano. Citiamo qui due casi; il primo molto comune, ma non per questo meno probante; il secondo più strano e senza dubbio più preoccupante. Il primo lo abbiamo desunto dalla seguente notizia:

Giorni addietro l'industriale Domenico Serra Zanetti, aveva la piacevole sorpresa di non trovare più nel cassetto della sua scrivania 2300 lire. Non riuscendo a spiegarsi tale scomparsa, l'industriale sporse denuncia al Commissariato, i cui funzionari riuscivano in breve a trovare il bandolo della matassa, recuperando la somma e smascherando l'autrice del furto, la quale veniva identificata nella quattordicenne Valeria Giordano di Luigi, dipendente dal Serra Zanetti, la quale, stretta da abili domande, finiva col confessare di essersi impossessata delle 2300 lire unicamente per provvedere alle spese indispensabili per recarsi a Roma e divenire una famosa stella del cinema. Quando sarebbe stata colta in fantasia Valeria avrebbe poi provveduto a restituire i soldi presi al principio per iniziare la carriera cinematografica che tanto li seduceva.

E passiamo ora al caso più complicato anche se meno urgente. Il signor Massimo Fantasia di Rovereto invia al nostro Direttore un opuscolo intitolato: *Cicli e ciclisti - Cortometraggio di propaganda ciclistica, con un abbozzo di sceneggiatura. Film misto: 1ª parte, bianco e nero, 2ª parte, a colori. Aggiunge una lettera sempre indirizzata al nostro Direttore, nella quale dichiara e annota:*

Il disordine e le ormai troppo numerose sciagure causati dalla indisciplina e dalla sconsideratezza di innumerevoli ciclisti, che anche nelle ore di oscuramento non vogliono rinviare (costituendo un assai grave e continuo pericolo per le folle, specialmente delle grandi città); mi hanno fatto pensare ad un facile quanto efficace mezzo di propaganda, che per le interessate — diventando ed ammonendole ad un tempo — le masse popolari anche nei loro strati più umili; varrà, se non ad eliminare il lamento e sempre più grave inconveniente, almeno a ridurlo in limiti più modesti e meno dolorosi che oggi non siano. Si tratterebbe, signor Direttore, di realizzare un corto-metraggio che oltre a questo scopo di educazione delle masse ciclistiche, ne perseguirebbe altri di indole igienica, culturale e patriottica.

Stralciamo anche qualche brano dal « copione » stampato — non sappiamo in quanti esemplari — da una tipografia di Rovereto. Questo testo — di 23 pagine — è costituito da 51 paragrafi che comprendono due parti: a) la didascalia; b) la sceneggiatura.

Eccone tre esempi.

XVII

a) Nelle città, dopo la rarefazione degli automobili prodotta dalla guerra, il movimento ciclistico è diventato intensissimo...
b) ritrarre tratti di strade e piazze di Milano o Torino o Roma — meglio se di tutte queste e di altre grandi città; tratti conosciutissimi e che incantano le folle

cineamatografiche di queste città — tratti assai affollati di ciclisti e di cicliste; ritrarre qualche grosso posteggio di biciclette, con gran numero di macchine ammassate.

XVIII

a) ...e spesso presenta seri e gravi pericoli, anche per il malvezzo e la mala educazione di certi sconsigliati, che non vogliono intendere ragione e si ridono della pur tanto necessaria disciplina stradale. Ragazzi, che senza per nulla pensare al mortale pericolo che corrono, si attaccano agli autocarri in corsa; giovani e ragazze che per meglio conversare, marciano uno di fianco all'altro, occupando sovente tutta la strada in tutta la sua larghezza. Osservate: costoro pure che dicono: « No, di qui non si passa ». Spesso c'è l'avanguardia, e non di rado le retroguardie. Ragazzi e ragazze — le zanzare delle strade — che si zovano a zig-zagare, che piombano come bolide nei trocicchi affollati...
b) La sceneggiatura è contenuta nella didascalia.

XIX

a) Ecco il ritratto del grande indimenticabile Maestro, lo scienziato italiano professor Alberto Peper, rettore dell'Università di Milano, tempo fa investito e ucciso da un ragazzo velocipedista...

★ Su due giornali universitari, *Pastione* del G.C.F. Novara e *Libro e Moschetto* di Milano, Guido Aristarco — un giovane preparato e serio, che già da tempo seguiamo nella sua rubrica « Bianco e nero » del *Corriere Padano* — prende una posizione decisa contro il modo con il quale sono assegnati i premi della Mostra di Venezia. Un argomento non nuovo per Cinema, ma sempre attuale e più che mai alla ribalta in questi ultimi anni. In ogni modo, Aristarco giustamente e con coraggio afferma che...

A Venezia le cose non si fanno più come una volta: avendo i film premiati avevano nome. Verso la vita di Ebb, e Ragazzi in uniforme della Susan. A me la Libera di Clair e L'uomo di Aron di Flaherty. Avevo: morte di Ratten ed Estasi di Machaty. Amore giovane di Rovensky e via dicendo. I premi sono andati perdendo lo scopo per cui erano nati: di segnalare, cioè con pubblico solenne riconoscimento quelle opere cinematografiche che offrono una testimonianza di un reale progresso, della cinematografia anche mezzo di espressione nel campo artistico intellettuale scientifico ed educativo. Soprattutto in quello artistico. Quest'anno — e non soltanto quest'anno — la premiazione è stata rigorosamente influenzata da considerazioni politiche ed ideologiche.

E conclude:

Se si vuole ridare a Venezia quel carattere d'arte per cui essa è nata (a parte i motivi di ordine speculativo e turistico), occorre, fra l'altro, diminuire il numero dei premi (tanto più che nell'attuale momento, per evidenti ragioni, i film significativi sono diminuiti) e che questi stessi premi — diminuiti — vadano veramente ai migliori: non assegnati, in altre parole, che a quei film che offrono vera testimonianza di un reale progresso del cinema artisticamente e visivamente inteso.

MESTOLO

★ ★ UN COLPO DI PISTOLA

Italia - Produzione e distribuzione: Luv - Regia: Renato Castellani - Direttore di produzione: Marcello Caracciolo - Sceneggiato: da un racconto di Alessandro Puskin - Sottosegretario: Mario Bonfanti - R. Castellani, Corrado Panti - Mario Soldati - Scenografia: Nicola Benois, Gastone Medin - Arredamenti: Gino Brosio - Costumi: Maria De Mades - N. Benois - Musica: Vincenzo Tommasini - Operatore: Massimo Terseno - Fonico: Franco Croci - Interpreti: Asia Nori, Forco Giachetti, Antonio Centa, Rubi Dalma, Renato Cialente, Mimi Dugini.

UN COLPO DI PISTOLA è il primo della serie che apre i racconti di BELKIS di Alessandro Puskin. Il più concitato, il più scarico ed insieme il più avveduto, con il fabbricante di barre, degli altri componimenti. Una essenzialità di linguaggio che ha pochi riscontri nella narrativa romantica dell'Ottocento. Tanto stupore può sorprendere il lettore: dinanzi ad una prosa così lineare che appena finito torna a rileggerla per la paura che fra le righe qualcosa non gli sia sfuggita. Lo stesso imbarazzo procura il racconto di un bambino: il mistero è nei suoi gesti naturali, nelle sue spontanee meraviglie, più che nei fatti da lui narrati. Allora, uno strano gioco si crea: l'evidenza dei suoi atti così schiacciante che tu, non sai come, divieni all'istante complice dei suoi entusiasmi, delle sue paure, dei suoi sentimenti. Renato Castellani, che con questo film offre la sua prima prova di regista, ha deliberatamente deciso capovolgere i termini di una tale poetica, d'accordo con gli sceneggiatori Solhadi, Pavolini, Bonfanti. A quell'incendere d'epica romantica, tocca già della sua prosa, una crisi realistica essi hanno voluto indicare la strada di questo hollywoodiano neo-classicismo da rivista musicale: e si è giunti al fine ultimo che laddove Puskin indicava una società malinconica ed altera e ad essa scavava una « storia » collocandola nelle sue più intemperanti manie, essi hanno opposto un balletto, un pretenzioso e smadato arabesco tra cornici di trine, ombrellini, alamari. Che il pubblico non si lasci ingannare: quelle colonne d'avorio, quei candili e composti candelabri, altro non sono che la stessa ingigantita proiezione dei bianchi setolei tanto a lungo commiserati nel clima borghese del nostro cinema.

