

CINEMA



In questo numero scritti di: S. Landi, P. Bargellini, E. Morocchi, M. Antonioni, R. Rossellini, F. De Robertis, R. Gianni, M. Mida, ecc.

STAMP. POSTALE GRUPPO II



25 GENNAIO 1943-XXI

SPECIALI CONFEZIONI PER
TRATTAMENTO ACUSTICO
SALLE CINEMATOGRAFICHE



Vitrosa

MATERIALI FONCO-ISOLANTI-FONCO-ASSORBENTI PER L'EDILIZIA

Vetoscope,

TORINO - Corso Vittorio Emanuele N. 8

Tel. 80.094 5.67 80.697

CINEMA-TEATRO SABAUDO TORINO



DAGLI APPENNINI ALLE ANDE

con: Cesare Barbetti - Leda Gloria - Nino Pavese - Margherita Del Plata - Cesco Baseggio Pietro Tordi -
Produzione: Incine-Scalera
Regia: F. Calzavara

STASERA NIENTE DI NUOVO

con: Alida Valli - Carlo Ninchi - Dina Galli Antonio Gandusio - Giuditta Rissone
Produzione: Italcine
Regia: M. Mattoli

RESURREZIONE

con: Rossano Brazzi - Doris Duranti
Produzione: Incine-Scalera
Regia: F. Calzavara

TRENO C. R. 15

con: Rossano Brazzi - Maria Mercader - Cesare Fantoni - Beatrice Mancini - Ada Dondini Carlo Romano
Produzione: Scalera
Regia: C. Campogalliani

MARINAI SENZA STELLE

Produzione: Scalera
Regia: F. De Robertis
con: Adriana Benetti - Adriano Rimoldi - Massimo Serato
Produzione: Ici
Regia: Mario Soldati

QUARTIERI ALTI

con: Claudio Gora - Luisella Beghi - Luis Hurtado Mariù Pascoli - Carola Lotti - Juan De Landa
Produzione: Ici
Regia: Giuseppe Musso e Umberto Scarpelli

FIUME DI FUOCO

con: Mireille Balin - Enzo Fiermonte
Produzione: Ici
Regia: Duilio Coletti

IL GRILLO DEL FOCOLARE

Regia e complesso artistico di prim'ordine

I VISITATORI DELLA SERA

(titolo provvisorio)
con: Jules Berry - Arletty - Marie Dea
Produzione: Scalera-Discina
Regia: M. Carné

BATTICUORE

(titolo provvisorio)
con: Danielle Darrieux - Claude Dauphin
Regia: Henry Decoin

DESTINO

con: Heinrich George - Gisela Uhlen - Will Quadflieg - Werner Hinz
Produzione: Wien Film-Ufa
Regia: Geza von Bolvary

NOZZE A BAERENHOF

(titolo provvisorio)
con: Heinrich George - Ilse Werner - Paul Wegener
Produzione: Ufa-Film
Regia: C. Froelich

ULTIMO ASSALTO

con: Camilla Horn - Attila Horbiger
Produzione: Tobis
Regia: Werner Klingler

UN FILM

di produzione germanica

LA TENERA NEMICA

con: Simone Berriau
Regia: Max Ophuls

IL BOSCO SACRO

con: Gaby Morlay - Elvira Popescu
Regia: Léon Mathot

L'INFERNO DEGLI ANGELI

con: Louise Carletti - Jean Claudio
Produzione: Discina
Regia: Christian Jaque

DUE CARTONI ANIMATI

LA FINE DI JHON BULL
IL TRILLO DEL DIAVOLO

Produzione: Scalera
Realizzati da Nino Pagotto
(Musiche di D'Anzi e Palermo)

2° Gruppo

1942-1943

Per la stagione

Produzione KINO FILM

*Laura Solari (Luisa)
e Lauro Gazzolo in
una scena*



LA STATUA VIVENTE

(titolo provvisorio)

È il dramma al quale Camillo Mastrocinque ha dato un profumo di poesia, aggiungendovi una sua patetica umanità. Laura Solari, che è Luisa e Rita, Fosco Giachetti che è Paolo, danno ai due personaggi centrali del dramma un rilievo che fa, di questo film, un'opera d'arte. Intorno, Camillo Pilotto, Lauro Gazzolo, Pina Renzi nei personaggi di secondo piano, aggiungono quei tocchi di saporosa umanità che fanno del film un quadro vivo, di una notevole forza espressiva

*Una drammatica scena
del film, con Laura
Solari e Fosco Giachetti*



Distr. ACI-EUROPA FILM



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 VIII - Vol. I - 25 gennaio 1943 - XXI

FASCICOLO 158

IN QUESTO NUMERO:

STEFANO LANDI Avvertimenti	41
PIERO BARGELLINI Le parole dipinte	42
MICHELANGELO ANTONIONI L'Herbier sulle orme di Méliès	44
F. DE ROBERTIS Appunti per un film di aviazione	47
PAGINONE « Per un film di aviazione »	48
ENRICO MOROVICH Una favola cinematografica	50
ADOLFO SVENSEN Intervista col prof. Knud Kirchsenswansen	51
RENATO GIANI Carminati, il capitano della Duse	52
F. P. e G. P. Capitolo sul regista (7ª puntata)	55
MASSIMO MIDA Occasioni	58
GIUSEPPE DE SANTIS Film di questi giorni	60
RENZO ROSSELLINI Schermi sonori	62
NELLE RUBRICHE Cinema Gira	35
Negli stabilimenti si gira	39
Capo di Buona Speranza	63

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1.23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie: anno L. 50, semestre L. 28 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO
Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Maurizio D'Ancona nel film 'Inviati speciali' di Romolo Marcellini, con Dorotea Wieck e Otello Toso. Prod. C. I. F. - Realizzazione Littoria Film. (Foto Marcellini)

CINEMA GIRA

ITALIA

NONOSTANTE LE DIFFICOLTÀ...

...provocate dalla stagione invernale che rende meno accessibili al pubblico i locali di pubblico spettacolo, la situazione dell'esercizio cinematografico mostra una chiara tendenza al costante potenziamento. Il numero dei Comuni provvisti di sale cinematografiche è salito da 2445, quanti erano nello scorso ottobre, a 2493; mentre il numero delle sale è salito, nel trimestre ottobre-dicembre, da 5400 a 5440, crescendo così di ben 31 unità. Il complesso delle sale cinematografiche risulta così ripartito: 2876 sale a organizzazione industriale permanente, 285 sale a organizzazione industriale limitata alla stagione estiva, 1162 gestite dall'Opera Nazionale Dopolavoro, 77 gestite dalla Gioventù Italiana del Littorio, 714 gestite da Enti morali diversi e 326 sale di organizzazione varia. A questa attrezzatura vanno aggiunti 72 impianti ambulanti che sostano ovunque sia un locale adatto a ospitare spettacoli cinematografici.

RIPORTIAMO DA 'QUADRIVIO'...

...del 17 gennaio u. s., il seguente corsivo di Roberto Bartolozzi in riferimento alla nota di Cinema dovuta alla penna di Basilio Franchina dal titolo: *Ancora per una filologia del cinema*:

ARRIVEDERCI E GRAZIE.

E sono io, invece, che devo ringraziare Basilio Franchina per l'articolo esauriente da lui pubblicato sull'ultimo fascicolo di Cinema (« Ancora per una filologia del cinema ») le cui argomentazioni, da me lette con ogni attenzione, mi hanno quasi convinto che la tesi che io sostengo è disperata. Ma poiché il signor Franchina m'invita a non abbandonare del tutto le mie ricerche « ricerche che, cautamente svolte, potrebbero dare qualche risultato per i nostri problemi critici », io compendierò in uno studio quanto ho potuto raccogliere di mio e di altri sull'argomento, pago soltanto di portare al bema della *Dactyla Musa* un contributo non volgare né facile di studi, un'attenzione di tutta la serietà d'intenti colla quale io, sebbene tardi, mi sono accostato al problema cinematografico.

Il testo di Basilio Franchina, specialmente negli esempi e chiarificazioni, è convincente e preciso ed ha il merito di sgombrare rapidamente l'orizzonte da ogni possibile equivoco d'interpretazione quando si usino, nella disciplina del cinematografo, le parole filologia, sintassi, grammatica, ecc., tuttavia non voglio ancora rinunciare alla possibilità di stabilire rapporti tra filologia propriamente detta e cinematografo, restringendo il problema a una questione di pura e semplice conoscenza.

E mi auguro che non m'accada come a quel giovanotto audace il quale nella

vita ebbe molti duelli e in tutti rimase ferito, ma finalmente imparò l'arte del la scherma. Se anche a me accadesse lo stesso, ebbene un giorno potrò uccidere le mie ferite con una certa soddisfazione.

Comunque, intanto, mi permetto di segnalare ai lettori di Quadrivio l'articolo succitato di Basilio Franchina come una delle più precise introduzioni a un serio studio dell'estetica cinematografica.

ALLA LETTERA DI...

...Mario Calzini pubblicata sul numero scorso. Leonardi Algardi ritiene opportuno rispondere come appresso riportato. Nel pubblicare tale risposta teniamo a precisare che Cinema dissente dalle sue idee, non soltanto perché taluni film non rispecchiano quelli che sono i nostri principi estetici, ma soprattutto perché, in un momento in cui e in

ato una guerra totalitaria, non vediamo quale viva necessità storica e morale abbia il popolo italiano di distrarsi

ECCO LA LETTERA:

Caro Cinema,

al camerata Mario Calzini che pubblicamente mi accusa di avere riferito, nella mia relazione sulle manifestazioni interuniversitarie nazionali di passordottismo di Udine, che al film AVANTI c'è posto sarebbe stata attribuita, nelle attuali circostanze, una funzione politica, tengo a ricordare le animate lunghe discussioni dei giovani convegnisti con Luigi Chiarini che tanto si è affannato ad illustrare la sostanziale differenza esistente tra film politico e film a funzione politica e il concetto che Eitel Monaco ha espresso, e che io ho fatto mio, che in un momento quale il presente, in cui il popolo soffre le ineluttabili pene della guerra, determinati film comici, anche se privi purtroppo di qualsiasi dignità artistica e valore etico, rivestono indirettamente per il loro interesse spettacolare una funzione politica, in quanto raggiungono praticamente il risultato di distogliere effimeramente il pubblico dal pensiero della guerra offrendogli la parentesi di un paio d'ore di buon umore.

Tanto per rimanere all'incriminato esempio che agli occhi del Calzini mi ha fatto apparire addirittura come mostruoso, mentre in realtà anch'io, dal mio piccolo, ho incominciato una decina d'anni fa, nei convegni di critica cinematografica, dei primi Littoriali della cultura e dell'arte, quando lui non sapeva che io mi occupavo già di cinema (e particolarmente di passordottismo), a battermi per il sano film sociale tipicamente italiano. AVANTI c'è posto, se attesta tangibilmente l'accoglienza che il nostro pubblico continua a riservare alle produzioni del genere, sta a dimostrare che la Direzione Generale per la Cinematografia, approvandone la realizzazione, ha ravvisato appunto nell'iniziativa la possibilità di offrire al pubblico un nuovo programma che, come numerosi altri dello stesso tipo, hanno in questo momento una funzione non solamente spettacolare. Confidando che, con spirito di imparzialità, vorrai ospitare nel prossimo numero questa mia risposta al camerata Calzini pubblicandola altrettanto volentieri quanto hai pubblicata la sua lettera, anticipatamente te ne ringrazio.

Aff.mo tuo

LEONARDO ALGARDI

VETRINA



Irene V. Meyendorff



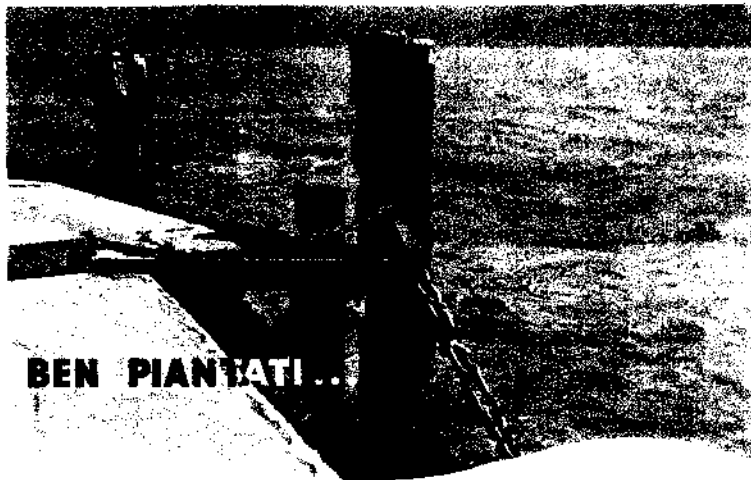
Heydemarie Hatheyer



Marina V. Dittmar



Magda Schneider



BEN PIANTATI...

... e sani si conserveranno sempre i vostri denti se li pulirete con **"ALBA RUMIANCA"**, che evita anche le pericolose infiammazioni delle gengive.



PER GENTILE CONCESSIONE...

...del cons. naz. Aldo Vecchini, stralciamo da *Il Giornale dello Spettacolo* del 15 gennaio u. s. la seguente nota dal titolo *Precisazione*:

« In un comunicato della Direzione Generale della Cinematografia, pubblicato qualche tempo fa dai giornali, si rendeva noto che: "Per indisciplina nei rapporti di lavoro ed inadempienza contrattuale, un'attrice e un attore cinematografici erano stati sospesi a tempo indeterminato da parte delle competenti Autorità ministeriali e sindacali".

Non essendosi ritenuto di pubblicare il nome dei puniti, l'annuncio del provvedimento fu giustamente interpretato dalla stampa come esempio che avrebbe dovuto servire a richiamare gli attori a quel senso di maggior disciplina che, in tempo di guerra, a tutti s'impone. Fu anche giustamente osservato che, di fronte all'esemplarità della punizione, la citazione dei nomi poteva considerarsi di secondario interesse.

« Senonché, è accaduto che in una successiva notizia dramata in sede di cronaca giudiziaria e integralmente riprodotta da tutti i principali quotidiani italiani, si veniva a identificare l'attrice colpita dal provvedimento disciplinare nella persona di Dina Sassoli. La notizia, pubblicata sotto titoli sufficientemente vistosi, diceva testualmente: "La S. A. Scamera Film, rappresentata dall'avv. De Tiferis, ha convenuto dinanzi al nostro tribunale, l'artista Dina Sassoli, chiedendole la condanna al pagamento di lire 400.000, per danni causati da arbitrario abbandono di lavoro. Per tale inadempienza — aggiungeva la stessa notizia — l'attrice era stata sospesa a tempo indeterminato".

« Ma questa informazione di cronaca giudiziaria, così presentata, risulta incompleta e pertanto non obiettiva, in quanto fa menzione soltanto dell'azione promossa dalla Scamera contro la Sassoli, tralasciando di aggiungere "che la Sassoli stessa — rappresentata dal

prof. avv. Ernesto Fodale — oltreché sostenere la legittimità dei motivi che determinano il suo operato, aveva promesso a sua volta azione riconvenzionale del contratto, nonché il pagamento dei danni".