Ma vogliamo tralasciare ogni polemica sui rapporti che dovrebbero intercorrere tra la scelta di una opera letteraria da filmare e la formazione spirituale di colui che questa stessa opera sceglie, poiché troppo serio si farebbe il discorso e imbarazzante! Bisognerebbe, allora, prima di tutto, ch'ogni uomo acquistasse coscienza dei suoi atti giornalieri per il bene o per il male in essi comportano. Ma quanti si prefiggono di poter rispondere a ciò? Un giorno perso in un gioco ingannevole e inutile lascia più peso nella nostra quotidiana amarezza che un furto commesso contro le tasche del vicino di casa! Or bene, UN COLPO DI PISTOLA è forse il gioco più triste e più desolante al quale ci sia stato dato di assistere: il gioco di chi tradisce una esperienza senza affettivi conforti, fredde, rarefatta, abbandonata alla propria sconcertante inutilità, diciamo di una esperienza cresciuta col solo

FILM DI QUESTI GIORNI

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

magro dono di una bella calligrafia, unica applicazione fra le tante umane attività che più le sia piaciuto di scegliere.

Si fortifichi, cramai, l'animo dei nostri lettori contro questa diciannovesima aspirazione del nostro cinematografico — l'ozio formalistico-intellettuale-pittorico — del quale UN COLPO DI PISTOLA rappresenta certo il documento più schiacciante!

Puskin, la Russia ottocentesca, i duelli, i balli sono solo il pretesto di questo schema: non importa il dramma dei suoi personaggi, non importa la loro tragica partecipazione e il segreto che di essa gli stessi dovrebbero lasciare. Mascia è una ragazza maliziosa e sciocca, ha il gusto della civetteria e qualche volta anche dell'intigro: il suo modo di caratterizzarsi è tutto esteriorizzato in fastidiose risatine, in giravolte davanti agli amari ricami di belle vesti o davanti agli specchi. Nessuna ansia ci lega a lei, così non avendo che banali e comuni reazioni di legno smadato. Viene anche il sospetto che il suo ruolo sia quello di un personaggio secondario nella storia, poiché sempre ci è negato di assistere alle sue crisi di sconfitta. Si pensa: Sergio, Andrea, l'affetto che i due si portano anche nel litigio, questi sono i veri protagonisti. Infine ci si accorge che neppure qui abbiamo colto nel segno: i loro rapporti di amore e di odio sono sentimenti che riguardano solo il loro elegante e composto atteggiarsi, il loro essere sempre impetiti anche di fronte a situazioni difficili come il duello, la loro perfetta scuola d'equitazione.

In compenso, però, le caccie, i balli, le scarrozzate, le belle merende all'aria aperta sono tutti elementi che offrono possibilità coreografiche di maggiore interesse decorativo: è questo, quindi, l'unico, vuoto e fatisco, protagonista del film.

Chi come noi porta amore, spassionato e sincero, al cinematografo, ricorderà certo quell'indimenticabile CAPRICCIO SPAGNOLO di Joseph von Sternberg, esempio fra i più preziosi di uno « stile » che la settima arte abbia saputo dare. Potremmo dimostrare, qualora lo stesso colpo di pistola non lo denunciassero così apertamente, che le aspirazioni di Castellani erano del tutto rivolte verso quell'unico modello. Ma bisogna dire, così stando le cose, che egli conserva, purtroppo, un magro ricordo di come quel sottile arabesco, lungi dal dichiararsi fine a se stesso, diventava tutt'uno con la esasperante verità storica e morale di un paese, la Spagna, fuo a racchiuderla in una esaltata, omogenea concretezza poetica. Sono rimasti, invece, nel Castellani, più tangibili, avendo egli mancato, dunque, di rivivere in pieno senso storico e morale questo clima, i segni delle sue « scuole » più prossime: quella cameriniana e l'altra blasettiana. Ma anche in ciò occorrerà convenire che se della prima egli è sfuggita quell'aere punta di amarezza borghese e quel genuino

piacere dell'aneddoto che distinse il Camerini della prima maniera, mentre ha preferito conservare quegli insopportabili sentimentalismi all'acqua di mamma e viole, dalla seconda si è lasciato ingannare dal facile gioco oleografico, dal suo chiasoso colore di cattiva lega e non ha saputo apprezzare la forza popolare e aspramente polemica di quei lontani, e non mai abbastanza compianti nella vena di questo regista, « 1860 » e vecchia guardia.

Tuttavia conviene, qui, far credito al Castellani d'una sua « tecnica » davvero singolare e che in qualche caso — come quella panoramica che apre il film sul campo di pattinaggio — la lunga carrellata che congiunge le dame in visita alle grandi manovre con la tribuna degli ufficiali — assume a rivelazione di grande estro geometrico come pochissimi registi, non solo nel nostro paese, hanno saputo manifestarci. Ma quest'estro geometrico bisognerà pure che si ricongiunga ad un sano estro espressivo se vor-

rà essere considerato nel suo più efficace valore.

La fotografia di Terzano, d'un tono fluido ed evanescente, non poteva immaginarsi diversamente. E tanto incisiva nei suoi rapporti dimensionali e chiaroscurali, quanto fastidiosa, non tutto il resto.

Antonio Centa, scagliato in un mondo di allusioni e di sottintesi, lascia sperare nella sua duttilità. Troppo nervoso a volte, troppo duro tal'altra, ci è sembrato incarnare piuttosto la psicologia di chi lo guidava che quella del suo personaggio.

Giachetti malinconico e cupo come sempre senza lasciar traccia delle vesti che indossa.

Abbiamo seguito, invece, la Noris assecondare i movimenti della macchina da presa gareggiando con lei ora in grazia di pastoramiche, ora in dolcezze di carrelli.

Di Rubi Dalma, Cialente e tutti gli altri si perdono le sembianze nel frastuono continuo dei tessuti. Solo di Mimi Dugini, una bambina che ha l'aria d'esser nata già grande, conserviamo un grato ricordo, forse l'unico di tutto il film perché in lei è l'unico spiraglio di umana sincerità. Ci auguriamo di vederla presto impegnata in altri ruoli.

Un commento musicale del maestro Tommasini di autentico talento cinematografico.

PREMIO DI NATALE

Come annunciato, riportiamo qui di seguito i nominativi dei sorteggiati al Concorso bandito da « Cinema » relativamente alla pubblicazione delle pagine a colori.