« Ora, come non abbiamo creduto opportuno di entrare in merito al provvedimento disciplinare, a maggior ragione non vogliamo farlo in una questione che è ormai deferita al giudizio del magistrato. Ma abbiamo ritenuto di precisare quanto sopra, per esattezza di cronaca, per noi tanto più doverosa in quanto l'aver pubblicamente prospettata la questione non soltanto dal punto di vista della Casa produttrice, ha potuto dar luogo ad interpretazioni lesive per il prestigio morale di una nostra attrice ».

'NASCE UNA STELLA'...

...è il titolo del film a sfondo documentario, che Francesco Pasnetti ha terminato in questi giorni, per l'Istituto Luce. Il film, che tratta delle madri nubili, e narra una umana vicenda di cui è protagonista una ragazza, si svolge in un Asilo Materno dell'Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e della Infanzia ed è stato realizzato con la valida collaborazione dell'Opera stessa, del direttore dell'Asilo Aldo Nardi, delle ostetriche, delle suore, delle ricoverate che vi hanno preso parte. Operatore è stato Paolo Gregorini, tecnico del suono Romolo Seratino.

L'INCINE HA IN...

...elaborazione per la prossima primavera su soggetto di Gian Paolo Callegari approvato dalla Direzione Generale della Cinematografia e ambientato fra le mondane. Con l'approvazione del Ministero delle Corporazioni e della competente Confederazione, è stato indetto un concorso fra le mondane per la scelta di alcuni tipi idonei a parti di fianco e tali da rendere fedelmente originale questo ambiente nuovo per il cinema.



Anneliese Uhlig in un 'si gira' del film 'La primadonna' (foto Novelli)

AI MOLTI LETTORI...

...che scrivono per sollecitare i premi vinti con il concorso delle pagine a colori, assicuriamo prossima la spedizione dei volumi dell'*Almanacco del Cinema Italiano*. Gli altri premi consistenti in abbonamenti alle riviste *Cinema* e *Scenari* e in cartelle per rilegare la rivista *Cinema*, sono già in corso di spedizione.

LA SCALERA...

...ha scritturato recentemente Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini e Oreste Biancoli. Blasetti inizierà nel mese di maggio i TRE MOSCATTIERI derivato dall'omonimo romanzo di Dumas, il cui interprete principale sembra sia Adriano Roldi.

GERMANIA

È STATO PORTATO...

...a termine in questi giorni il montaggio di un grande documentario sul Tibet, che è stato girato con pellicola a passo ridotto dal dott. Schäfer, gerarca delle formazioni nazionalsocialiste SS, e da quattro altri giovani camerati. Questo film che è stato intitolato *GERMANIA TIBET (Il mistero del Tibet)* sarà distribuito in Germania dalla Ufa e sostituirà nei programmi delle sale di proiezione il consueto film di lungo metraggio spettacolare. La spedizione del dottor Schäfer e dei suoi compagni, ebbe inizio nell'anno 1938 e si concluse alla vigilia dell'attuale conflitto. Per il montaggio del ricco materiale ripreso nelle regioni del Tibet sono occorsi quindi oltre tre anni.

È RISAPUTO...

...che il sostanziale apporto all'applicazione delle onde corte fu dato in pri-

missima linea dai radiodilettanti, da un nucleo di gente che, uscita dagli uffici e dalle officine, si dedicava con più o meno diletto dei vicini, allo studio pratico della radiologia. Qualcosa del genere si è verificato ora in Germania nel campo della cinematografia a colori. Il prof. Waluga, che nella vita pubblica è conosciuto come uno specialista nel settore delle arti grafiche, è riuscito ad aprire nuove vie alla cinematografia a colori. Servendosi del materiale Agfa-color, il prof. Waluga ha prodotto due cortimetraggi intitolati *LOGERRO* e *SOLITUDINE SUI LAGI*, i quali, rinunciando a priori agli effetti naturalistici, ottengono sorprendenti risultati in fatto di intensità cromatica. Il prof. Waluga non è del resto alle sue prime armi ed i suoi successi iniziali nel settore cinematografico si ebbero negli anni 1940 e 1941, in cui egli ottenne, nell'ambito del concorso nazionale dei cine-dilettanti tedeschi, il premio annuale istituito dal Presidente della Camera sindacale del cinema tedesco.

SI È PARLATO RECENTEMENTE...

...sia in Germania che in Italia di nuove strade aperte alla cinematografia scientifica e, segnatamente, della possibilità di realizzare dei film microscopico-elettronici. Prima di spiegare quali siano le principali caratteristiche di questo nuovo genere di cinematografia è necessario spiegare quali sono i fondamenti scientifici dai quali gli studiosi tedeschi sono partiti. Il 28 ottobre 1942, il fisico tedesco M. von Ardenne tenne una interessante conferenza all'Harnack Haus di Berlino, nella quale egli spiegò per la prima volta nei suoi dettagli, le premesse che portarono alla scoperta. È nota l'importanza del micro-

Concorso per gli esperti

'Cinema' invita tutti i lettori a voler rispondere alle domande rivolte in riferimento al tema illustrato in ognuna delle foto del nostro Concorso, di cui a pag. 46. Tra coloro che invieranno, entro 15 giorni dalla pubblicazione di dette fotografie, le risposte esatte, saranno estratti a sorte due abbonamenti alla nostra rivista. Le soluzioni e i nomi dei vincitori del Concorso N. 2 saranno resi noti sul numero di 'Cinema' del 25 febbraio 1943-XXI. Inviare le risposte solo su cartolina postale, indirizzando a 'Redazione Cinema' Ufficio Concorsi, Piazza della Pilotta 3 - Roma

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTÀ

LE SORELLE MATERASSI - Prosegue la lavorazione.

GENTE DELL'ARIA - Al montaggio.

GRATTACIELI - Al montaggio.

ZAZA - Prosegue la lavorazione.

IL NOSTRO PROSSIMO - Al montaggio.

LA FORNARINA - Prosegue la lavorazione.

GRAN PREMIO - Prosegue la lavorazione.

QUELLI DELLA MONTAGNA - Prosegue la lavorazione.

HARLEM - Prosegue la lavorazione.

ARCOBALENO - Prosegue la lavorazione.

ADDIO, AMORE! - Prosegue la lavorazione.

QUATTRO RAGAZZE SOGNANO - Prod.: Cines; distrib.: Eni; regia: Guglielmo Giannini; interpreti: Vanna Vanni, Luisa Garella, Valentina Cortese, Ivonne Giannini, Paolo Stoppa, Enrico Glori, Stefano Sibaldi, Luigi Pavese.

C. S. C.

IN DUE SI SOFFRE MEGLIO - Prosegue la lavorazione.

IN ESTERNI

L'OMBRA DELLA GLORIA - Prosegue la lavorazione.

I CAVALIERI DEL DESERTO - Si spedisce la lavorazione.

S. A. F. A.

TEMPESTA SUL GOLFO - Produzione e distrib.: Lux Film; soggetto: sceneggi.: Gennaro Righelli, Ettore M. Margadonna, Ennio Cerlesi, Guglielmo Giannini; regia: Gennaro Righelli; scenogr.: Gastone Meda; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Armando Falconi, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Anneliese Uhlig, Mario Ferrari, Maria Jacobini, Marina Doge, Camillo Pilotto, Amilcare Petrinelli, Mario Brizzolari, Piero Carnabuci, Rubi Dalma.

ghelli; scenogr.: Gastone Meda; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Armando Falconi, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Anneliese Uhlig, Mario Ferrari, Maria Jacobini, Marina Doge, Camillo Pilotto, Amilcare Petrinelli, Mario Brizzolari, Piero Carnabuci, Rubi Dalma.

TITANUS

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE - Al montaggio.

GIAN BURRASCA - Prosegue la lavorazione.

LA STATUA VIVENTE - Prosegue la lavorazione in esterni a Pola.

L'AVVENTURA DI ANNABELLA - Prosegue la lavorazione.

NEBBIE SUL MARE - Prosegue la lavorazione.

NON CANTO PIU' - Al montaggio.

FELICITA' SOTTO LA PIOGGIA - Prod.: Sabaudia; soggetto: Aldo Sabatini; regia: Ladislaw Kish; operatore: Delli Colli; interpreti: Vera Carmi, Ornella Da Vasto, Paola Borboni, Teresa Franchini, Enzo Piermonte, Cesco Baseggio, Paolo Stoppa.

SCALERA

CARMEN - Prosegue la lavorazione.

TRENO C. R. 13 - Prosegue la lavorazione.

I BAMBINI CI GUARDANO - Prosegue la lavorazione.

TIRRENIA

CORTO CIRCUITO - Prosegue la lavorazione.

PRIGIONE BIANCA - Prosegue la lavorazione.

F. E. R. T.

LA CASA SUL FIUME - Prosegue la lavorazione.



Dal documentario 'Nasce una famiglia' prodotto dall'Ist. Naz. Luce

ad occhio nudo, usufruisce di irradiazioni elettroniche, così come avviene per esempio con il catodo riscaldato di una valvola termoionica. Se la corrente anodica è alta (nel caso del microscopio elettronico supera i 100 mila Volt) le irradiazioni corrispondono ad una lunghezza d'onda molto più corta di quella della luce percepibile all'occhio umano. Va da sé che per la rifrazione

di questi raggi non si può ricorrere ai normali obiettivi di cristallo, ma a campi elettrici e magnetici. La rivelazione dei raggi stessi avviene o a mezzo di uno schermo luminoso simile a quello adottato per la televisione, oppure a mezzo di lastre fotografiche. E' facile immaginare che l'uso di un simile microscopio debba essere riservato a persone che abbiano particolari attitudini e una

scopio nei differenti campi dell'attività umana ed è noto pure che l'occhio umano, per poter percepire anche attraverso questo strumento infinitesimo dei corpuscoli infinitesimali, ha bisogno di una sorgente luminosa abbastanza forte, tale da poter illuminare sufficientemente i particolari dei corpuscoli in esame. Tuttavia, se questi corpuscoli sono di grandezza inferiore alla lunghezza d'onda della luce, l'occhio umano non riesce più a percepirli, poiché in tal caso la

luce non può essere più riflessa. Quindi, neanche con l'aiuto del microscopio più preciso l'occhio umano potrà distinguere i particolari di un corpuscolo più piccolo di un millesimo di millimetro. L'unica possibilità esistente è quella di servirsi di irradiazioni aventi una lunghezza d'onda inferiore a quella della luce. A questo scopo serve il microscopio elettronico inventato dal fisico von Ardenne, cioè un microscopio che, invece di ricorrere alla luce percepibile



Andrea Checchi e Gennaro Righelli prima di iniziare una scena del film 'Tempesta sul golfo' (prod. Lux - foto Vaselli)

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

DAMIANI XXI



L'ORIGINALITÀ

L'originalità nel vestire è quasi un privilegio per un'attrice. La fantasiosa gamma dei tessuti di fiocco vi dà la possibilità di essere deliziosamente elegante anche nella vostra originalità

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



Mal di schiena

Finché rassegnarsi a soffrire gli intollerabili dolori del mal di schiena? Applicare direttamente sulla parte dolente la TERMOLEINA e soppimerete i dolori. Infatti poco dopo l'applicazione del balsamo sentirete dapprima un benefico senso di calore che la sparisce gradatamente il dolore.

TERMOLEINA

levanta il dolore

Russi

REUMATISMI - SCIATICA - ARTRITI

IND. AL FARMACENTICA ITALIANA - ROMA - C. - ANCONA



scopi elettronici e la difficoltà di servir-
sene, queste sequenze cinematografiche
diventano alla portata di tutti e di una
estrema evidenza.

FRANCIA

NEGLI STABILIMENTI...

...di Nizza, Jean Delannoy ha termina-
to recentemente il film *MARCO, ENFERME
DE LA GUERRA*. Cominciato nel 1939, interrotto
per la guerra, questo film è di una im-
portanza eccezionale per questo giovane
regista francese che ha messo recentemen-
te a termine la sua fatica, annun-
ciata come un gran successo, con la
collaborazione degli attori Mireille Ba-
lin, Pierre Renoir, Sessue Hayakawa,
Henry Guisol, Jean Delannoy, che dopo
l'armistizio con il film *FEVRES* ha acqui-
stato una larga notorietà, ha raggiunto
con la nuova produzione *PONTCARRAL* un
grado di perfezione tecnica assai ele-
vato. Per il 1943 realizzerà *ETERNEL
RETOUR*, una moderna interpretazione del
tema di Tristano e Isotta su scenario
e dialoghi di Jean Cocteau con Jean
Marais, Madeleine Sologne, Charlotte
Corday, Bernard Zimmer.

MARCEL L'HERBIER...

...regista del film *LA VIE DE BOHEME*, ha
fatto recentemente a un giornale fran-
cese le seguenti dichiarazioni: « Il film
che io mi accingo a dirigere sarà o non
sarà anti-romantico. Gli episodi scelti
mostreranno l'eterna effervescenza della
gioinezza senza stabilire esattamente il
disegno di un'epoca precisa. L'anno 1830
sarà come un fondale. D'altronde, qua-
le distanza arbitraria si può vedere tra
la giovinezza vissuta all'epoca di Vil-
lon, il frondismo e noi *Giovane Francia
1942?* È stata sempre la stessa giovinez-
za. Ogni giovinezza ha trovato sem-
pre in ogni secolo davanti a sé un muro
di disillusioni e di incertezze. Così Mur-
ger, l'autore de *LA VIE DE BOHEME*, è
oggi molto più *zazou* di tutti i *zazous*.



Maria Gardena ha preso parte al film di Vittorio De Sica 'I bambini ci guardano'

conseguente pratica. Infatti, a prescin-
dere dalla difficoltà materiale di dispor-
re l'oggetto in esame nel punto giusto
del microscopio, occorre che la ripresa
fotografica avvenga in ambiente rare-
fatto. Conseguentemente anche la mac-
china da presa cinematografica deve tro-
varsi in uno spazio entro cui l'aria vien-
ne sottratta e deve essere costruita di
dimensioni tali da permettere l'adatta-
mento al microscopio elettronico. È sta-
to già detto che lo strumento studiato
e sviluppato dal fisico tedesco von Ar-
denne consente di osservare il processo
di fusione dei metalli e di « vedere »
persino il calore. I vantaggi delle ri-
prese cinematografiche sono perciò in-
calcolabili. Basta pensare che in virtù di
esse si possono seguire con un fortissi-
mo ingrandimento i fenomeni che
l'occhio vedrebbe sullo schermo televi-
sivo a grandezza inferiore e che infine,
data la limitata disponibilità di micro-

Interpreti: GINO CERVI - ANTONIO
CENTA - ANTONIO GANDUSIO
ADRIANA BENETTI - ELISA CEGANI
PAOLO STUPPA - VIRGILIO RIENTO
Regista: ESODO PRATELLI
Direttore di produz.: Carlo Diwallers
Consulente Aeronautico del Mini-
stero: Ten. Col. Pio Tamborrino
Produzione: CINES



Altri interpreti: Aldo Silvani - Guido
Notari - Luigi Pavese - Piero Carna-
buci - Fedele Gentile - Checco Rissone
Inoltre un gruppo del Centro Speri-
mentale di Cinematografia: Beatrice
Negri - Renata Drago - Mirella D'An-
drea - Pietro Bigerna - Marco Soler
Enrico Effernelli - Luigi De Matteis
e i seguenti giovani attori e attrici della
Cines: Elena Maltzoff - Maria Buttari
Galeazzo Benti - Luigi Indraccolo

gente dell'aria

Esclusivita: E. N. I. C.