Vincitori di una copia dell'« Almanacco del cinema italiano » edizione 1942-43-XXI:

ANGELI ANIBRA, Via Matteo Civitelli 3 (Giannotti), Lucca - RAFFI BARNESIO, Viale Martiri Fascisti 109, Roma - BARISSELI SILVESTRO, Commissione Interrogatrice Reduci P.G. presso Comando Zona Militare Verona - BIANCONI ANGELO, Via Piet Capponi 4, Firenze - BONI GIOVANNI, Via Isonzo 50, Roma - BOVIERA CESARINO, Via Italo Balbo 24, Bologna - BORSSELLI AUGUSTO, Via Gioacchino Belli 110, Roma - BRACCIONI ITALO, Via G. B. Vico 8, Pescarenico di Lecco (Como) - BRANZI LUCIANA, Villa Pomezia, Via Aurelia 57, Bogliasco - CORTETTO (Genova) - BRACCANTI CARLO, Via Cesare Melloni 9, Milano.

Vincitori di un abbonamento a « Cinema » per il 1943:

CANERA GIUSEPPE, Acqui - VIGONE - CERATI ROBERTO, Cressa (Novara) - CIVENINI PIAMINO, Viale Orlandi 2, Tris (Forlì) - CICALI ROMOLO, Via Fioravanti 33, Bracciano (Roma) - COLOMBO FRANCO, Via Bologno 7, Asolo - COSTANTINO ROLANDO, Via Giorgio Vassari 5, Roma - DELLA SERA ETIORE, Bastia Umbra (Perugia) - DELL'ELMO MARCO, Via Imperia 2-4, Roma - DI PALLA GIORGIO, Piazza Castello 26, Milano - DE MEGNI BRUNA, Via Manin 5, Vicenza - DONNINI UMBERTO, Piazza A. Ghiglione 2, Genova - SAMPICERARENA - FARINA ADRIANA, Via D'Arco 18, Ascoli Piceno - FERRARI FRANCO, Via C. Cagnoni 16, Novellara (R. Emilia) - FOTI ETIORE, Via Sebino 16, Roma - GIUSTI

CATTINA, Viale Garibaldi, Poggibonsi (Siena).

Vincitori di un abbonamento a « Scenario » per il 1943:

GUASTAVINO CARLO, Via Lorenzo Pareto 5/1, Genova - IANNUZZI PELLEGRINO, univ. Ingeg. RR. CC., Pizzetti Stella 1, Napoli - LIPANI LUCIANO, Piazza Tiziano 48, Pieve di Cadore (Belluno) - LONGHIANO TUBIA, Via P. Gentile 9, Gravina (Bari) - MANNI BRENO, Via Ala Ponzone 14, Cremona - MARCUSIO ANGELO, Corso Alberici 21, Asolo - MARA VINCENZO, Via Spalte San Marco 35, Brescia - MISTRETTA GIOVANNI, Via Mistrangelo 5/4, Savona - MORETTO LINA, Via S. Pio V 13, Torino - PERINELLI MARIO, Via Valmontone 36, Roma - PICCINI MARIA AGOSTINA, Via A. Peretti 63, Modena - POZZI LEONE, Via Piave 52, Roma - QUARANTA EMILIA, Via Genova 67, Torino - RAPISARDA CATTINA, Via Consolazione 38, Paternò (Catania) - ROSAZZA GIORGIO, Via Plinio 15, Milano.

Vincitori di una copertina per rilegare la collezione di « Cinema », secondo semestre 1942:

SBARNA VANDA, Via Giosuè Borsi 2, Roma - SILVESTRI MARCO, Viale Costanzo Ciano 153, Pescara - STAGLIANO GIORGIO, Cannaregio 3504, Venezia - TALLINI SILVIO, Corso Umberto I 74, Civitavecchia - TOMASINI SALVATORE, Via Gibuti 22, Catania - VALENTINIS FILIBERTO, Via Principe di Piemonte 29, Monfalcone - VELLI PAOLO, Via Moretto 3, Milano - WHILMUTH ROBERTA, Via Sette Fontane 34, Trieste - ZANETTA ANGELA, Cattedrale per Maggiate Inferiore (Novara) - ZANETTI CESO, Via Garibaldi 26, Lendinara.

E' a facoltà del vincitore di indicare un'altra persona a cui far pervenire il premio a lui destinato.

★ ★ LE DUE ORFANELLE

Italia - Produzione: Grandi Film Storici-Safic - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Carmine Gallone - Direttore di produzione: Giacomo Giannuzzi - Sceneggiatura: Guido Cantini - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Marina Arcangeli - Operatore: Anchise Brizzi - Fonico: Giovanni Paris - Montaggio: Nicolò Lazzari - Interpreti: Alida Valli, Maria Denis, Ugo Valenti, Oreste Toso, Gilda Marchiò, Germana Paolieri, Enrico Glori, Roberto Villa, Memo Benassi, Tina Lattanzi, Guido Celano, Giacomo Varni.

Tutte le brave regole dello spettacolo popolare sono qui adoperate senza riserva per strappare pianto o gioia dal pubblico. E dobbiamo dire che ad onta di tutto, il furbissimo Gallone vi riesce. Ma con che scorno per noi! Quanta fatica da fare ancora!

Si prestano al giuoco efficacemente Alida Valli, Maria Denis e tutti gli altri, non escluso Valenti che dovrebbe oramai fare sul serio e quindi tenersi lontano dalle facilonerie di un venditore di fumi.

★ ★ LA MASCHERA E IL VOLTO

Italia - Produzione: Kino Film - Distribuzione: Aci-Europa film - Regia: Camillo Mastrocinque - Soggetto: Dal Pomonima commedia di Luigi Chiarelli - Scenografia: Piero Rosi, Ottavio Scotti - Arredamento: Cesare Pavani - Costumi: Gino C. Sensani - Operatore: Giuseppe La Torre - Fonico: Carlo Fusserini - Interpreti: Laura Solari, Nino Besozzi, Rudi Dalma, Vera Ruberti, Sergio Tofano, Enrico Vianisi, Nerio Bernardi, Guido Celano.

Troppo consapevole del successo dei MARITI, Camillo Mastrocinque ha voluto, ancora una volta, con questa MASCHERA E IL VOLTO, ripetere

quegli schemi decorativi. Sono ritornati i costumi, gli intrighi sentimentali e persino qualche situazione — come quella della casa di mode e del processo — è ripetuta. Sotto le spoglie di spettacolo brioso ed elegante non è stato difficile dar stogo ad una superficialità e una banalità di comune produzione. Si ha la pretesa di un piglio che mira ora alla scioltezza della commedia americana, ora all'estroso giuoco clairiano. Ma tutto risulta ovvio e privo di risorse inventive.

Mastrocinque ha, qui, inoltre, fatto esperienza di una « tecnica » nuova per lui combinata da una continua girandola di movimenti di macchina, misteriosi carrelli si alternano a panoramiche e quindi queste a quelli senza dar tregua allo spettatore.

Gli attori, Laura Solari, Nino Besozzi, Vianisi ecc. tutti ubbidienti e senza eccessivi sforzi giungono al traguardo conservando intatto il loro belletto e trucco non ostante le pesanti corse nei viali ombreggiati e per le scale di un ignoto paese.

★ LA FANCIULLA DELL'ALTRA RIVA

Italia - Produzione: Continentalcine - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia, soggetto e sceneggiatura: Piero Ballerini - Direttore di produzione: Ferruccio De Martino - Scenografia: Luigi Ricci - Operatore: Leonida Barbani - Interpreti: Maria Mercader, Guido Lazzarini, Milena Penovich, Guglielmo Barnabò, Luigi Pavese.

Deve essere stato il frutto di una lunga meditazione di Piero Ballerini questo film, se nei titoli di testa possiamo leggere che è suo il

soggetto, sua la sceneggiatura, sua la regia!