AMEDEO NAZZARI

nel film

'QUELLI DELLA MONTAGNA'

Regia **A. BLASETTI e A. VERGANO**

Produzione **API-LUX**

Distribuzione **LUX**

I LETTERATI E IL CINEMA

AVVERTIMENTI

INVITATO a mandare un articolo d'argomento cinematografico a questa Rivista, mi sono trovato in un bell'imbarazzo. Non ho la mano a questi scritti, gli articoli. Voglio dire che, ciò che penso, per abitudine ormai di fantasia, sono indotto a non esprimerlo mai direttamente, per discorso; ma a trovargli forma in movimenti più liberi di vita, dove il mio pensiero diventa non più che un pretesto o un avvio o una traccia non troppo obbligata, da abbandonar senza scrupoli alla prima migliore occasione. Sempre mi son curato poco, perciò, di arrivare con la riflessione e la critica fino al fondo di questi miei pensieri-pretesti: variamente spostati poi sempre a sensazioni e ricordi e solitarie certezze assiomatiche, del mio fondo vivo, di cui non saprei come render conto scopertamente. E ora non ho altro scampo che chiedere umilmente al lettore di non prender proprio sul serio ciò che dirò discorrendo, se il mio discorso non lo persuaderà. I miei mezzi naturali di persuasione in questo momento li ho dovuti mettere da parte; e ne sento molto la mancanza.

Tra il mio lavoro — sempre d'impegno coscienzioso — per il teatro e quello per il cinema, la differenza che avverto di più è questa: in teatro io m'infischio del successo; e ciò mi dà tutta la mia libertà di movimento, una franchezza di spirito per cui mi sento veramente responsabile d'ogni attimo della mia creazione: mentre in cinema, anche se io volessi avere lo stesso animo, trovo tutta una mole enorme di volontà e d'interessi che mi costringono invece a tener conto non solo, ma addirittura a non preoccuparmi d'altro che di certi pretesi gusti del pubblico, sacri e mai contrariabili, contravvenendo ai quali il nero insuccesso, la squalida cassetta e la squalifica saranno la giusta punizione d'un reprobo che non verrà mai più chiamato a questo lavoro. Conseguenza, l'incapacità a sentirmi responsabile di tutto quanto è da fare: il doversi rimettere troppo spesso a chi « ne sa più di me » e s'arbitra di adoperare la mia fantasia non più, come essa può e sa, nel giro, nella linea, nell'organicità di sviluppo d'un'invenzione, ma invece continuamente arrestando, troncando e sviando i suoi naturali impulsi, per metterla a risolvere certi punti fermi, isolati, staccati: quelli dove « ne so più io ». Per lo più il linguaggio. O l'impianto o lo scioglimento d'una situazione; o la « trovata » che ci vuole in quel dato momento

per rialzare il tono della narrazione cinematografica: o uno sforzato lavoro di riquadrimento logico di tanti elementi, buoni in sé e a cui non si vuol rinunciare più, ma evidentemente dispersivi e contrastanti: acrobazie dell'abilità psicologica o estri d'invenzione. Non dico che non sia un lavoro appassionante. Vi sono stimolate e concentrate tutte le migliori facoltà dello spirito. Se non che occorre capire alla fine che di questi soli punti d'impegno perentoriamente richiesti e indicati quasi a parte, io devo sentirmi responsabile. Ma, quasi privo, come sono, d'addentellati, precedenti non miei e conseguenze di compromesso, l'accettare queste responsabilità non è scevro da un continuo brivido, con la giaculatoria ripetuta mentalmente: « Dio me la mandi buona ».

Farò un paragone... pedestre. Io sono, e preferirei certo restare, un artigiano che fa scarpe, capace e affettuoso del suo mestiere di cui ha ormai in pratica tutti i segreti e acquisito la tecnica: per cui le « sue » scarpe lui se le fa tutte da sé, libero nella scelta e nell'impiego dei materiali e dei mezzi più adatti alla sua particolare bravura, dall'impianto alla rifinitura. Questo è il lavoro dell'arte, nel paragone. Che non ha niente a che fare col lavoro invece degli operai d'un grande calzaturificio industriale per la fabbricazione di scarpe in serie. A questi operai si dà da eseguire parti ben definite e staccate dell'intera opera: chi batterà chiodi sui tacchi, chi cucirà a macchina due lembi di tomaia. Per questi lavori non occorrono certo degli artigiani. Bastano operai. Ora la particolarità del cinema è questa, mi sembra: che esso è sì una grande industria accaparratrice di lavoro collettivo e in un certo senso anche standardizzato; ma non può occupare, nemmeno per le sue infime mansioni, gli operai; deve occupare tutti artigiani, e far lavorare « da operai » questi artigiani.

I suoi buoni risultati sono, secondo me, in ragione diretta della improprietà del lavoro ch'esso richiede dai suoi prestatori d'opera. Li metta alla tortura, sia un lavoro infelice. Se questo lavoro verrà affidato a coloro che apparentemente, per la loro mentalità di operai, si dimostrano i più adatti a compierlo, non rinunciando a nulla, non rischiando nulla, non impacciati da scrupoli o rimpianti, questo grande campo di esperienze attuali nell'opera collettiva — esperienze necessarie per gl'ingegni vivi — resterà inutilizzato; e darà frutti sterili.



Due alpini nel film 'I trecento della Settima'

STEFANO LANDI

LE PAROLE DIPINTE

I primi registi furono i priori dei conventi; uno dei primi eccellentissimi operatori Giotto; l'inventore del sonoro Buffalmacco

QUANDO osservo e non contemplo le lunghe teorie degli affreschi narranti, nelle chiese francescane, la storia di Cristo o le storie dei suoi imitatori, cioè dei Santi, penso che la pittura nel secolo XIV era concepita né più né meno che come cinematografo popolare. Cinematografo di masse.

I grandi riquadri, dove quasi sempre la scena è doppia o tripla, potrebbero essere considerati fotogrammi a colori. Gli esteti hanno analizzato una per una quelle composizioni, ma il popolo, al quale i frati francescani aprivano le rappresentazioni appassionanti, non si fermava certamente sui particolari pittorici. Gli occhi trascorrevano da un quadro all'altro, rapidamente, come si svolge nella macchina di resa la pellicola, e il batter delle ciglia teneva luogo del diaframma nero. Quegli affreschi non eran dipinti per la contemplazione e per l'estasi, ma per la rappresentazione. La storia si doveva animare, si doveva muovere da un quadro all'altro; non era bene che dimorasse statica: il movimento narrativo era l'ideale di quella pittura rapida, semplice, povera, perchè bisogna avvertire come la tecnica dell'affresco, allora, fosse considerata povera, al confronto dell'encausto o del mosaico.

Perciò l'affresco fu usato a profusione nelle chiese dei francescani,

nelle chiese povere dell'Ordine mendicante. I francescani venivano dal popolo e andavano verso il popolo. Non lo stordivano con parole altisonanti, non lo stupivano con dissertazioni dottrinali. Parlavano semplici. L'esempio più chiaro di predicazione francescana lo dette fra Egidio dicendo: «Bo, bo, molto dico e poco lo».

Bisognava invece dir poco e fare molto. Fare e far vedere, con l'esempio, come si doveva fare. Come era stato fatto da Cristo, come avevano fatto i Santi. Da ciò quelle predicazioni a colori che furono le serie degli affreschi, veri cinematografi a colori usati dai francescani sette secoli prima che esistessero macchine di presa e macchine di resa.

Chi furono i primi registi? I priori dei conventi. E di dove toglievano i canovacci per le loro narrazioni? Dai Vangeli e dalle Storie dei Santi. Ad Assisi, per esempio, si seguì passo passo il testo di San Bonaventura. Dal suo latino si trassero anche le didascalie che, volgarizzate, furono scritte a piè dei riquadri. Il popolo non sapeva leggere. Le pagine del suo vero libro erano formate dai vari affreschi. Ciò non pertanto, la didascalia scritta in basso costituiva il legamento sicuro tra le varie scene.



Ci fu un operatore di film affrescati che si chiamava Bruno di Giovanni. Nella foto: Bruno di Giovanni: «S. Orsola e le vergini» (particolare) (foto Alinari)



Quando l'operatore di quei film si chiamava Giotto, il popolo non aveva bisogno di compitare. (Foto dal documentario "Racconto da un affresco")

Ricordo i tempi nei quali le scene del cinematografo muto venivano commentate dalle didascalie bianche sul nero. Ogni tanto lo schermo cinematografico si trasformava in una grande lavagna.

I più leggevano mentalmente; molti, specialmente nei cinematografi popolari, leggevano ad alta voce. Qualche volta lo scritto sulla lavagna scorreva via troppo presto. I più lenti nella lettura rimanevano a mezzo, e rimanevano male.

Guai se il regista si fosse più fidato delle didascalie che delle fotografie. Le didascalie c'erano, per maggiore chiarezza, ma il film doveva reggersi anche senza di quelle. Nella stessa maniera, gli affreschi avevano la spiegazione scritta, ma quasi nessuno la leggeva. I quadri dovevano parlare chiaramente, dovevano narrare bene. E quando l'operatore di quel film si chiama Giotto, il popolo non aveva bisogno di compitare. La scena era evidentissima pittoricamente, iconograficamente perfetta.

Ci fu un operatore di film affrescati, che si chiamava Bruno di Giovanni. Era molto faceto nella taverna e in compagnia di altri pittori (e tale lo riprodusse Giovanni Boccaccio nelle sue novelle), ma a tu per tu col muro non aveva molto estro. Le sue figure sembravano morte. Le scene da lui dipinte non avevano movimento; dicevano poco. Neppur le didascalie che egli scrisse, per esempio, nei riquadri della storia di Sant'Orsola erano sufficienti a stimolare la fantasia dei riguardanti.

Allora un suo amico burlesco, noto nelle storie col nome di Buffalmacco, gli consigliò un rimedio. Desiderava che le sue figure sembrassero vive e spiranti? Facesse uscire dalle loro labbra parole

scritte. Bruno di Giovanni seguì il consiglio che Buffalmacco gli aveva dato per scherzo e la cosa piacque.

Era nato, dal cinematografo muto, il cinematografo parlato!

In grazia di quelle parole scritte sulle labbra dei personaggi dipinti, il popolo pote' leggere anche nelle scadenti storie dipinte da Bruno. Ma il pittore non fu considerato nè dai suoi contemporanei, nè dai posteri un grande artista.

Ho richiamato questi precedenti storici non per piacevolezza erudita, ma perchè penso sia possibile trarre un buon consiglio per i registi. Non ci si fidi troppo delle didascalie; non si abusi della parola parlata. Il cinematografo è essenzialmente arte figurativa. L'immagine è tutto. Il resto è accessorio. La parola non deve reggere l'azione, deve soltanto commentarla; o illuminarla. Raramente, parcamente, la parola deve accendersi in mezzo alla rappresentazione, risuonarvi come una nota che si prolunghi musicalmente nella scena. Non bisognerebbe neanche accorgersi che l'attore parla. E non dovrebbe poi mai declamare. Il maggior nemico del cinematografo è il teatro.

Quando io (che però non sono un intenditore consumato dell'arte cinematografica) sento un attore che parla troppo, che narra o che declama; che dice a voce alta i suoi propositi, che dichiara con parole aperte i suoi sentimenti, penso istintivamente alle figure della storia di Sant'Orsola. Mi scopro allora un po' Buffalmacco e mi torna nel sangue fiorentino la vena burlesca di quell'artista stravagante. Sono tentato perciò di giudicare « goffo e plebeo » quell'attore, e con lui giudico male il regista che ha permesso tante parole dipinte sulle labbra dello smorto e inanimato personaggio.

PIERO BARGELLINI

L'HERBIER SULLE ORME DI MÉLIÈS

CON Carné la sera a pranzo si parlava di molte cose, musica da jazz per esempio, o vestiti. Dopo otto ore in teatro di posa, di tutto si poteva discorrere men che di cinema. Senonché ogni sera il discorso finiva per prendere questa piega e tenerla a lungo, sorretto dalla memoria formidabile di Carné per nomi e date. Fu lui a consigliarmi LA NUIT FANTASTIQUE che ora — a quanto leggo su *Le Film* — è stata dichiarata la migliore opera della produzione francese '42. Al suo apparire suscitò alti consensi e dissensi. Lo stesso Carné mi portò la rivista sulla quale L'Herbier rispondeva alle accuse rivoltegli. Quando chiesi a Carné il suo giudizio, egli non nascose un sorriso, e disse: « Pas mal ». L'indomani andai a vedere il film in un cinema dei Campi Elisi, dove da sei settimane teneva il cartellone.

L'Herbier è un nome che tutte le storie del cinema ripetutamente citano. A torto o a ragione egli può considerarsi un classico. Insieme a Barocelli, Poirier, Tourjanski, Raimond Bernard e altri partecipò nell'immediato dopoguerra alla lotta per il riconoscimento di un'arte dello schermo in Francia, spianando la via ai Delluc, Clair, Epstein, ROSE FRANCE fu, con l'accuse di Gance, uno dei primissimi film da cui gli intellettuali, tutti intenti allo spettacolo dell'armistizio, si lasciarono distrarre nel '19. La mano di un mutilato che teneva una rosa grande quanto lo schermo, li fece inorridire, ma cominciarono a parlare di L'Herbier. E non smisero più. Di fronte a ELDORADO scoprirono riferimenti a Ribera, Velasquez, Goya, Charensol chiamò L'Herbier l'Oscar Wilde del cinematografo. Poi si tentò di

approfondirne lo studio, di scoprirne il filone ispirativo nella letteratura dalla quale proveniva, ma non si trovò che vano estetismo e decadenza, immessi poi in quel L'INHUMAINE astratto falso gelido nel quale la ricerca di movimento spinta al parossismo era appena intiepidita dal bel volto patito di Eve Francis. Inutile dire che l'avanguardia, allora germogliante, vi trovava larga eco; del resto, Leger era il creatore dei modelli e Cavalcanti lo scenografo. Cadeva l'anno 1923.

L'HOMME DU LARGE (1920) e DON JUAN ET FAUST (1922) avevano pure smosso le acque: difetti in abbondanza ma tendenza ad una forma non comune di cinematografo. Si discusse intorno a L'Herbier, e su di un piano che il suo calgarismo, risolvendosi in un giuoco di pura e scatta e sfacciatissima tecnica, non giustificava. Da allora il compromesso fra industria e estetismo resterà alla base delle sue fatiche. Delle quali anche le più recenti, HISTOIRE DE RIRE e LA NUIT FANTASTIQUE, recano evidente, specie la seconda, lo sforzo di fuggire ogni verismo. Senonché costoso sforzo si rivela poi tutto esteriore e si dissolve in pura forma; che se ci spingessimo a cercarne la sostanza, ci troveremo di fronte a un dozzinale romanticismo che talvolta si rifugia in un umorismo senza lievito. Tale impossibilità a tendere intimamente verso un assoluto di originalità, quindi di poesia, resta l'handicap di L'Herbier, per quanta buona volontà egli metta, per quanta novità formale escogiti. Così la recitazione dei suoi attori sarà sempre artefatta, alterata la fotografia — abuso di "flou", come in ELDORADO, immagini fisse, rallentamenti, so-

vrimpressioni, eccetera — e stilizzata all'eccesso la scenografia, e il dialogo stravagante. Dal suo labbra mihi nel settembre scorso era l'aveva intenzione di girare LA VIE DI BOULLEU — ora in corso di lavorazione negli studi della Vieillesse a Nizza — in costumi swing, come disse, intendendo ultramoderni. E l'architetto Wakefield, buon diavolo, era disperato perché L'Herbier voleva un Montmartre soggettivato in base a quegli schemi. (Non so se Scamera, Barattolo e Paulvé, produttori, condivisessero l'idea)

Eccesso di personalità? È più facile credere a un'arida maniera che trova la sua necessità nella posizione stessa del regista. Posizione dalla quale non può ormai prescindere e che lo costringe come su un piedistallo i cui lati spicchiano di lapidarie scritte intrecciantesi disordinatamente: surrealismo, avanguardismo, wilderismo, oppure sperimentalismo, polemicismo e simili. Egli è considerato e si considera un maestro, un maestro innovatore, ed è non soltanto suo diritto ma suo dovere, imprescindibile, preciso, verso la società comportarsi in maniera inedita. Qualsivoglia trama a lui affidata non può che uscire rifatta sui suoi principi. Si veda questo brano della sceneggiatura di HISTOIRE DE RIRE, che è l'inizio del film.