Ricordiamo PICCOLO NÔTEL con qualche entusiasmo: vi appariva per la prima volta una autentica attrice italiana, Bianca Doria, mai più d'allora sfruttata nelle sue giuste proporzioni, e vi si delineava un certo clima che quantunque risentisse d'importazione straniera, aveva saputo creare su di noi una sua concreta suggestione. Dopo quel primo tentativo, Ballerini ha deluso ogni nostra aspettativa. E che altro si può ormai sperare da lui?

★ LA GORGONA

Italia - Produzione: Florentia - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Guido Brignone - Direttore di produzione: Mario Zama - Soggetto tratto da un poema di Sem Benelli - Sceneggiatura: Tomaso Smith, Guido Brignone - Scenografia: Enrico Minetti - Costumi: Rosi Gori, Domenico Gaido - Musica: Enzo Masetti - Operatore: Otello Martelli - Fonico: Tullio Parmegiani - Montaggio: Dolores Tamburini - Interpreti: Rossano Brazzi, Mariella Lotti, Camillo Pilotto, Piero Carnabuci, Annibale Betrone, Luoro Gazzolo, Tina Lattanzi, Achille Maieroni, Cesare Fantoni, Enza Delbi.

È di moda Sem Benelli: ancora una volta scontiamo le colpe dei padri! Mai spettacolo ci è sembrato più pacchiano e più brutale di questo. Neanche il più piccolo segno di una liberazione dagli schemi teatrali. Una fatica di trasposizione dal dramma che non deve essere costata gran che agli sceneggiatori. Vi appaiono Mariella Lotti, persa senza alcuna speranza in espressioni d'una piattezza sconfinata e Ros-

I peli distrutti dalla radice senza depilatorio

La scoperta dell'EXTIRPATOR (con marchio depositato) segna un grande avvenimento scientifico perché distrugge completamente per sempre i peli dalla radice senza più fare uso dei depilatori comuni: l'EXTIRPATOR non contiene acidi, non danneggia anche le più delicate carnagioni. Numerosi attestati ne confermano il risultato immediato, positivo, duraturo. È un prodotto M. De Carlis, Milano. Inviare L. 30, all'Esclusivista Dott. R. POZZI - Via Milano, 40-c - COMO

sano Brazzi più legato che mai alle comuni consuetudini del buon recitare.

★ COLPI DI TIMONE

Italia - Produzione e distribuzione: Lux - Regia: Gennaro Righelli - Direttore di produzione: Fabio Franchini - Soggetto: dalla commedia omonima di Enzo La Rosa - Costumi: Bianca Bacchi - Sceneggiatura: G. Righelli, Gilberto Govi, E. M. Margadonna, Enzo La Rosa, Alessandro De Stefani - Scenografia: Gastone Medin - Arredamento: Gino Brosio - Operatore: Mario Albertelli - Interpreti: Gilberto Govi, Dina Sassoli, Elio Steiner, Elena Alneri, Marisa Vernati, Amelia Ghellini, Alberto Capozzi, Cesare Bettarini, Giuseppe Porcelli.

Non abbiamo mai visto Gilberto Govi in teatro. Nel cinema è un pessimo attore: non conosce i tempi, tiene a lungo la battuta stretta fra i denti, ingannandosi di riempire col gesto lo spazio vuoto. Il film risulta così più lento e più noioso. GIUSEPPE DE SANTIS



BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

135 SEDI
E AGENZIE

IL PRIMO GRUPPO DI DOCUMENTARI LUCE

PER L'ANNO XXI

PUBBLICHIAMO alcuni fotogrammi e diamo qualche notizia della nuova produzione documentaria dell'Istituto LUCE, che è ormai prossima ad apparire sugli schermi. Compiuta la lavorazione dei cortometraggi, che furono presentati a Venezia, il Reparto Documentari del LUCE non ha riposato, e, mentre completava in tutte le unità e pur nei particolari il programma di produzione sino all'ottobre del '43, portava avanti le riprese e l'organizzazione di quei film destinati, per così dire, a « fare da ponte » fra le due annate di lavoro, quella che si è già affermata così proficua e quella che si inizia sotto i migliori auspici. Oggi un buon numero di documentari sono già pronti per l'abbinamento coi film spettacolari o stanno per esserlo. Ecco RIFUGI ALPINI di Fernando Cerchio, il regista di COMACCHIO, primo premio di Venezia: un bel documentario sopra un particolare aspetto dello sport della montagna, che si inizia con una gustosa rievocazione del vecchio alpinismo. Ecco GENTE DI CHIOGGIA di Basilio Franchina su soggetto di Giovanni Comisso: una sintesi e un'interpretazione, che riteniamo aderentissima, della vita di una fra le più pittoresche cittadine d'Italia. Arturo Gemmitti ha terminato il montaggio di RAGAZZI IN MARE, un altro di quei cor-

tinetraggi sulle attività della G.I.L., che hanno incontrato tanta fortuna (ricordiamo dello stesso Gemmitti il bellissimo ROCCIA TORI ED AQUILE); riguarda il Collegio Navale di Venezia ed è stato ripreso durante la crociera estiva degli allievi. Anche di Gemmitti è BOSCHI SUL MARE, un documentario di carattere paesistico, che illustra il tratto dalla costa istriana tra Rovigno e Parenzo. LA MONTAGNA BIANCA di Raffaello Pacini è già terminato anche nella sincronizzazione, e questo documentario sugli aspetti e l'attività delle cave di marmo di Carrara riuscirà, senza dubbio per il pubblico, assai interessante per i sicuri elementi espressivi, che esso contiene.

Un cortometraggio caratteristico e che fa parte a sé è LE PRIME ALI di Ugo Satta: la passione dei giovanissimi per l'aeromodellismo vi è narrata attraverso una semplice trama, che non altera lo spirito del documentario, ma gli dà anzi il pieno rilievo. È un vero e proprio piccolo film a soggetto, organico e pieno di attrattiva.

Di argomento artistico sono BERNINI di Mario Costa, un omaggio doveroso del cinematografo allo scultore italiano più ricco di monumento nelle sue opere, e IL PORTO DI ROMA di Ubaldo Magnaghi, che rende a pieno il carattere degli