PICCOLO SALOTTO IN CASA BARBIER

1. La macchina è situata in maniera da inquadrare una porta a vetri semiaperta comunicante con l'anticamera. Nell'asse della macchina si trovano l'anticamera e il giardino, che termina contro una cancellata chiusa. In uno specchio a destra della porta si scopre Adé, accovacciata, che parla al telefono.

Adé - Perché parli così forte? Non è necessario che tutta la casa ti senta.

In questo momento, venendo dal giardino, appare Giuseppe il maggiordomo. Egli porta, oltre al suo orologio a catteda sul panciotto, altri due orologi che gli pendono dalle tasche laterali. Quando è al centro dell'anticamera, si ferma guardando verso il salottino.

La gamba nuda di Adé entra, direttamente e non più riflessa, in campo, la punta del piede tesa verso la porta. Adé dice:

Adé - Tu dimentichi che è venerdì... Tu non sai che...

ANTICAMERA

2. Ciò che vede Giuseppe. Il salottino attraverso la porta. Adé di spalle al telefono, accovacciata. Raccordo sul movimento suggestivo della gamba scoperta che si sforza di trovare la porta, la trova e la chiude di colpo.

Adé - Significa venerdì!

3. Giuseppe, che ha visto con un certo piacere, si riscuote e si dirige verso...

Panoramica
...la parete.

4. Tre orologi da muro, in fila, segnano rispettivamente: 6.35 6.42 6.45.



'Amanti senza domani' (Histoire de rire) di M. L'Herbier

Panorama su

Giuseppe esitante si suona la sottostante soneria o no.

5. Adé, di faccia, sempre al telefono. Si guarda nello specchio tentando di scacciare una mosca che la disturba.

Adé - Amore mio, amore mio... Come? Finalmente? Finalmente cosa?

SALONE IN CASA BELLORSON

6. Un giovanotto solo in una stanza convenzionale e sontuosa, di pessimo gusto. Enormi poltrone e tendaggi, ninoli assurdi. Il giovanotto ha in mano il telefono e indossa uno strano accappatoio, semiaperto.

ACHILLE - Dico finalmente perché finalmente hai detto che mi ami.

7. Adé nel medesimo atteggiamento, parlando più alla sua immagine che al telefono.

Adé - L'ho detto ma non è vero. Cercavo di persuadermi che tu mi ami per vedere se mi sentivo felice di amarti.

HISTOIRE DE RIRE è senza dubbio il meno surreale dei lavori di L'Herbier. Anzi non lo è affatto. È un film molto commerciale, tratto dalla fortunata commedia di Salacrou, che il regista deve aver scelta non solo per la sua tesi discretamente romantica, ma anche per la possibilità ch'essa offre di una interpretazione paradossale. « Imparate a ridere, miei giovani amici, se ci tenete a restare pessimisti ». Queste parole di Nietzsche anteposte da Salacrou al testo della sua « farsa drammatica » non potevano lasciare indifferente un L'Herbier, il quale si è studiato di produrre un film divertente e nel contempo pieno di sottintesi, e di morali. Già nel brano riportato si trovano accenni a quelle intenzioni: il maggiordomo sornione, la gamba nuda di Adé, le battute di dialogo. Ma si trova dell'altro, vale a dire il proposito di alterare quanto più possibile la materia. Le prime due inquadrature, abbastanza complesse, sullo schermo acquisteranno addirittura un sapore metafisico. Poi tutti quegli orologi, e la soneria... Basti dire che codesta soneria segnerà la fine della ricreazione di Gerardo e Gialuigi, due distinti e importanti uomini d'affari. Mentre essi giuocano spensieratamente (in un granaio apposto dove è vietato parlare di « cose di fuori »), Adé, moglie di Gerardo, telefona all'amante, riprendendo una tradizione allegramente pochadistica che la crudezza dell'ultimo cinema francese aveva trascurato.

E, quello riportato, un inizio che raggiunge l'effetto di introdurre lo spettatore in un ambiente di paranoici. E ciò a L'Herbier dà gusto. Ora il Comitato Professionale degli Autori e Editori gli ha affidato la presidenza della Commissione Consultiva del Film Cinematografico. E il Conservatorio di Arti Moderne in via di costituzione e raggruppante cinema, *music-hall*, radio, dischi, jazz, lo ha incaricato di dirigere il primo gruppo, cinema e *music-hall*. Viene da immaginare l'ingresso del maestro nell'aula gremita, e la lezione abbondante di auto-citazioni, e gli applausi finali degli allievi, presi da accademico invasamento.

Questo è Marcel L'Herbier, autore di LA NUIT FANTASTIQUE, che è ufficialmente il miglior film francese del '32. Per avere un'idea dell'importanza che l'autore attribuisce al suo lavoro, basta leggere le poche righe che seguono, ricavate dall'articolo citato all'inizio: « Maurizio Ravel, suscitando il fantasma di una musica imperitura, compose *La tomba di Couperin*. Un cineasta non avrebbe forse il diritto, sostituendo l'immagine parlante alla tradizione perduta d'illustri immagini mute, di azzardarsi a comporre *La tomba di Méliès*? È con questo titolo, e come in omaggio al vero creatore della tecnica cinematografica francese, che avrei voluto sottoporre alla critica il solo film — con HISTOIRE DE RIRE — che ho fatto dal 1940 in poi, se non si fosse giudicato più opportuno per il presunto appetito del pubblico chiamarlo semplicemente LA NUIT FANTASTIQUE ».

L'Herbier, dunque, tende a Méliès, il giocoliere del cinematografo. E in LA NUIT FANTASTIQUE le fantasmagorie sono all'ordine del giorno e tutte risentono di VOYAGE DANS LA LUNE, ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN, LE MENUT LILIPUTIEN, ecc. La trama è di un poeta di Saint-Germain-des-Près, Louis Chavance, i cui ideali cinematografici rispondono ai nomi di FANTÔMAS e LES MYSTÈRES DE NEW-YORK. Si tratta, in effetti, di un sogno. Un operaio si addormenta e vede in sogno una meravigliosa fanciulla. La segue e con lei percorre un itinerario nei luoghi più misteriosi della città, fra la gente più allucinata, che compie le più assurde azioni. Poi l'operaio si sveglia e incontra per davvero la fanciulla; allora il sogno si fonde alla realtà. Ma tutto avviene come se i personaggi medesimi fossero consapevoli della allucinazione, e anzi ne parlano filosofando piacevolmente. Poesia dell'avventura, dice L'Herbier, condita col surrealismo del '20. Per ritrovarla oggi è stato necessario dare ai baffi di Fernand Gravey le stesse dimensioni di quelli classici di Max Linder; mettere a Micheline Presle lo storico cappello di Pearl White; situare l'insieme del periplo magico fra LA BELLE CYCLISTE e il Museo Grévin.

Senonché anche questo evidentemente non bastava. E L'Herbier fece ricorso alla tecnica, come il suo solito. Un uomo sogna e i discorsi di un altro non giungono alla sua coscienza; le labbra dell'attore si muovono ma non esce suono. Più avanti si assiste al tentativo di dar forma concreta alle visioni di un cieco; immagini indefinite i cui contorni oscillano sulle onde di una musica immaginaria. Poi è la volta di un ubriaco, il quale non soltanto vede, ma sente doppio. Tutto ciò non stupisce più. Stupì il pubblico che nell'aprile del 1896 faceva ressa al teatro Robert-Houdin dove Méliès proiettava le sue pellicole ch'egli stesso interpretava. Mezzo secolo è



Il diabolico Méliès in uno dei suoi disegni (Museo del cinema 'Canudo')

passato, e il cinema ha percorso molta strada. Quegli stessi trucchi che L'Herbier oggi ripete, quella stessa inventiva ch'egli tenta di eguagliare han perduto la buona grazia inattesa e sincera, la simpatia costante anche nell'assurdo che Méliès infondeva loro, son divenuti apologia dell'inconscio. Sì, il pensiero e l'arte tendono sempre più a isolare nel reale gli elementi cosiddetti fantastici, e l'artista moderno può anche considerarsi — se proprio vuole — freudianamente svuotato d'ogni coscienza e umanità; ma quando non sorregge il desiderio di illuminare delle cose il loro mito, la loro fantasia, la loro verità, si cade nell'arbitrario, che non ha mai portato all'arte. Nel sorprendente finale del melieriano QUATRE CENTS COUPS DU DIABLE l'Orsa Maggiore e l'Aurora si misurano in una gara di nuoto. Saturno esce beatamente dal suo anello mentre donne fioriscono dal parapigioggia di un prestigiatore. A questa ingenua e limpida fantasia vuol contrapporsi LA NUIT FANTASTIQUE, con un Gravey che sul punto di uccidere il rivale è fermato da questi con le parole: « Perché sparate, se stiamo sognando? ».

Nella quale sciatteria è la storia di Marcel L'Herbier. MICHELANGELO ANTONIONI

Concorso per gli esperti ②



A Come si chiamava quest'attrice? Qual'è il film da cui è tratto questo fotogramma? E chi fu il regista?



B In quale film appariva questa scena?



C Qual'è il termine tecnico di questa macchina?



D In quale film Greta Garbo appariva così vestita?



E Qual'è il nome del regista di questo film?



F Questa fotografia è del 1919. Chi sono i due fotografati alla 'Palatino Film'?



G A cosa servono questi attrezzi? Come si chiamano?



H Qual'è il nome di questo attore comico del muto?



I Sotto le spoglie di un corifeo nella tragedia 'Agamennone' si nasconde un giovane, notissimo attore italiano del cinema. Chi è?

APPUNTI PER UN FILM

D'AVIAZIONE

Abbiamo chiesto a Francesco De Robertis qualche confessione sui motivi, sulle idee e sui principi che hanno fin qui guidato e continuano ad informare le sue fatiche cinematografiche. A noi sembra di grande interesse farne partecipi i nostri lettori, specialmente ora che del De Robertis si annuncia un film sulla aviazione in guerra, dal titolo 'Uomini nei cieli'

Il film navale UOMINI SUL FONDO fu un film « didattico ». Nacque — come idea — in tempo di pace e in un momento in cui l'interesse di tutto il mondo vibrava ancora intorno al destino di tre sommergibili (inglese, nordamericano, francese) andati perduti, tutti e tre, nello spazio di poche settimane.

Nel campo dei « sistemi di salvataggio » la nostra Marina era all'avanguardia, sia come concezione che come attrezzatura. Pensai fosse più che opportuno portare quella materia alla conoscenza del pubblico, trattandola con elementare chiarezza e sotto forma « spettacolare ». UOMINI SUL FONDO apparve, quindi, come la « storia di un salvataggio ».

Storia nella quale la « psicologia degli uomini protagonisti » fu toccata appena e solo in rapporto all'ambiente, cioè agli imprescindibili vincoli che — particolarmente nel mondo subacqueo — legano il destino degli uomini a quello di uno scafo.

LA NAVE BIANCA nacque anche con concezione didattica.

Si trattava di illustrare l'organizzazione sanitaria bellica della nostra Marina.

Mi parve che la semplice storia di un ferito potesse costituire una sufficiente traccia per il film.

Quella storia mi dava, anche, l'opportunità di far conoscere, al pubblico, la vita di una grande nave di linea dalla fase in cui muove verso il nemico a quella del combattimento.

Nella prima impostazione del film gli elementi psicologici furono da me immaginati — anche in questo film — sotto forma lieve e solo in rapporto al mondo professionale.

A base di tutto stava un senso ideologico di parallelismo tra spirito e materia, cioè tra gli uomini feriti in combattimento e la loro nave, anch'essa ferita.

Una comunanza di destini, di speranze e — infine — di gioia nel « ritrovarsi ».

In un secondo tempo — ed a film già in corso di realizzazione — apparve l'opportunità di ampliare e « riscaldare » il racconto, inserendo qualche elemento psicologico meno professionale e più intimamente umano. A questo scopo fu da me creata una storia tanto « posticcia » quanto « banale ».

La storia di un puro amore tra il « ferito protagonista » e una giovane infermiera.

Questa storia tolse al film la purezza etica e stilistica rispettata severamente in UOMINI SUL FONDO.

Ma, agli effetti del consenso del « pubblico », i risultati di NAVE BIANCA (almeno in Italia e in rapporto alla nostra sensibilità) furono rimarchevoli ancor più di quelli di UOMINI SUL FONDO e dimostrarono che il pubblico — in qualunque genere di film — preferisce vedere i personaggi sotto aspetti umani e nel gioco di passioni e di problemi intimamente umani.

ALFA TAU non fu un film didattico.

In senso assoluto non può essere considerato nemmeno un film di propaganda, risultando privo di una qualunque « tesi » e di un

qualunque « argomento di convincimento ». ALFA TAU non si presta ad una precisa classifica. Non ha « personaggi protagonisti » — non ha « unità narrativa ». Protagonista è il piccolo mondo di un reparto di sommergibili e la « linea narrativa » è affidata al divagare dell'obbiettivo in quel mondo. Da quel mondo nessun personaggio principale si stacca. Nessuna concessione a storie individuali e a problemi psicologici umani. I personaggi sono uomini « qualunque » — sorpresi in mare o in terra — nelle loro occupazioni e con una fisionomia comune in tutti: quella dei sommergibilisti in guerra.

ALFA TAU è un film di psicologia anonima e collettiva.

Il consenso delle masse, per questo film, è stato anche maggiore che per NAVE BIANCA.

Ma questo non induce affatto a credere che il pubblico rinunci facilmente ai « personaggi protagonisti » alla loro « storia » e alla umanità delle loro espressioni di vita. A mio avviso, sarebbe un errore costruire un altro film — di altro ambiente — con la stessa concezione e sullo stesso modulo di ALFA TAU.

Comunque, tra i risultati più significativi, va considerata la definitiva conferma fornita ad una esperienza fatta gradualmente attraverso gli altri due film navali: l'esperienza circa l'impiego di « personaggi veri ». I « personaggi veri » di ALFA TAU hanno dimostrato che individui forniti di un minimo di attitudine e di sensibilità (anche se completamente nuovi alla recitazione cinematografica) possono rappresentare i loro « ruoli veri » forse con la stessa efficacia degli attori professionisti, ma certamente con risultati di più sentita « presa » e di maggior « credito » da parte del pubblico.

Questo: per ciò che riguarda i risultati pratici di tale genere di film, cioè all'effetto dell'efficacia della propaganda. Ma a giustificare meglio l'impiego di « personaggi veri » interviene una più profonda considerazione: il valore di un film di guerra deve essere essenzialmente « documentario » e deve andare oltre l'espressione di una « documentazione a carattere attuale ».

In parole semplici: un film di guerra in cui agiscono « attori professionisti » rimane un film da « spettacolo » destinato all'interesse delle folle per un periodo di tempo che non va oltre quello di normale sfruttamento di una pellicola. Un film di guerra in cui agiscano « elementi militari veri » (presi dalla « reale vita di guerra ») non è soltanto un film « spettacolo » ma un « documentario storico » che conserva — nel tempo — il suo carattere di « materia vivente ». Fra dieci, fra venti anni, proiettandolo su uno schermo, si potrà dire ad una generazione nuova: « Questi sono i combattenti, sono gli uomini di quella guerra ».

Nell'impostazione del film aeronautico UOMINI NEI CIELI ho tenuto presente gli elementi di « esperienza comune » dei precedenti film ed i criteri particolari che qui espongo:

1) dare ampio sviluppo ai « fattori umani attraverso una linea « narrativa-spettacolare » ben definita: cioè la « storia individuale » dei personaggi protagonisti;

2) far « sentire » più che « vedere » la guerra. Farla « sentire » come « effetto di riflessione », sulla psicologia del combattente in genere e dell'aviatore in particolare;

3) esprimere e sostenere uno spirito sostanzialmente e profondamente ottimista: mostrando — proprio attraverso le ripercussioni più drammatiche della guerra — l'influenza benefica ed esaltatrice che la guerra esercita sullo spirito di coloro che non si sono sottratti alla « prova massima » destinata fatalmente alla vita di ciascun uomo.

F. DE ROBERTIS

PER UN FILM D'AVIAZIONE

Un cacciatore narra come dopo una scivolata d'ala è riuscito a 'beccare' la coda del nemico



I classici 'pivelli' nelle scuole sono impazienti di mostrare la loro perizia agli anziani



Una crociera di vigilanza o una azione di guerra è per questi giovani la bella avventura quotidiana



Ai limiti estremi del campo si attende di buon umore il momento di partire



I compagni sono partiti. Il pilota fissa, nel cielo, il luogo d'appuntamento



È arrivato l'operatore del Centro Cinematografico: una liscia ai capelli, una posa disinvolta, e tutto è pronto per 'girare'





Assia Noris e Gianni Desailly
in 'Il vagabondo d'Ognissanti'

Una favola cinematografica

GLI scrittori di novelle, di racconti, di favole, ai quali i direttori delle riviste e dei giornali raccomandano, specialmente in questi tempi, la brevità, devono spesso saltare la descrizione dei personaggi — con evidente svantaggio per la fantasia dei lettori — oppure mantenersi entro i limiti della descrizione dello stato d'animo d'un solo personaggio.

Penso che tali inconvenienti si potrebbero evitare togliendo a prestito dal cinematografo qualche figura d'attore. E dico ciò al solo fine di scrivere delle novelle e non per confezionare al tempo stesso dei soggetti cinematografici. Anzi, a pensar bene, mi pare che i soggetti cinematografici non dovrebbero mai formare oggetto di preventiva lettura del pubblico, che, in tal modo, in sala di proiezione, godrebbe di qualche sorpresa e si divertirebbe della novità dei fatti. Ad eccezione, s'intende, dei capolavori della letteratura e del teatro che, anche se notissimi al pubblico, sono, grazie anche all'arte che contengono, sempre ripresentabili e sempre nuovi.

Ecco qui di seguito, un esempio di favola alla quale prendono parte Amedeo Nazzari, Osvaldo Valentj e Lilia Silvi.

Il conte Amedeo Nazzari usava dare delle feste di ballo sulla terrazza del castello, alla quale si poteva accedere soltanto per una scala a chiocciola, chiusa da una porta.

Alle feste partecipavano tutti coloro che gli riuscivano graditi. La gioventù del paese ambiva molto agli inviti e si divertiva in modo straordinario. Si poteva dire che tutti gli amori e le passioni nascevano e si sviluppavano durante quelle feste di ballo, che sempre si protraevano fino all'alba.

Poi, un giorno, cominciarono a crescere in volto al conte dei bitorzoli misteriosi, che il suo cerusico Osvaldo Valentj estirpava, ma che sempre dopo il sonno ricrescevano. Talvolta le pustole gli spuntavano perfino dopo il pisolino pomeridiano, e sebbene il medico glielne togliesse, la-

sciavano sempre un segno tale, che il volto ne restava deturpato, impedendo al conte di partecipare alle feste.

La malattia, contro la quale, diceva il cerusico, non c'era che da portare pazienza (e al conte proibiva di lavarsi la faccia se non voleva correre il rischio di estendere l'infezione su tutta la pelle del volto) fece cadere il conte in grande melanconia. Egli gettò nel pozzo le chiavi della terrazza e disse di averle perdute, soltanto perchè nessuno potesse più divertirsi a ballare senza di lui.

I giovani del luogo gli inviarono una supplica che diceva così: «Conte, la vostra melanconia ci addolora e faremmo di tutto perchè vi passi. Diteci dunque: che dobbiamo fare? Dal canto nostro, riteniamo che quanto vi manca sono le belle feste d'un tempo. Non possiamo credere che la perdita di una chiave debba costringerci tutti alla tristezza. Anzi, oscremmo proporre di incaricare qualche fabbro del luogo a fornirvene una nuova».

Amedeo Nazzari sapeva purtroppo che con la chiave non avrebbe risolto nulla, pure, per guadagnare tempo e per non scontentare i paesani, acconsentì di bandire un concorso libero a tutti i fabbri e a coloro che volessero tentare, anche senza essere del mestiere, di rifare le chiavi adatte per accedere alla terrazza del castello.

Chi avesse avuto l'ingegno d'imbroccare la chiave giusta, avrebbe ricevuto in premio una borsa piena di monete d'oro, oltre ad ottenere l'onore di aprire le danze con la più bella dama, alla prima festa, che sarebbe stata organizzata dal conte.

I giovani del contado accorsero numerosi: con dei pezzi di cera tentarono d'indovinare il numero delle tacche e la forma della serratura. Ma nessuno, fosse un fabbro, o un semplice dilettante, a nulla approdò. Chiave e serratura dovevano essere state fabbricate in tempi lontani da un artigiano che s'era divertito a farle complicatissime.

La difficoltà di costruire una chiave e soprattutto il ricco premio promesso, spronarono anche l'ambizione del cerusico Osvaldo Valentj.

Egli non possedeva l'arte per congegnare una chiave complicata, ma ricordò che la sua fidanzata Lilia Silvi era riuscita un giorno ad aprire una porta servendosi d'una forcina per capelli invece che della solita chiave.

Andò a cercarla nel paesetto dove viveva e la trovò nei pressi del molino che, assieme agli amici, si divertiva a pescare le trote.

«Lascia stare la pesca», le disse: «si parte pel castello del conte Nazzari: prendi teco alcune forcine per capelli, chè dovrai aprire una porta senza la chiave».

Lilia Silvi gli rispose con una smorfia, indi gli chiese se fosse ubriaco: infine lo assicurò che non si sarebbe mossa dal ruscello fino a tanto che non avesse pescato almeno una dozzina di trote. Osvaldo Valentj scoppiò in imprecazioni, poi prese la fidanzata per la vita e se la caricò sulle spalle. Lei gli dava dei pugni sulla schiena, sgambettava, ma inutilmente. Egli la caricò sul cavallo e partì di carriera.

Nel paese del conte Amedeo Nazzari la gente rideva al passaggio del cavallo: Lilia Silvi, che Osvaldo Valentj aveva fatto sedere dietro di se, gli faceva alle spalle un'infinità di sberleffi scherzevoli, di smorfie insolenti, che divertivano assai i passanti.

Non è da sorprendersi se, giunta dinanzi al conte così disposta, chiedesse ad alta voce al fidanzato: «E questo melanconico gufo buttarato sarebbe il conte Amedeo Nazzari?».

Tutti allibirono alle parole della fanciulla. Osvaldo Valentj le gettò delle occhiate d'ira, stringendo i pugni dal desiderio di picchiarla.

Come se non bastasse, Lilia Silvi aggiunse: «Scummetto che il tapino non sa ballare».

«Taci», urlò Valentj. Poi chiese senza al conte per le sciocchezze che la sua fidanzata, sempre vissuta in mezzo ai selvaggi del suo paesetto, stava dicendo.

Il conte Amelro Nazzari è anch'egli un selvaggio. Basta guardarlo in faccia e, gridò la Silvi. A queste parole il conte s'indignò. Osvaldo si scagliò sulla fidanzata nell'intenzione di legnarla. Ma il conte s'interpose e disse: « La signorina apra subito la porta con la forcina dei capelli. Qualora non vi riesca, sia gettata in carcere ».

« Sta bene », rispose Lilia Silvi e si mise a provare. Ma per quanto tentasse, non riuscì a girare. Allora il conte la fece arrestare e chiudere in prigione.

All'indomani al conte successe un fatto molto curioso. Ebbe, a una cert'ora, vivissimo il desiderio di rivedere Lilia Silvi. E perchè lei non lo insolentisse vedendolo tutto bitorzolutato, scese nel carcere e l'ammirò attraverso uno spioncino.

Così fece anche nei giorni seguenti e finì per innamorarsene.

Bisognava trarla dal carcere ma non poteva farlo senza una buona ragione. Allora ebbe un'idea.

Pensò di ripescare la chiave dal pozzo e di gettarla, senza che nessuno se ne accorgesse, sul giaciglio della prigioniera, assieme ad un biglietto nel quale avrebbe scritto alcuni consigli ed alcune spiegazioni.

Salvo quel difetto dei bitorzoli, il conte Nazzari non ne aveva altri: era un robusto garzone. Dette l'ordine di non far entrare nessuno nel parco e si svestì e saltò nel pozzo per ripescare la chiave.

Il ricupero non fu cosa facile. Dovette tuffarsi e rituffarsi svariate volte, prima di venire a capo e si può ben dire che trascorresse accanto al pozzo alcune ore, sempre col volto bagnato. Quand'ebbe ripescata la chiave, s'accorse che tutti i bitorzoli erano caduti ed anche le macchie scomparse e fu preso da un sospetto.

Aspettò che Lilia Silvi s'addormentasse per gettare la chiave sul suo giaciglio, assieme al biglietto progettato.

Poi, invece di dormire come al solito, stette sve-

glio ad occhi chiusi e quando il cornicista Osvaldo Valentini entrò nella sua stanza, in punta di piedi, per lasciargli cadere sul volto le solite schifose gocce che gli consentivano di curargli i bitorzoli, trandone lauti guadagni per un tempo infinito, saltò su e dette all'infedele una buona dose di legnate. Indi lo fece gettare in carcere al posto di Lilia Silvi che, il giorno dopo, con grandi feste, aprì la porticina della terrazza.

Anche se la favola che precede è ben lontana dalla ricchezza di fatti e di sentimenti necessari ad un buon soggetto cinematografico, il lettore benevolo dovrà ammettere che avendo noi usato alcune figure notissime del cinema, siamo riusciti a crearci nella mente delle immagini precise, mentre se ci fossimo messi a descrivere i personaggi, usando la nostra fantasia, ci saremmo dovuti dilungare assai, col pericolo di raggiungere risultati molto minori.

ENRICO MOROVICH

Intervista col professor

KNUD KIRCHENSWANSEN

dell'Università di Copenaghen

— Allora ci siete riuscito?

— Ci sono riuscito.

— Da solo?

— No, con mia moglie. Lei ha detto che do-vevo decidermi, una volta o l'altra, ad andare al cinema; che un uomo come me non doveva privarsi d'uno spettacolo come quello; che, infine, ero un uomo moderno e mi mancava appunto questo: andare al cinema.

— Che volete che vi dica?, quando uno è arrivato alla mia età senza mai fare una cosa, non s'ha la voglia, mi si creda, di mettersela a fare, così, in quattro e quattr'otto, senza che ci sia una ragione particolare; così che io fui assai restio, in principio.

— E ne siete contento?

— Insomma...

— Sarebbe a dire? Non v'è piaciuto?

— Non è questo quello che voglio dire; voglio dire piuttosto, che, in definitiva, non m'è parsa poi una fatica tanto importante, come diceva una moglie. Ecco: avrei potuto farne benissimo a meno... non credo che ci tornerò.

— Ma che mi dice mai? Non tornerete al cinema?

— E che ci torno a fare? Ci sono stato e basta. Ho visto di che si tratta, non ho bisogno d'altro.

— Oh! questo è assai strano, milioni di persone vanno da tanti anni, con costanza, al cinema, e voi, che ci avete messo piede appena una volta, vi siete già stancato! Non riesco a capire. Mi han detto che, tra i vizi moderni, il cinema è uno dei più attaccaticci e incorreggibili...

— Va bene, vuol dire che io sono refrattario a questo vizio.

— Ma ditemene almeno la ragione. Secondo me, vi dorreste essere assai divertito e dovrete avere gran desiderio di riprovare tutte quelle strane emozioni...

— No, signorina, non ne ho alcun desiderio.

— Ditemi la verità allora, vi siete annoiato?

— No, al contrario, il tempo è passato in un baleno!

— E allora? Suvvia, ditemi che cosa avete provato?

— Lo volete proprio sapere?

— Sì.

— Mi promettete di non dirlo a nessuno?

— Lo prometto.

— Badate che è un segreto; ne andrebbe della mia reputazione... in special modo che non lo sappiano i miei studenti... e che non lo sappia mia moglie!

— Non lo saprà nessuno, ve l'assicuro, ma dite...

— In un orecchio.

— Va bene, in un orecchio.

— (a bassissima voce) Il fatto è che non ho capito niente.

— Sarebbe a dire?

— (c. s.) Non ho capito niente di quello che succedeva nel « film ».

— Spiegatevi!

— (c. s.) Non ho capito il fatto, la trama, il soggetto del film... come diavolo devo spiegarvi! E non fatemi alzar la voce. Che non mi sentano, per carità!

— Vorreste dire che non avete capito nulla di ciò che succedeva nel film?

— Appunto.

— Ma come può darsi? Qualsiasi bambino lo avrebbe capito.

— Ed io, invece non ho capito; vi parrà strano, ma è così.

— Anzitutto che « film » avete visto?

— IL MISTERO DEL FALSARIO.

— L'ho visto anch'io, è un film giallo.

— Come avete detto?

— Giallo.

— Anche questa è una cosa che non ho ben chiara... molte cose non mi sono state ben chiare... per esempio quell'omino... voi avete visto il film, vero?

— Sì.

— Allora... quell'omino che alla fine è risultato il colpevole, mi sembra che somigliasse molto a quello che ha iniziato le indagini, tanto che ho creduto che fosse lui stesso... poi ho capito... che diamine! Se era il poliziotto non poteva essere al tempo stesso l'assassino; e quell'altra ragazza, quella bruna, del caffè-concerto, che canta ogni tanto una canzone (ah, o perchè cantano poi tanto?) e che poi alla fine ruba i gioielli... e fa l'infermiera...

— No, professore, una è quella che ruba i gioielli e una è quella che fa la canzonettista, l'infermiera poi è per l'appunto la madre di quest'ultima... sono tre donne diverse.

— Ne siete sicura?