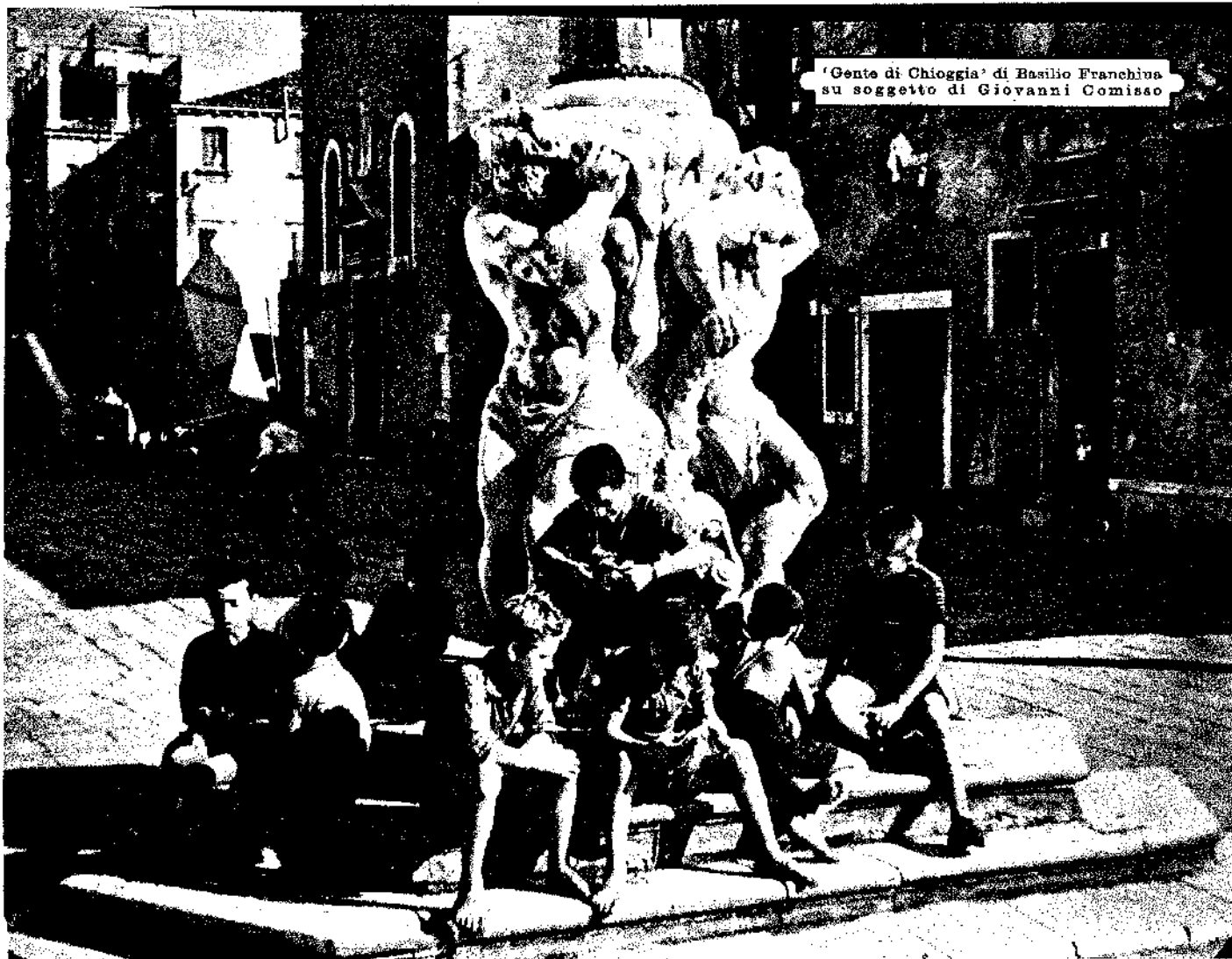
scavi di Ostia ed illustra i più interessanti e significativi monumenti venuti in luce.

Mario Chiari ha terminato le riprese dei suoi due documentari sul Gargano (LO SPERONE D'ITALIA e MONTE SANT'ANGELO) e dell'altro sui TRULLI DI ALBEROBELLO; Piero Portalupi, in veste di regista e di operatore, ha compiuto i suoi ITINERARI MERANESI.

E frattanto Paolucci, con la sua fine sensibilità, sta indagando la psicologia dei vecchi artisti lirici e dei musicisti della Casa di Riposo « Giuseppe Verdi » di Milano; Pasinetti, nell'Asilo Materno dell'O.M.I. a Monterotondo, termina di girare NASCE UNA FAMIGLIA; il milanese Magnaghi si è lasciato tentare dal fascino della vecchia Roma e gira TRE RIONI; Damicelli, dopo aver spiegato al pubblico il funzionamento di una grande Centrale telefonica e di una Azienda tranviaria, si accinge a rivelargli i segreti della fabbricazione dei fiammiferi. E due bravi operatori, il Bonicatti e l'Attenni, stanno per terminare VIAGGIO PER TORRI E CAMPANILE e RESINE SINTETICHE.

Il panorama, come si vede, si presenta ricco di promesse e assai vario, sebbene ci si trovi soltanto all'inizio di un ciclo produttivo.

★★★



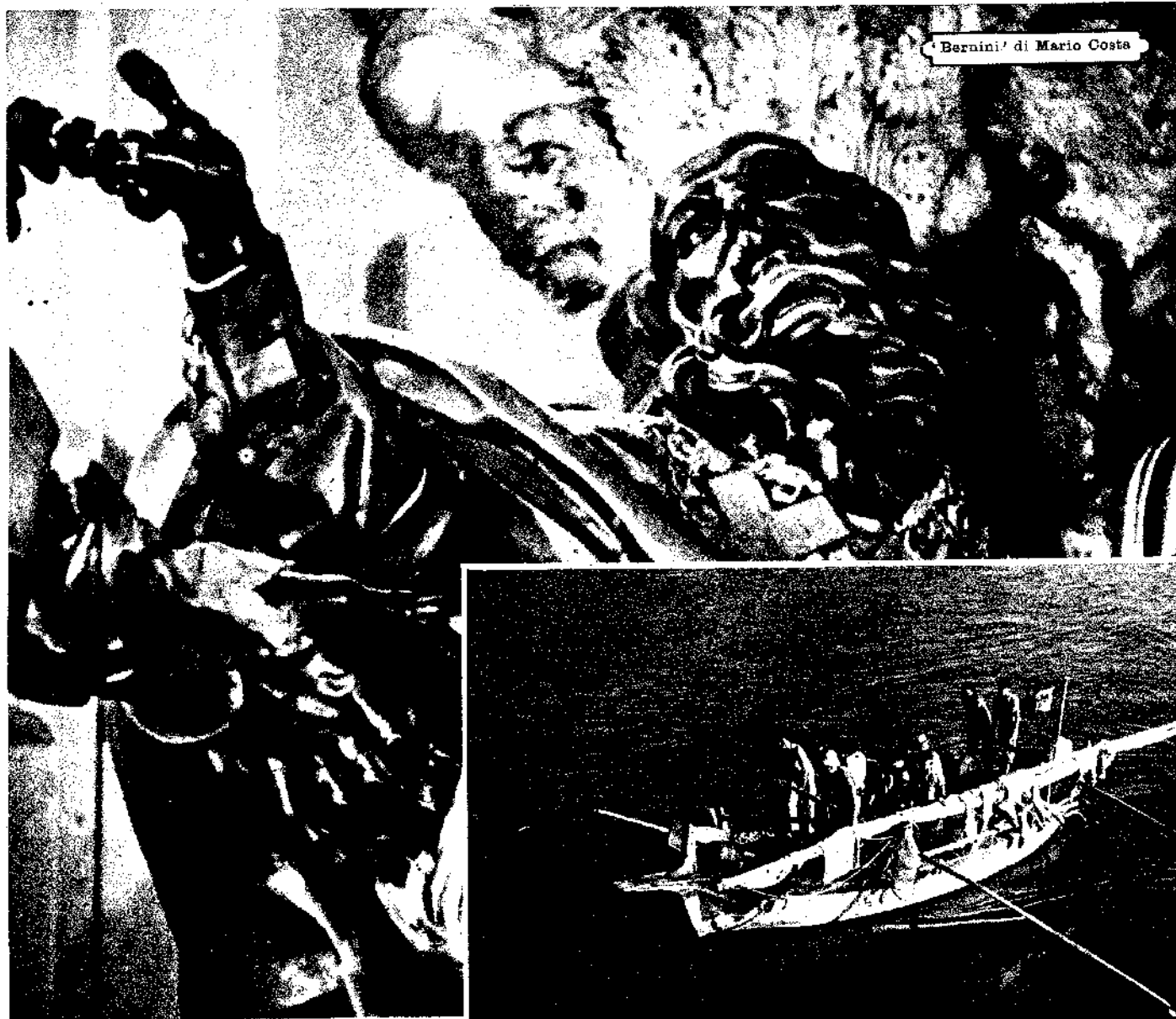
'Gente di Chioggia' di Basilio Franchina su soggetto di Giovanni Comisso



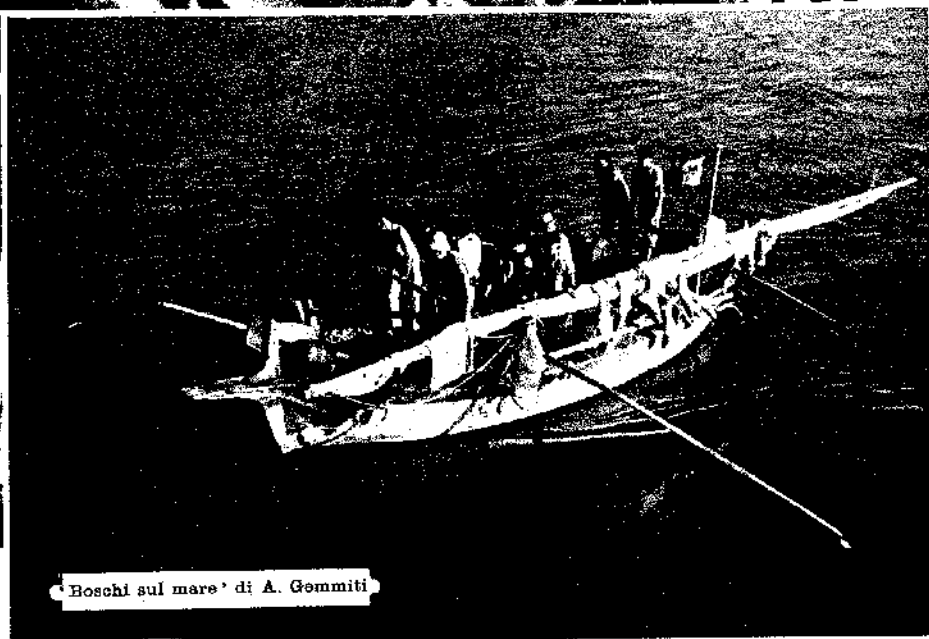
'Rifugi alpini' di Fernando Cerchio



'Ragazzi in mare' di Arturo Gemmiti



'Bernini' di Mario Costa



'Boschi sul mare' di A. Gemmiti

A TUTTI I LETTORI

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

Per ciò che riguarda numeri arretrati, ritardi della rivista nelle edicole, copertine e « Almanacco di Cinema », rivolgersi esclusivamente all'Amministrazione.

Per ciò che riguarda la carriera cinematografica, le modalità di ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia, rivolgersi esclusivamente al Centro stesso, via Tuscolana 832, Roma.

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

CARLO BAILO (Noli Ligure). - L'AGNIA DELLE AQUILE è di Roger Richebé. Il bimbo rapito è di Mitchell Leisen. I film della Ondra sono diretti da Carl Lamac.

NICOLA RASPA (Isonio). - Giachetti ha incominciato con FIORALISI D'ORO.

CARLA BAZINI (Parma). - La musica della VOCE NELLA TEMPESTA è di Alfred Newman. Non vi sono i dischi. Per quel disco di INTERMEZZO, rivolgetevi all'Eiar. Di solito non voglio fare graduatorie fra i film.

DOTTORRESSA 7788 (Firenze). - Non vi sono libri specifici. Puoi vedere ultimamente quello di Nino Ottavi sulla *Industria cinematografica* (Le edizioni italiane, via Veneto 34-B, Roma).

MARIO JANNI (Salerno). - Se dici di essere un « fedele lettore » puoi ripassare i numeri arretrati, per vedere a quali film il critico ha attribuito quattro, tre, due stellette. Un regista può essere pagato fino a mezzo milione, e così un attore di fama. Non posseggo archivi per i dati di film.

PIERA BRUNO (Via Pave 20-B/7, Genova). - Vorresti disarti dei numeri seguenti di *Primi Piani*: anno 1: 7, 8; anno 11 dall'1 al 10.

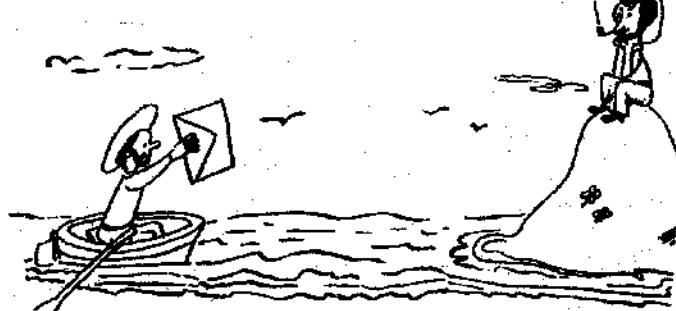
ERCOLE DE LUCA (Roma). - Non posseggo l'indirizzo di G. Spanio. Comunque egli potrà corrispondere con te, leggendo il tuo: via Acaia 75, int. 8, Roma.



Alida Lattini, lettrice di «Capo di Buona Speranza»

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



NUMERO 2350 (Cuneo). - È NATA UNA STELLA è di William A. Wellman, LA VOCE NELLA TEMPESTA di William Wyler.

CARLO ARCANGELI (Roma). - Il documentario può avere anzitutto uno scopo meramente artistico, o essere didattico, scientifico, ecc. « Perché si seguitano a fare film tipo DON GIOVANNI e AVANTI C'È POSTO? » Perché probabilmente, i loro produttori pensano di realizzare tanti soldi.

ALBERTO TESTA (Torino). - Strano: a creare il « clima russo » in noi vini, ecc., sono stati chiamati proprio due russi. Ti piacciono, di questo film, gli attori nelle parti secondarie. Trovi abbondanza di primi piani, dissolvenze incrociate sciocche. E non hai torto, in fondo.

ITALO UBERTI BONA (Busto Arsizio). - Per quel libro rivolgetevi alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma.

ERALDO SERAFIN (Padova). - LA MASCHERA DI CERA è di Michael Curtiz, IL MERCANTE DI SABBIA di André Hugon.

CARLO BARSOTTI (Piacenza). - Silvestri è il gigante delle Gole di Natersa. Io direi che la recitazione è arte; e se il critico ha detto che la recitazione di quell'attore vale in quanto « storicamente considerata », implicitamente veniva a negargli un valore d'arte. Certo che quel modo di recitare è assolutamente lontano dai modi che il cinema pretende. La sorella del notaio nella BELLA ADDORMENTATA è la Piovani. A proposito degli pseudo-documentari: un film fatto soltanto di pezzi di documentario — direbbe Dziga Vertov — è un film, è opera d'arte. Sicuro, l'indirizzo odierno conduce a pessimi risultati, come quelli da te citati. Non ho notizie dei film di Dovviev in America.

VINCENZO MUSSO (Bari). - Ecco gli accenti: Nazzari, Ferida, Tofano, Cegani, Gazzolo. Valenti ha diretto i CAVALLIERI DEL DESERTO. Film sulle regioni italiane se ne fanno e se ne sono fatti.

PAOLO TOSI (via Cesare Correnti 4, Busto Arsizio). - GLI SCOMPARSI DI SAINT AGIL è di Christian-Jaque. SULLE ALI DELLA CANZONE di Victor Schertzinger. Per l'Eia, scrivi a Via Varese 16-B, Roma. Vuoi fotografie della Garbo, della Rainer, della Leigh.

ALDO CINANNI (Corso d'Italia 23, Milano). - Vuoi corrispondere con i lettori di Cinema.

MARIA LUISA F. (Livorno). - La Redazione sta studiando la possibilità di accontentare i numerosi lettori che hanno fatto analoghe richieste. Cerchi annate di Cine-Magazzino e di Cinema-Illustrazione.