— Sicurissima, una si chiama Ketty, l'altra Miriam, la canzonettista araba e l'infermiera è la signora Johnson.

— Ma perchè la signora Johnson ha una figlia araba?

— Sono affari suoi... non è stata troppo attenta...

— Piano, piano, signorina, non mi confondete le idee... a che diavolo non è stata attenta la signora Johnson?

— Ma, professore, non vi siete accorto del principe Babekan... quello delle tigri?

— Adesso capisco... la signora Johnson... il principe Babekan...

— Appunto.

— Capisco tutto: la canzonettista per rendere più facile la vita alla madre, ruba i gioielli di suo padre...

— Ma no, vi ho detto che la ladra è un'altra persona, si chiama Ketty e non è araba, è svedese.

— Eh già, dovete aver ragione... altrimenti quel giovanotto sarebbe stato davvero quel galantuomo che asseriva di essere, invece di quel furfante che è risultato alla fine; sfidatelo diceva le stesse cose a due donne diverse; ma non eran poi tanto diverse! Vi dirò, signorina, non m'è risultata affatto ben chiara tutta la faccenda del delitto... a dir la verità io ho visto solo alcune ombre, ho udito uno sparo e ho visto una rivoltella fumante... siete proprio sicura che quello fosse un delitto? Ne siete proprio sicura? Io ho letto che i delitti avvengono diversamente.

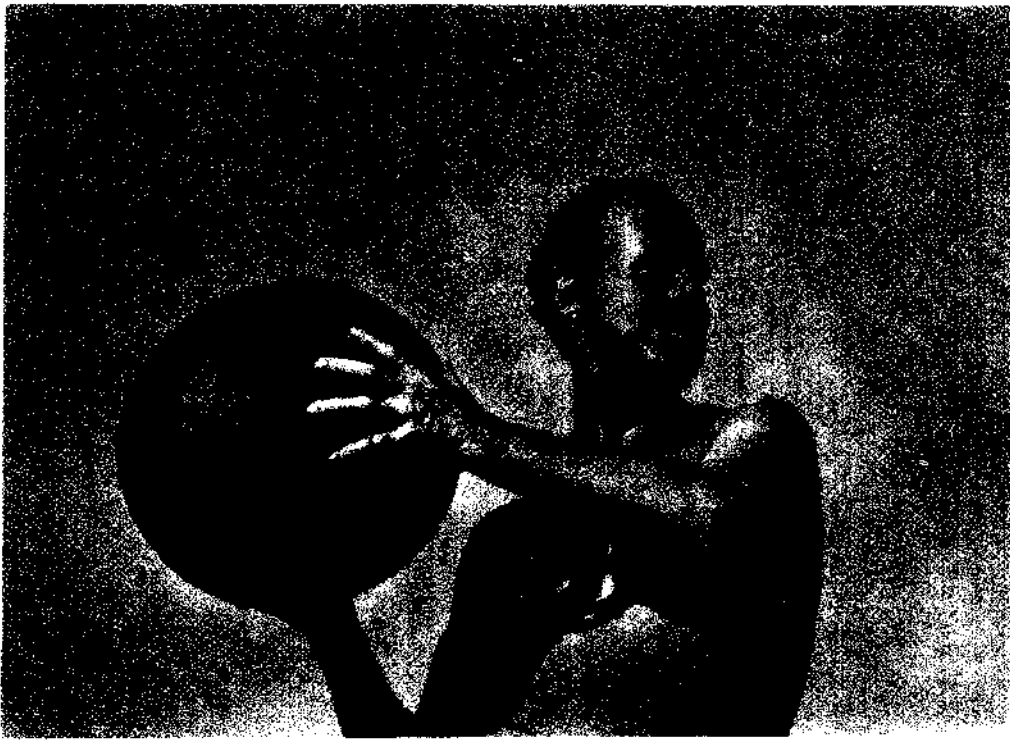
— Vedete, professore, per voi che non ci avete mai messo piede, il cinema è difficile a capirsi, perchè s'ha bisogno d'essere esercitati ai suoi trucchi. Voi non potreste leggere un romanzo solo perchè avete gli occhi per vedere le pagine; se ignorate il significato delle lettere dell'alfabeto non ne capirete nulla. Una cosa simile accade per il cinema; bisogna avere gli occhi esercitati, capire a volo, molte cose che vengono sottintese. I primi « film » erano molto più semplici, i fatti venivano raccontati in modo più elementare, più coordinato; adesso, molte cose si lasciano immaginare allo spettatore e tutto questo lavoro di immaginazione vien fatto meccanicamente e inconsciamente; a furia di vedere dei « film » s'acquista un intuito speciale per cui si fa a meno di molte scene, di molti nessi, e il soggetto, il fatto è egualmente comprensibile. Ma per voi, che al cinema non ci andate mai, capisco che gran parte del film, nel vostro caso assai veloce come ritmo di narrazione, non sia stata ben chiara. Il cinema ha anche lui la sua consecutio temporum; bisogna impraticichirsi!

— Capisco ora, signorina, siete stata assai chiara, ma perchè poi, a un tratto, quando s'è scoperto l'autore del delitto e l'assassino s'è messo a baciare quella ragazza... ma già... quello non era l'assassino... (capite ora perchè non ci ho provato gusto... veder baciare una ragazza, che ci stava, da un assassino... ma no...) insomma perchè dopo che si son baciati e sembrava tutto finito, si sono poi viste tutte quelle navi e tutta quella gente che urlava e poi s'è vista la bandiera? Che son partiti in viaggio di nozze? Ma non s'era in America? E m'è parso di vedere anche la regina madre... forse saranno venuti qui a fare il viaggio di nozze... ma non s'usa laggiù, di andare alle cascate del Niagara?

— Ma, professore, che diavolo! le navi, la regina madre, la folla e tutto il resto faceva parte del giornale d'attualità!

ADOLF SVENSEN

(trad. di Gabriele Baldini)



CARMINATI

il capitano della Duse

ROMA, gennaio.

Caro direttore,

L'incarico di trovare un artista cinematografico italiano capace di rappresentare degnamente la dignità, posso finalmente dirlo condotto a fondo onorevolmente. Penso che la cosa vi stupirà un poco; ma tant'è. Non ho trovato il nostro attore a Cinecittà, anche se uno di questi giorni ve lo vedremo passeggiare o lavorare; conta ad ogni modo che contro ogni previsione e affermazione, che cioè non si avesse in tutt'Italia un artista che intenda la dignità e ne parli come un dovere e un diritto, e che rifaccia cadere su di sé il peso della dignità secondo una tradizione umanistica classica, da Pico della Mirandola al Guicciardini, e anzi meglio al Guicciardini che a Pico, specie in questo momento per lui, l'artista, di ozio: « ozio con dignità » come diceva lo storico fiorentino; contro ogni affermazione dunque, un attore italiano che qualcosa della dignità morale e professionale sappia, secondo sue affermazioni precise, esiste; e voi che avete letto il titolo della corrispondenza, sapete naturalmente che è T. C., che io qua segno con lettere abbreviate per mantenere il segreto professionale e insieme far qualche concessione ai nostri lettori. La scoperta è avvenuta involontaria al ristorante dove usiamo consumare pasti e « bollini »; certamente conoscerete di fama il « Bottaro », un locale non ancora salito, Dio ce ne scampi, ai fasti del cinema (ma purtroppo già minacciato da Martini) (chi ci salverà da questa invadenza amorfa del cinema italiano? Voi, caro direttore, perché non fate qualcosa?); qua al Bottaro vengono pittori scultori giornalisti, qualche attore, qualche modesto regista più o meno maledetto; e personaggi della consueta commedia arguti e facilmente precisabili in nomi cognomi affezioni vizi eccetera soliti e insoliti. Qua dal Bottaro dunque pubblico vario eterogeneo vivace appassionato e spassionato secondo i casi, che frequenta le mostre d'arte, che va a sentire la Merlini all'Eliseo alle prime con la tessera dell'amico, che va a vedere *Malombra* e lo trova di segreto; gente dunque come non se ne incontra nel cinema italiano, cioè, con tanto di viso, di carattere e abitudini: non macchiette. Tutto

concluso, potremmo dire un pubblico modesto, senza pretese, davvero all'italiana; e dati i tempi potremmo dichiarare che si tratta di gente con stomaco di prima categoria per ristoranti di seconda. Anche Gabriellino d'Annunzio viene qua per comodità personale, arriva a bordo della sua bicicletta, entra, litiga, ha sempre fretta, mangia, se ne va; come tutti al ristorante insomma, che vengono mangiano hanno fretta spesso, e finito se ne vanno. Un giorno arrivò tra di noi, ormai sono più di sei mesi, T. C., preso posto a un tavolo, concedette alcune occhiate intorno, e impossessatosi delle caratteristiche della sala, cominciò a ordinare, mangiare; quindi, dopo pagato, si alzò. Tornato i giorni successivi, trovò Gabriellino d'Annunzio, suo amico e nostro, parlarono, vennero fatte le presentazioni, le parole si seguirono, gli accenni a una sua vicenda di prigionia, di stenti obbligati, di fastidi e di fama e di miserie e curiosità finirono per adagiarsi nel corso delle conversazioni; fino a dover pensare che T. C. coi suoi amici (quelli che danno il tono borghese e pulito a questa trattoria di impiegati, di scagnotti della scultura, del giornalismo, della politica da tavolino, dell'arte senza minuscole né maiuscole), fino a concludere si diceva che T. C. avesse sulle spalle oltre il peso della dignità che appariva al suo seguito come retaggio sicuro e inequivocabile, anche altre cose; e cioè proprio tutte quelle cose che sappiamo sul suo conto, sentite dire, lette da molte parti, sussurrate anche in gruppi di maligni, e così via. È stato dunque su di lui, caro direttore, che abbiamo messo gli occhi addosso quando ci avete dato incarico di trovare un attore dignitoso, e di narrarne i casi se ritenuti interessanti. Spunto probabile d'una prima moralità essenziale, è la bellezza, l'avvenenza di T. C. a sedici anni; il che spiegherà nel seguito della vicenda, del racconto piuttosto, molte cose e molte fortune, e darà modo di comprendere come anche la dignità possa essere aiutata e confortata da qualità esteriori che quasi non dovrebbero avere fra di loro nulla da dividere è nulla da accumulare. T. C. nacque a Zara di nobile famiglia; a sedici anni (secondo le usanze di un tempo ingenuo per quanto molto vicino a grandi tragedie, come

scoppio di guerre mondiali, comete, pestilenze, e avvento della dinamite nel mondo), a sedici anni T. C. scappa da casa con una compagnia randaglia di attori molto poveri, seguendo l'esempio alto e deciso dell'avvocato Goldoni; il padre offeso dalla professione *triste e indecorosa* intrapresa da T. C. lo disereda; da quel giorno il nostro ragazzo non dormirà più sotto il tetto familiare, e resosi indipendente conoscerà fame sete sonno asprezze della vita fasto lusso sciaccaguerie: mondo vero e mondo falso; ma intanto eccolo misero e solo, e senza nemmeno la compagnia degli attori che presto ha abbandonato; egli vuol davvero diventare attore. Gustavo Serena (attore del cinema) presenta T. C. a Garavaglia che l'accetta per partecine modestissime (le ultime parti, quelle del cameriere che reca la lettera e avverte che la contessa è servita e la carrozza è alla porta), nella Compagnia Stabile Romana che agiva all'Argentina (e alla quale il pubblico romano doveva il grande allestimento de *La Nave dannunziana*). La fuga dalla casa paterna con la compagnia di comici era perciò solo un pretesto per fare qualcosa di dignitoso che ora si rivelava; in quel tempo Irma Gramatica dà alcune recite alla Stabile, sceglie ella medesima gli attori che dovranno starle a fianco, scopre T. C. e gli affida parti migliori; recitando *La fiamma* di Pastonchi e G. A. Traversi, T. C. è preso d'occhio da Ermete Novelli — anche lui dirà più tardi di averlo scoperto — e lo assume come primo attor giovane, diventandone il maestro. Il successo dell'attore è rafforzato dalla sua prestante fisica, molti capelli neri, un viso alto, ovale, come distratto e acceso — così ce lo tramandano le fotografie dei suoi film di allora — e dopo la Gramatica e Novelli, ora lo scopre, esattamente a Milano, Tina di Lorenzo, la quale paga per lui la penale al capocomico, e ingaggia T. C. come primo attor giovane della Stabile Milanese diretta da Marco Praga al Teatro Manzoni, T. C. aveva vent'anni. (Come vedete, caro direttore, riaffiorano da questa cronaca tutti i nomi che pensavamo dimenticati negli archivi: invece, basta toccare la schiena d'un qualcuno che abbia appena dieci anni o quindici più di noi, per vederne piovere, di sotto la giacca, tutte quelle memorie che a noi sforzandoci evocano un tempo cronologicamente tanto vicino e apparentemente lontanissimo, sorpassato). T. C. ha dunque vent'anni, e la compagnia dove egli agisce è a Roma, al Teatro Valle; il repertorio (*La porta chiusa* di Marco Praga, *Il ferro* di d'Annunzio, *L'imboscata* di Kistmaeher, ecc.) ha grande successo, e a questo contribuisce il giovane attore, e la gran bellezza di Tina di Lorenzo prima attrice della Stabile. Batteva l'anno 1914, scoppiavano rivolte nei Balcani e la guerra europea e mondiale. Il cinema italiano muoveva i suoi passi, tenevano le iniziative private grosse e piccole, nascevano ogni dì dive nuove, e si sceglievano nuovi nomi di ditte ogni giorno, dalla storia e dalla topografia antica e moderna; la Tiber, la Caesar, l'Appia, la Palatino, la Colosseum, ecc., cercavano di affidare etichette antiche all'arte modernissima; e fra queste etichette e molti rotolini di pellicola vergine, T. C. venne preso. Accettò subito di girare il primo film che gli venne proposto, con un preciso scopo: compiere un viaggio a Parigi che non conosceva, e pagare il sarto; motivi decorosi e dignitosi che giustificavano per lui che detestava il cinema, più che a sufficienza la sua presenza nei teatri di posa. Fece il primo film con Maria Carmi, nel 1914 a venti o ventun anni; LA MIA VITA PER LA TUA su soggetto scritto appositamente per gli interpreti da Matilde Serao (che ignara della polemica se il cinema fosse no o sì arte, e se gli artisti, pittori scrittori poeti letterati scultori, dovessero avvicinarlo, scriveva, — prima fra i primi — soggetti cinematografici, cioè vicende pensate apposta per lo schermo); Emilio Ghione dirigeva la produzione, e Alberto Collo vi sosteneva una parte con grande bravura. Maria Carmi — nome sotto il quale si nascondeva la fiorentina Norina Gilli — veniva in Italia reduce dai trionfi londinesi. Ella, moglie allora del poeta bavarese von Mueller (traduttore

di Carducci e di d'Annunzio, in lingua tedesca), aveva sostenuto a Londra con grande successo la parte de « La monaca » in una pantomina.

Il miracolo — scritta dal marito e messa in scena da Reinhardt. Poiché era la prima volta che la donna si cimentava col teatro, e non essendo attrice di professione, il suo nome non figurò sui programmi per due motivi: primo, per non compromettere il nome del poeta; secondo, perché le possibilità dell'anonimato (infatti alla voce « La monaca » corrispondeva un « N. N. ») permettevano di far qualunque sostituzione. Ma all'indomani della prima rappresentazione, i giornali parlavano solo di lei N. N., della sua bravura, della sua abilità: poco dopo le venivano offerti contratti, scritture. Dunque, la Carini veniva da Londra dove era stata applaudita in una pantomina, anzi in un balletto — *La moglie di Pulifarre* — di Richard Strauss (quello del *Cavalier della rosa, Elettra, Arabella*); e a Roma con T. C. fece il suo film.

Fu un risultato splendido per tutt'e due gli interpreti, e specie per T. C. fu la notorietà assoluta; e mentre assaporava le cinquemila lire guadagnate col cinema, viaggiando verso Parigi ove aveva voglia solo di stare, vedere e tornare (andare, non stare — dirà più tardi essere il suo motto), pensava che il cinematografo infine non era cosa malvagia, e che per un attore del teatro assoggettarsi agli obblighi, alle fatiche, ai gravami dell'arte nuova non costava troppa fatica, e scopriva che le necessità di allora, nei teatri di posa, erano solo teatrali, soltanto dignitosamente teatrali: cioè fatte per lui.

Nel 1915 a Torino la Stabile del Teatro Manzoni di Milano si scioglie, e T. C. rimane nella mecca del cinema, accetta le offerte di Ambrosio per girare ROMANTICISMO di Gerolamo Rovetta, film che per molti anni al 20 settembre diventava spettacolo d'obbligo. Successo strepitoso; e a questo film seguirono CAINO e VALDULIVI tratto dal romanzo di Anton Giulio Barrili. Ma il teatro vince di nuovo, e nel 1916 T. C. forma compagnia con Lyda Borelli e Ugo Piperno; recitando *Le nozze dei centauri* di Sem Benelli e *Donna nuda* di Bataille, due successi strepitosi dell'epoca, che a noi arrivano soltanto fievoli voci incapaci di farci credere alla loro esistenza reale. Ma in quello stesso anno 1916 l'avv. Mecheri, che le cronache degli spettacoli e i circoli della Capitale ricordano quasi rappresentante di una intera epoca, un costume, una facile morale, un modo di fare sentire agire comportarsi parlare pensare, l'avv. Mecheri riporta al cinema T. C. pagandogli la penale che la compagnia pretende; e nasce il binomio T. C.-Hesperia, che poi il nostro personaggio dirà « indimenticabile ».

Direttore dei film girati da T. C. con Hesperia, fu il conte Baldassarre Negrone. I film furono quattro: *ATRETTI* dalla commedia di Niccolini, *LA DONNA DI CUORI*, *LA DONNA ABBANDONATA*, *LA FIBRA DEL DOLORE*, tutti della Tiber Film. Interessante poteva essere *LA FIBRA DEL DOLORE*, film la cui favola raccontava d'un medico capace di togliere con una semplice operazione chirurgica, dalla scatola cranica la fibra del dolore, senza concedere ai pazienti altri compensi. Il film potrebbe per noi rappresentare la morale modesta del tempo, che ancora si diletta coi filosofemi quale quello « il dolore è necessario ». T. C. che con dignità inequivocabile, ne *LA FIBRA DEL DOLORE* era apparso col cerone grigio su i capelli continua a girare, passa di successo in successo; dopo Hesperia ha per compagna Maria Jacobini, e con la diva di allora gira *LA VIA PIÙ LUNGA* dalla commedia di Bernstein, e *L'ARTICOLO 4* diretto da Gennaro Righelli, conseguendo, specie con questo, strepitoso successo.

E ora, caro direttore, permettetemi — poiché mi par d'obbligo — una divagazione sul successo e sul costume.

Una volta il « successo » era buono, lusinghiero, grande, ottimo, sincero il più delle volte, oppure convincente, e finiva per rassomigliare nei termini alle espressioni « buon esito », « avvenimento », « evento »; e si riferiva proprio delle mostre d'arte, delle fiere campionarie, delle prime teatrali con qualche variante appropriata, alle ballerine del Teatro alla Scala, ai domatori del

circo equestre, alle cavallerizze se protette da qualche personaggio in vista e influente; ma il cinematografo ampliando le formule del successo, scavando nel vocabolario e nel costume, avrebbe condotto uomini e mondo ai massimi superlativi aggravati di questo sostantivo ignorato nella sua accezione odierna alla letteratura passata; doveva essere il cinema a portare al successo della ribalta la parola « successo » e coloro che ve la conducevano, illustrandosene.

Debrante successo, strepitoso successo, formidabile successo, trionfo clamoroso, sono esclusivamente frasi e variazioni della terminologia cinematografica: una volta il successo di un attore, di un cantante, di una ballerina, quando raggiungeva l'apice, veniva specialmente sancito dal fatto che la sera stessa, o in un « dopo » qualunque della rappresentazione, il pubblico staccava i cavalli dalla vettura del beniamino popolare del momento, e (sarebbe giusto che se li fosse venduti, specie se buoni e aggraziati) pretendeva quindi di trainare la carrozza fino a casa, o all'albergo, accettasse o no la cantante la ballerina il tenore il poeta, tale mezzo di locomozione.

Questo, in parole precise o in episodi concreti di cui l'aneddotica ottocentesca è strarica, il successo nel secolo XIX. Col cinema le cose cambiano; il successo si esplica, si svolge, agisce con la pubblicità, con la corrispondenza, coi giornali illustrati, con la richiesta di autografi. Successo, nel 1911 e via di seguito, tempi d'oro del

cinema italiano, voleva dire ricevere migliaia di lettere ogni giorno, avere segretari a disposizione che controllassero, distribuissero, schedassero la corrispondenza, che rispondessero mandando cartoline firmate a secco o col timbro di gomma, che impedissero alle donne di andarsi a mettere nel letto dei divi, che seguissero a piedi o in carrozza le dive, che organizzassero arrivi spettacolari, applausi, assalti di turbe, ecc.

Fu attraverso queste forme del successo più esteriore e consueto, che il nostro T. C. passò sia come attore di teatro che come attore del cinema, specialmente dopo la proiezione del film ROMANTICISMO.

Folliet, era il grido proprio del cinema italiano e dell'epoca; e fu anche quello di T. C., dignitosamente, sì, ma pur sempre aderendo al tempo e ai vizi suoi. Di lui parlavano i giornali, di lui erano in vendita le fotografie della Fotocelere.

Augusto Gemina lo volle come interprete (sempre per la casa Tiber che allora imperava) del film IL TRONO E LA SEGGIOLA e altri di minore conto; quindi lo rifeva dalla casa Tiber per due film con Vera Vergani, donna bellissima che a noi rimane solo esempio di signorilità e di si dice elegantissimi e dignitosi, Coppia perfetta, T. C. e Vera Vergani, e questa coppia dà vita al *PRISAGIO* e *LA MENZOGNA*, film questo che ebbe un successo tutto speciale, specie per certi primi piani accensamente sensuali, uno dei quali detto più tardi « Il bacio » T. C. avrebbe ritrovato in cartolina, sui calendari, sulle tavole pubbli-



citare, sui manifesti, nelle collezioni di stampe, significativo di « lezione » sulla maniera di baciare di farsi baciare.

È passato gli anni nella luce viva violenta incredibile dei successi a ripetizione, e fra i grandi lari delle sale di posa: si arriva al 1919, quando cioè T. C. decide di fondare, ricco di proprio denaro, di esperienza considerevole, e di fiducia industriale, la « Carminati-Film »; e sarà qua specialmente che la dignità del nostro personaggio potrà farsi valere, abbandonando ogni cosa quando si accorge che l'arte è una cosa a farla e praticarla da attore « artista », ed è altra cosa a farne mercato, sfruttando il proprio nome, litigando coi noleggiatori, coi mercanti, con gli eccetera sempre poco dignitosi che allora come oggi si accompagnano al cinema.

Direttore artistico della « Carminati-Film » era Enrico Roma: il piano iniziale di lavorazione comprendeva cinque film: primo, il RIVALE SU SOGGETTO di Campanile Maucini; poi: AL DI LÀ DELLA VITA, IL SEGRETO, RAFFICHE, FOLLIE; e mentre gira la prima di queste produzioni, T. C. riceve la prima offerta di lavoro internazionale: Jacques Feyder lo invita a Parigi per girare ATLANTIDE. Ma gli impegni del nostro personaggio, ora decoroso industriale, sono tali e tanti che rifiuta, ritardando di svariati anni la sua affermazione sugli schermi e platee di tutto il mondo. (Nel 1935, solo nel 1935, a Londra, incontrandosi T. C. e Jacques Feyder diventeranno amici, e il regista perdonerà all'attore il rifiuto di tanti anni prima).

Dunque è per la dignità umana alla quale si mantiene fedele, che T. C. lascia il cinema per tornare al teatro.

Fu forse in una sera tragica come usava a quei giorni nel cinema, a significare « l'addio », che l'attore abbandonava i teatri di posa, gli stabilimenti, gli attori liquidati; e davanti a sé aveva

la luce, la promessa degli applausi, l'eco delle platee osannanti, la luce dei riflettori, la ribalta del mondo...

È il 1921; la guerra è finita, sono ancora in aria gli ultimi echi delle cannonate sparse, le vicende di Fiume, le avventure eroiche del Comandante, le fiammate rivoluzionarie esplodono qua là, si fanno grandi gesti in aria: si trinciano giudizi, si parla di teatro di cinema di avvenire di bellezza di cose che fanno piacere, l'Italia e tutto il mondo sono preda dei vizi facili e modesti del dopoguerra: donne, segreti d'alcoova, riviste facilmente trapiantabili da una tipografia all'altra, cocaina, erere, sciantose a un tanto il mille; il cinema italiano lancia gli ultimi guizzi, ma è o sembra l'alba del teatro moderno, tutto definibile non nelle parole e nelle situazioni del testo, quanto nei figurini stilizzati, nei panneggiamenti, negli articoli elogiativi della critica che saluta ora in Ruggeri ora nella Duse ora in Irma ed Emma Gramatica ora in Benassi ora nella Borelli ora in Carminati l'astro nuovo, il rinnovatore e il continuatore delle glorie nazionali: Emanuel, Grasso, la Pezzana, Novelli, Zaccoui; astri pur sempre memorabili del teatro italiano, delle scene italiane e mondiali.

È il 1921, dunque, caro direttore; e T. C. forma compagnia con la vecchia ma pur brava Alda Borelli; conseguendo sul palcoscenico quei grandi successi che già diventavano « strepitosi » e « formidabili », col passare al teatro le formule in voga nella cinematografia. Ma per il nostro personaggio e per la sua dignità, le cose non possono andare così lisce: l'incidente avviene, ma è solo aneddoto: Alda Borelli abbandona la compagnia, e una volta tanto la penale invece di essere T. C. a pagarla o chi per lui, viene incassata dall'attore, Alda Borelli, poiché si vagheggia la Compagnia di Stato italiana diretta da Virgilio Talli, con primo attore Ruggero Rug-

geri (possiamo dire fin da allora almeno cento-cinquant'anni contro i forse ventisei di T. C.), senza alcun rimpianto dei successi milanesi in *Ah* di Sem Benelli (che nessun'altra compagnia volle riprendere stante le difficoltà di recitazione solo da T. C. e dalla Borelli superate mirabilmente), abbandona il socio e la compagnia per seguire Talli e Ruggeri e la propria strenua ambizione. Ma la Compagnia di Stato dopo sei mesi di fiaschi modesti si scioglie, senza lasciar di sé che il brutto ricordo d'un brutto gesto compiuto nei riguardi di T. C.

Fu nel giugno, caro direttore, che tutto ciò avvenne; giugno 1921; ma mentre T. C. dignitosamente restava da parte senza finire nei gesti falsi e cinematografici della disperazione, appena suonava il settembre un telegramma da Roma lo raggiungeva: « Pregola concedermi parlarle venga Hotel Royal alle diciotto Eleonora Duse ». E quando alle diciotto T. C. arrivò in albergo e bussato alla camera della Duse fu fatto passare, trovò l'attrice vestita di nero come sempre (« l'essenza della semplicità e della femminilità » dirà più tardi parlando e rievocando la scena, il Nostro), nervosissima e « le piccole mani intrecciate ».

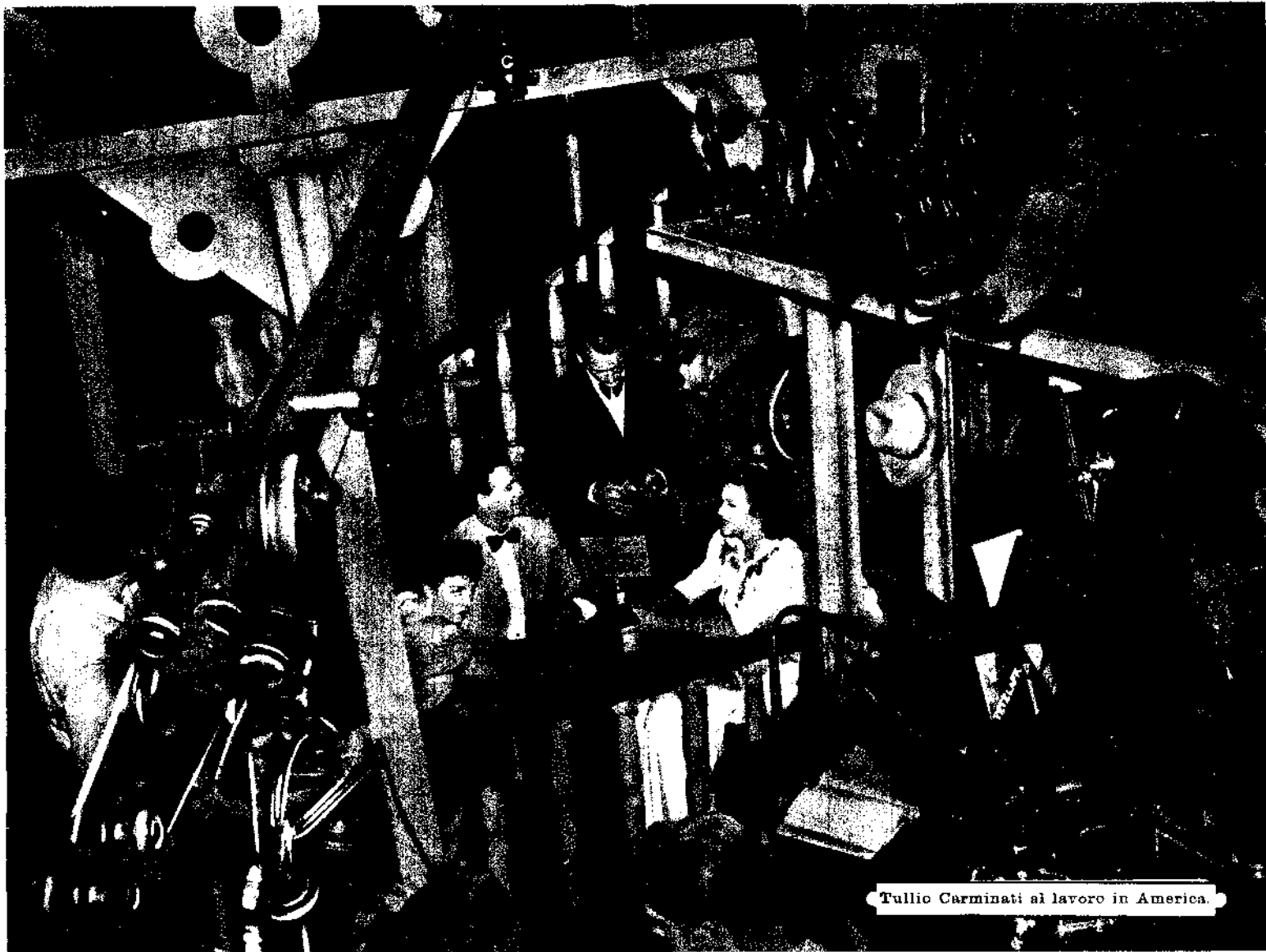
« Ho una piccola barca ma non ho il capitano » disse la Duse a T. C. dopo i convenevoli d'uso a quei giorni. « vuol essere lei il mio capitano? » (« e a questa espressione marinara « capitano », sempre vi si attenne la Duse, e nella nutrita corrispondenza scambiata con T. C. questo appellativo ricorre ad ogni apertura di lettera).