NINO CASIDA (Barcellona). - Non ho mai capito la opportunità di compilare schede di film di scarso interesse. Penso che le schede debbano contenere i nomi completi dei film più importanti; e in

un film, può essere importante l'apporto di un operatore o di uno scenografo. L'Almanacco pubblicherà i dati di tutti i film prodotti in Italia dal 1930, nonché l'elenco di tutti i film italiani e stranieri presentati sugli schermi (soltanto il titolo e il nome della casa e il metraggio). No, io sono contrario al doppiato.

LUIGI SELVAGGIO BOTTACIN (Venezia). - All'inversione della pellicola di formato ridotto provvedono le case produttrici della pellicola stessa.

LUCIANO COLUNI (Bressana Bottarone). - LA LAMPADA CINESE è di Mervyn Le Roy.

ALESSANDRO CORSI (Arezzo). - Sulla sceneggiatura c'è il libro di U. Barbaro, che puoi richiedere alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma. Il metraggio di ogni inquadratura è dato, nel caso da te citato, a film completo, a montaggio ultimato. Altrimenti è quasi impossibile prevederlo.

NERIO TEBANO. - Quanti preferiti hai! Guarda che quell'attrice è Luise Ullrich e non Hulrich. E così correggo: Constance Bennett, Anna Dammann, Katharine Hepburn, Elisabeth Bergner, Margaret Lockwood, Claire Trevor.

GIUSEPPE MARANGOLO (Catania). - Per Bianco e Nero rivolgiti al Centro Sperimentale, via Tuscolana km. 9, Roma. Penso che l'elenco di Disney non verrà proiettato in Italia.

PIEMME (Rigoroso). - Rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Veneto 34-B, Roma, chiedendo l'elenco delle pubblicazioni di Bianco e Nero.

ROSSANO UBERTI (Roma). - Hai ragione. Mi deciderò a non dar corso alle richieste di dati riguardanti film di nessun interesse. Non so come vorresti una tavola di regia diversa da quella del Centro. Comunque è vero che molti — e fra questi coloro che hai citato — potrebbero essere messi alla prova; se non vedo quale vantaggio potrebbero trarre dalla vicinanza con me, mi scuso. La tecnica, uno che abbia le qualità, la scopre da solo. Chiedi a prezzo conveniente le prime quattro annate di Bianco e Nero.

VITTORIO (Firenze). - Sei entusiasta delle recensioni di « Vice ». Non è la persona che tu credi. E del resto, è facile capirlo confrontando quanto ha scritto a suo tempo su certi film, la persona da te citata, e le critiche di « Vice ».

TOMMASO NOLASCO (Genere, 103 Comp. Telegrafisti, Posta Militare 14). - Vorresti che qualche lettore ti mandasse Cinema dopo averlo letto.

LINO INNOCENTI (Conegliano). - « LE DUE ORFANELLE » è un film che non solo diffama la capacità e bontà della nostra

L'IMPORTANTE SVILUPPO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI NEL PRIMO VENTENNIO DEL REGIME

Pubblichiamo i dati più espressivi dello sviluppo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni nel primo ventennio del Regime:

CAPITALI ASSICURATI	RISERVE MATEMATICHE
1922 - L. 4.133.845.340.—	1922 - L. 726.886.948.—
1941 - L. 24.983.656.044.—	1941 - L. 6.698.740.821.—
1942 - L. 29.000.000.000.— (approssimati)	1942 - L. 7.300.000.000.— (approssimativi)
NUOVE ASSICURAZIONI STIPULATE	RISERVE PATRIMONIALI
1922 - L. 714.365.942.—	1922 - L. 83.284.555,99
1941 - L. 4.191.913.624.—	1941 - L. 469.101.813.—
1942 - L. 5.300.000.000.— (approssimativi)	1942 - L. 500.000.000.— (approssimativi)
PREMI INCASSATI	UTILI NETTI
1922 - L. 190.355.552.—	1922 - L. 14.050.760,70
1941 - L. 1.149.392.283.—	1941 - L. 81.379.297,87
1942 - L. 1.400.000.000.— (approssimativi)	

Dal 1930 sono state assegnate agli assicurati come quote di partecipazione agli utili complessivamente L. 290.724.603; dal 1934 è stato versato al Tesoro, come partecipazione dello Stato agli utili dell'Istituto, un totale di L. 222.635.472.

Questi risultati imponenti sono stati resi possibili dal clima nuovo creato in Italia dal Regime, che ha restaurato l'ordine, potenziato l'economia, difeso il risparmio, ed ha offerto all'Istituto il sostegno del potente prestigio e della sovrana autorità dello Stato Fascista.

produzione, ma fa apparire senza alcuna bravura un gruppo dei nostri attori migliori...». E concludi: «Perché non si sono inviati a Lugano FARI NELLA AEREA, LA BELLA ADDORMENTATA, DON CESARE DI RAZAN, NAVE BIANCA?». Plaudì all'articolo di Cellari sull'argomento. E non c'è altro da aggiungere.

ALEX (Padova). - L'ISOLA DEL TESORO è di Victor Fleming, rivalità froica di Howard Hawks, sotto due bandiere di Frank Lloyd, LUANA di King Vidor, CAVALLATA di Frank Lloyd, AVORIO NERO di Merya Le Roy, RAMONA di Edwin Carewe.

A. B. C. (Caltanissetta). - Una cosa è il Cinescopio, un'altra i libretti di fotografie, ovvero cinemografi a libretto: immagina appunto un blocchetto di fotografie, ciascuna delle quali descrive la fase di un movimento; falle passare l'una sull'altra, e otterrai il movimento. Non capisco la seconda domanda. Non ho visto i due film ungheresi da te citati, IL BASTIONE DELLA CIEGA mi pare che sia di Bela Balogh.

MARIO ORSONI (Venezia). - Bene le critiche, e piacevole l'articolo pubblicato; sopra tutto la recensione di BENICASI mi sembra notevole.

GASTONE BONI (Cesena). - Gli articoli mi sembrano buoni, li ho passati a chi di competenza.

FRANCO GANDINI. - Si tratta proprio di NOSTRO PANE QUOTIDIANO (City Girl) di Murnau con Farrell e la Duncan. OTELLO è di Dimitri Buchowetzky, TRADIMENTO è di Lewis Milestone.

M. P. (Brescia). - Vorresti trovare un impiego nel campo cinematografico. Purtroppo non posso darti suggerimenti, anche perché non conosco le tue attitudini.

OTTAVIO BULLA (Padova). - Cinema si occupa diffusamente del cinema italiano attuale, cercando di porre in luce gli elementi più meritevoli di esso. La Galleria della Garbo non è mai uscita.

MARIUCCIA NEGRI (Milano). - Non è possibile.

ADA GANDOLFO MACALUSO (Cannizzaro). - Il soggetto è stato inoltrato.

UNO STUDENTE FIORENTINO. - Per il disegno animato di Sgrilli, rivolgiti al produttore Bassoli, via Mercadante 36, Roma. Di Sgrilli è stato annunciato un altro film.

EFFRENA (Milano). - Ecco: tanti mi domandano quali sono i film «catturati», quali vedremo in Italia, se questo o se quello. Ebbene, io rispondo: aspettate e vedrete, e io non capisco perché i nostri uomini di cinema non possono avere la serietà degli altri professionisti; hanno tutti un'aria stravagante, bizzarra, disordinata, che li distingue dagli altri comuni mortali. Tutti, no. Comunque, ho riportato la tua frase perché definisce un certo tipo di persone che bazzica nel cinema. Ma quelli che fanno sul serio non sono così. Mi dispiace che lo spazio non mi consenta di trattenermi più a lungo con te; comunque, sono per lo più d'accordo su quanto dici nella tua lettera.

GIUSEPPE LA PALOMBARA (Istonio). - CARMEN di Gallone con Vitti Gioi? Che Gallone avesse intenzione di fare una CARMEN, è vero. Ma tu confondi questo titolo con HARLEM, un film tipo PASSIONE di Marnoulian.

RENATO TERPOLILLI (Istonio). - Le scene appartengono a NAGANA, annesso che siano proprio identiche, come a te è sembrato; all'altro film. Perché certi attori italiani si lasciano doppiare? Mah! Perché i film si girano muti e poi alcuni degli attori sono impegnati per altri film e non hanno tempo per doppiare se stessi (bella sberleffiatura); perché certi produttori hanno la fissazione che

certi attori non possano parlare con la loro voce (quale assurdo!); e via dicendo.

LINO SANDO (via Revoltella 10, Trieste). - Luchino Visconti si chiama proprio così e non è il tuo conoscente Ermanno Steffutti. Vuoi dati completi e riviste che parlino di via col vento e LA GRANDE PIOGGIA.

ITALO M. (Roma). - No, il critico era Vice, semplicemente perché De Santis, in quel periodo, era impegnato nella produzione. E i tre personaggi da te citati, quasi nulla, se non in parte una concordanza di idee, hanno in comune fra loro.

LUIGI LOMBARDI MICHELI (corso Cavour 15, Correggio - Reggio Emilia). - Vuoi corrispondere con lettori.

L. E. RASCHI (Reggiolo). - La Universal è una casa sola, di produzione e distribuzione. Esiste tuttora. Ecco i ti-

toli: L'IMPARECCHIABILE GODFREY (My Man Godfrey), IL CLUB DEI TRENTANOVE (39 Steps). Sì, certo, la città di questo film è inglese, non ha l'aria di essere Boston. NELLA SUL SERIO (Nothing Sacred), GODFREY è della Universal.

RAFFABLO MOLINARI (Perara). - L'articolo, un po' smilzo, è stato passato a chi di competenza.

ENZO MANETTI (via Benedetta 9, Firenze). - Il supervisore è come una specie di supremo controllore del film. La parola stessa del resto lo dice. Supervisare, in certo senso, poteva dirsi il produttore Pommer, il quale contribuiva con la sua personalità allo stile dei film realizzati per la sua produzione da registi diversi. Sarebbe desiderabile che autori italiani non si facessero doppiare; fossero insomma attori completi. Non sono Mestolo.

BRUNO BONAMORE (Brindisi). - Non ho letto altre critiche su ORIZZONTE D

SANGUE, perciò non posso darti raggiugli in proposito. BAZAR DELLE IDEE NON è di Poggioli, bensì di Marcello Albani. Non l'ho visto, ma ne ho sentito dire male.

CORRADO MURDOCCA (Calice di Domodossola, Novara). - Vorresti i primi cinquanta numeri di Cinema, in cambio di 78 copie di Film e 48 di Cinemagazzino.

NERIO TERBANO. - Non Chiarelli, bensì Chiarini è il regista della BELLA ADDORMENTATA, che avresti voluto veder premiata a Venezia. Si possono condividere le tue opinioni sui premi. Sicuro: ODESSA IN FLAMME premiato e UNA STORIA D'AMORE no; ma il primo è passato come film romano. Evidentemente Gallone non vuol rinunciare al premio, e tenta qualsiasi mezzo per raggiungerlo.

A. ROSSETTI (corte Baldo 388, Chioggia, prov. Venezia). - Desideri acquistare la sceneggiatura della KEREMESSE NAICA pubblicata su Bianco e Nero. I documentari vengono prodotti da Luce (che voleva dire un tempo: L'Unione Cinematografica Educativa), dall'Incom (Industria Cinematografica), dalla Dolomiti Film. Un soggetto può venir scelto un mese prima, due mesi, un anno.

GLIDA MILLER (presso Bassani, Ossola 20, Trento). - Mi permetti di dirti che la tua calligrafia è sconcertante o addirittura spaventosa? Premesso ciò, esprimo ai lettori il tuo desiderio: dati, notizie, fotografie, articoli su Laurence Olivier.

POLVERE DI STELLE (Roma). - «Sicuramente avrai visto noi vivi, se per caso ancora no, ti consiglio di non farlo dopo cena, ti rovineresti la digestione in grazia ad Alessandrini». A MASTRO DON CESUALDO è stato pensato da qualcuno.

COMBO (Asti). - È obbligatoria la proiezione in abbinamento ai film a soggetto, dei documentari, ma non di quei disegni animati. Il documentario che hai visto in luogo di ANACRETO mi sembra più interessante del disegno animato.

SILVIO TALDINI (Cittàvecchia). - Film con Will Quadflieg (al quale puoi scrivere indirizzando presso la Germania Film, via Bari 15, Roma); KORA TERRY, LA MIA VITA PER L'IRLANDA, CUOR DI REGINA, DESTINO, CATA DIVA è distribuito dall'Enic, TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE dal Consorzio Eia.

AIDA ANGELINI (Aveszano). - Ha una faccia da cuor contento. Potresti forse sostenere parti comiche, se possedessi le qualità necessarie anzi tutto; ma poi occorrerebbe una preparazione adeguata.

BRUNO FRAGIACOMO (Posta Mitri). - Bianco e Nero è una rivista mensile che pubblica il C.S.C. Non conosco il film TENDE SU MONTE.

FRANCO PAOLO CASSANO (via Napoli 16, Taranto). - Desideri cambiare vecchi numeri di Novella Film con numeri di Scenario e del Dramma. Non conosco l'indirizzo di R. Cassano. Rivolgiti alla ditta che distribuisce il film.

MALOMBRA LACRIME E ROSE (Chiaia). - Hai rivisto di recente ANNA KARENINA? E come mai, se il film è della Metro? NAGANA è di produzione Universal, regista Ernst L. Frank, attori Tala Birell, Melwyn Douglas.

II. NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Stampato da "Novissima" - Roma - Via Roma, 10 - 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 della rivista "Cinema" quando non se ne citi la fonte.



Una Madre e il Chlorodont

I miei genitori mi hanno abituato assai per tempo all'uso regolare del Chlorodont per la cura dei denti. Conosco dunque per esperienza personale come esso sia una benedizione per mantenere i denti sani. È naturale che a mia volta abbia abituato i miei bambini, dall'età di 3 anni in poi, ad usare il Chlorodont due volte al giorno, la mattina e più ancora la sera, prima di andare a letto.

pasta dentifricia Chlorodont sviluppa ossigeno

Bellezze d'Italia



Pisa - Via San Sisto -
Palazzo dell'Orologio
(foto E. N. T.)



INFORMAZIONI. ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI PISA

DOMINNI XXI

PROPAGANDA
ITALVIS COSA
60 42



Una morbida e calda
stoffa in tessuto di fioc-
co vi dà, oggi, la pos-
sibilità di confezionare
un ottimo soprabito in-
vernale che nulla ha da
invidiare a quelli confe-
zionati con tessuti di
importazione straniera

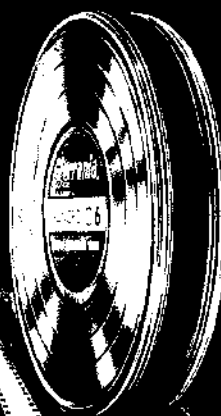
ITALVISCOSA



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

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

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S.A.V.

PER IL SUONO TIPO S.D.V.

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 400.000.000 INT. 1985. SEDE: MILANO - CORSO DEL LUTTORIO, 18

AM
4941

MAGNETI
MARELLI

*Impianti
Diffusione
Sonora*

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI S. A. - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 150.000.000

SAFAR



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