T. C. non capiva: « Ho una piccola barca... » e le altre parole gli suonavano in testa.

Mio caro direttore, vogliate perdonarmi, ma

Continua

RENATO GIANI



Tullio Carminati al lavoro in America.

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 157)

7° PUNTATA

OLTRE ai piani e ai cannii, cioè alla distanza della macchina da presa dagli oggetti, possono venire indicati nella sceneggiatura: i movimenti della macchina,

le relazioni tra i vari quadri, le angolazioni (sc, cioè, una inquadratura è presa dall'alto o dal basso, o da un determinato punto di vista), le dissolvenze, le dissolvenze incrociate; ma soprattutto vengono indicati tutti quegli elementi, che praticamente possono tornare utili; o addirittura necessari, durante la realizzazione del film. Insomma, i collaboratori del regista saranno in grado, mediante la lettura del copione su cui è scritta la sceneggiatura, di fornirgli quanto è necessario per le riprese di una scena.

Per scena si intende il luogo dove si svolge una determinata azione, ma altresì, come già s'è detto, un seguito di quadri (inquadrature fisse o in movimento) che si svolgono in continuità di tempo, nello stesso ambiente. Come tale continuità di tempo non sia effettivamente reale, è cosa che vedremo più tardi, parlando del regista durante la realizzazione del film. Diremo in ogni modo, adesso, come si tratti di una continuità di tempo inteso cinematograficamente.

La durata approssimativa di una scena potrà essere prevista dalla sceneggiatura; nel film parlato la misura del tempo risulta abbastanza facile, nel caso di scene dialogate, calcolando la durata dei dialoghi. Ma è ovvio che un regista abile o meglio provveduto di intuito, saprà fare a meno di tanti calcoli preventivi.

Allo stesso modo un regista provveduto non avrà probabilmente la necessità di descrivere in piante e disegni, quadro per quadro, il film, sia perché ha in mente il quadro da realizzare, sia perché, spesso con maggior vantaggio, può inventarlo al momento della realizzazione, valendosi dei mezzi tecnici propri del cinematografo: macchina da presa, pellicola, luci. Ma senza voler replicare su concetti già espressi (che peraltro val la pena, ogni tanto, di ricordare), vediamo di analizzare ora alcune sceneggiature e di studiarne le caratteristiche.

Il copione di sceneggiatura si presenta come un volume dattiloscritto, le cui pagine sono, di solito, divise in due colonne.

Nella prima sono indicati i quadri visivi, nella seconda sono gli effetti sonori e i dialoghi.

Alle immagini descritte nella prima colonna, è preceduto un numero, che è il numero del quadro, cui seguono le indicazioni tecniche.

Non esiste un modo comune di scrivere le sceneggiature. Esiste peraltro un modo corretto e diremo « pulito ». In questo modo le indicazioni tecniche sono chiuse tra parentesi e scritte in corsivo o sottolineate; e ciò per distinguerle dalla descrizione dell'immagine, del movimento e delle espressioni dei personaggi. Cosicché il tecnico, cui occorra conoscere che cosa il regista ha stabilito per quel determinato quadro, correrà con lo sguardo a ciò che è scritto tra parentesi e in corsivo e non avrà bisogno di cercare per sapere quali attrezzi, macchine, obiettivi, deve preparare per la realizzazione del quadro.

Ma il regista può anche indicare in testa ad una scena i mezzi tecnici di cui intende valersi, lasciando la sceneggiatura vera e propria priva di ogni indicazione tecnica. Ed anche in questo modo, e forse ancora meglio, i tecnici potranno essere soddisfatti e di conseguenza soddisfare le esigenze del regista; e il produttore, gli eventuali consulenti, gli amici profani, potranno forse più agevolmente dedicarsi alla lettura del copione, riuscendo a capire qualcosa, laddove riuscirebbe magari piuttosto difficile intendere che cosa hanno voluto dire gli sceneggiatori che hanno scritto, per esempio:

301. P.P. di Eva che guarda verso la porta; la macchina carrellando indietro, inquadra in C. L. la stanza, e panoramica verso la porta vede in F.I. Maria, che avanza fino a M.P.P.F.A.

MARIA (volgendosi a Eva): Sei pronta?

La macchina fa panor. v.d. e inq. Eva in F.I. che annuisce. Poi s'arresta come se ascoltasse qualcosa. Panor. later. v. la finestra. La lettura di cinquecento quadri descritti nel modo suddetto, risulterebbe indubbiamente faticosa. Più facile sarebbe stato se gli sceneggiatori avessero scritto:

301. (P.P.)

Eva guarda verso la porta.

(Dal P.P. carrello arretrante e panoramica verso la porta).

Sulla soglia è apparsa Maria che avanza.

(Da F.I. a P.M.)

MARIA: Sei pronta?

(Da P.M. panoramica verso destra a F.I. di:)

Maria annuisce. Poi s'arresta come se ascoltasse qualcosa.

(Panoramica laterale verso:)

La finestra.

In questo modo il direttore di produzione avrà capito che per il quadro 301 è necessario il carrello, l'operatore avrà studiato quale potrà essere l'obiettivo più conveniente, ecc.

L'esempio citato presenta alcune caratteristiche che si prestano a consi-

derazioni d'indole estetica e inducono altresì a considerazioni circa quello che vien comunemente chiamato corretto linguaggio cinematografico, nonché a

una possibile dissertazione intorno alla cosiddetta

grammatica cinematografica. Sulla grammatica e sul linguaggio o sulla sintassi del film, avremo agio e in diverse riprese di dire opinioni altrui e nostre, citando esempi. Intanto ecco un esempio che ci offre la opportunità di entrare in argomenti, secondo alcuni, spuosissimi, secondo altri trascurabili.

È noto che esiste una espressione cinematografica, è noto inoltre che non molti sono coloro i quali possono dirsi padroni di tal mezzo espressivo, o che lo applicano in forma conveniente. Altri direbbe: ortodossa; intendendosi per ortodossa la rispondenza assoluta ad una grammatica, che ha le sue buone regole, alcune definitive e connotate al mezzo stesso del cinema, altre arbitrarie.

Il quadro 301, che noi abbiamo inventato, e che non si riferisce ad alcuna sceneggiatura di film, è composto di più di una inquadratura, le varie inquadrature sono legate fra di loro da movimenti di macchina. Il numero che lo definisce è pertanto unico, poiché non vi sono stacchi intermedi, quantunque si preveda che la macchina da presa si debba spostare durante la realizzazione del quadro.

Ora è possibile discutere se convenga definire in sede di sceneggiatura tutti i movimenti di macchina, nonché dare le varie indicazioni tecniche, quantunque, nel caso specifico, manchino altre indicazioni, che potrebbero essere: il metraggio prevedibile del quadro, la lunghezza esatta dei movimenti di carrello e di panoramica, l'obiettivo da usarsi. Come già s'è accennato, un regista potrebbe anche giungere oltre: ad eseguire, per esempio, delle piante con la indicazione delle varie posizioni della macchina, o addirittura i disegni, quantunque approssimativi, delle inquadrature stesse.

Ma s'è capito che noi tendiamo a considerare il regista una persona che opera in teatro di posa o in esterno, insomma dove ha luogo la presa del film e nel momento stesso della presa, piuttosto che prima, al tavolino. Ecco perché preferiremmo scrivere in sceneggiatura, il quadro n. 301 nel modo seguente:

301. (302, 303, 304). (Da P.P. a C.L. - Carrello).

Eva guarda verso la porta. Sulla soglia è apparsa Maria che avanza.

MARIA: Sei pronta?

Maria annuisce. Poi s'arresta come se ascoltasse qualcosa, venire dalla finestra.

Ciò è più sufficiente, poiché indica ai tecnici la opportunità di predisporre un carrello per le riprese, al direttore di produzione offre gli elementi per stabilire approssimativamente il tempo che sarà impiegato dal regista per realizzare il quadro, che, prevedendosi per esso l'uso del carrello, risulterà più laborioso che non un quadro fisso. Infine: i numeri posti tra parentesi dopo il 301, fanno notare, che non volendosi poi usare del carrello durante la presa, per unire le varie inquadrature, si dovranno realizzare quattro diverse inquadrature per le quali sarà impiegato un tempo all'incirca pari a quello che si sarebbe impiegato per un quadro solo, con carrello.

Da un punto di vista estetico, le quattro inquadrature risulterebbero, probabilmente, più soddisfacenti; che quei succedersi di movimenti di macchina non soggettivi appare piuttosto laborioso e complicato. Peraltro una indicazione come quella più sopra esposta offre appunto al regista la possibilità di inventare durante la presa lo svolgimento del quadro, sia per quanto riguarda la postazione o le postazioni della macchina da presa, sia per quanto riguarda i movimenti della macchina stessa.

Altre e non poche soluzioni, oltre quelle accennate, potrebbero escogitarsi, con vantaggi forse cospicui, per il quadro del citato esempio. Un regista potrebbe risolvere tutto con una sola inquadratura fissa. Un altro potrebbe effettuare un movimento di carrello soggettivo, verso il personaggio Eva, dal punto di vista di Maria; cioè porre lo spettatore nella posizione di Maria, e far vedere pertanto ciò che ella vede. E le soluzioni dovranno essere poste in relazione con i quadri che precedono e con quelli che seguono.

Vediamo ora come si presenta una serie di quadri distribuiti in varie scene, ciascuna delle quali, secondo quanto s'è detto, raggruppa appunto i quadri, che si svolgono in successione temporale, in uno stesso luogo. L'esempio che qui sotto si presenta, riguarda la sceneggiatura della *LOCANBIERA*, su motivi della nota commedia di Carlo Goldoni e di altre commedie dello scrittore veneziano.

SCENA 100

Camera del Cavaliere (Interno. Notte)

515. (C.M.) Il Cavaliere di Ripatratto, in attesa, batte col piede per terra, impaziente e nervoso, dirigendo lo sguardo verso la porta.

516. (P.M.) La porta si apre lentamente ed appare il servitore Pandolfo.

517. (P.P.) Il Cavaliere al colmo della irritazione:

CAVALIERE: Va' al diavolo!

E si avvia verso la porta.

SCENA 101
Salottino (Interno, Notte)

518. (C.M.) La porta della stanza del Conte si apre lentamente. Il Conte sbircia fuori. Guarda verso la stanza di Beatrice.
519. (C.M.) La porta è chiusa.
520. (C.M.) Il Conte esce lentamente dalla stanza. Indossa il mantello, porta il tricorno e la spada. Lentamente, in punta di piedi, si avvia.

SCENA 102
Sala comune (Interno, Notte)

521. (C.M.) Sul ballatoio, venendo dal salottino, viene il Conte d'Albanoria. Si imbatte nel Marchese di Forlimpopoli.
- MARCHESE: Oh, scusate, amico.
- Il Conte ha fretta, ma il Marchese lo trattiene.
- MARCHESE: Avete visto, per caso, quelle due dame?
- CONTE: Dame?
522. (P.M.) Il Marchese appare sorpreso.
- MARCHESE: Sì, la Contessa del Sole e la Baronessa del Poggio.
- Il Conte appare divertito per l'equivoco del Marchese.
- CONTE: Dame? Ma sono due commedianti! Già, voi avevate creduto...
523. (P.P.) Il Marchese appare perplesso e quasi deluso.
- MARCHESE: Che imbroglio! Due commedianti.
- Dopo un attimo di riflessione:
- MARCHESE: Ebbene, avrei da pregarvi di un favore...
524. (P.P.) Il Conte, frettoloso:
- CONTE: Dite pure. Si tratta forse di un prestito? Suvvia, sbrigatevi, chè un affare di premura mi attende.

SCENA 103
Camera di Mirandolina (Interno, Notte)

525. (P.M.) Mirandolina e Fabrizio sono teneramente abbracciati. Mirandolina ha indossato la bionta. A un tratto si stacca da Fabrizio, che le chiede:
- FABRIZIO: E ora, dove vai?
- Mirandolina gli fa cenno di silenzio.
- MIRANDOLINA: Non temere, non essere geloso. Ti ho promesso...
526. (P.M.) Su una sedia è una maschera. Dispettosamente Fabrizio siede, scrolla le spalle, si volge dall'altra parte, finge di essere molto cruciato con Mirandolina. Giocherella con la maschera, Mirandolina gli si accosta, gli prende dalle dita la maschera, dicendo:
- MIRANDOLINA: Sì, sii buono, non devi temere per la tua Mirandolina.
- Fabrizio, senza voltarsi:
- FABRIZIO: Ma dove andate?
527. (P.P.) Mirandolina mette sul volto la maschera.
- MIRANDOLINA: Vuoi proprio saperlo? A teatro.
- Si ode bussare alla porta. La voce del Cavaliere:
- CAVALIERE: (voce f. c.): Aprite!
- Mirandolina si scuote.

SCENA 104
Sala comune (Interno, Notte)

528. (P.M.) Sul ballatoio, davanti alla camera di Mirandolina, il Cavaliere di Ripafrotta bussa alla porta. Afferra la maniglia e fa per forzare la porta.
- CAVALIERE: Apritemi! Apritemi!

SCENA 105
Camera di Mirandolina (Interno, Notte)

529. (C.M.) Fabrizio va verso la porta. Mirandolina è rimasta indietro. Fabrizio le si volge:
- FABRIZIO: Che cosa vuole?



530. (P.P.) Mirandolina guarda ora verso la porta, ora verso Fabrizio.

MIRANDOLINA: Aspetta, prima di aprire.

531. (P.P.) Fabrizio, deciso:

FABRIZIO: Vi difenderò.

532. (C.M.) Mirandolina esce rapidamente per una porticina segreta.

SCENA 106

Sala comune (Interno, Notte)

533. (P.M.) Il Cavaliere continua a picchiare sulla porta e a strepitare.

CAVALIERE: Apritemi! Ho detto apritemi, altrimenti butto giù la porta!

SCENA 107

Camera di Mirandolina (Interno, Notte)

534. (P.M.) Fabrizio davanti alla porta. Dà un giro di chiave, apre. Il Cavaliere irrompe nella stanza. Fabrizio lo fissa sostenuto. Il Cavaliere avanza di due passi (fino a P.P.) e guarda intorno.

535. (Carrello e panoramica soggettivi).

Ciò che vede il Cavaliere: La stanza vuota.

536. (P.M.) Il Cavaliere si volge a Fabrizio, e chiede, irritato:

CAVALIERE: Dov'è?

FABRIZIO: Chi, signore?

CAVALIERE: Mirandolina, dov'è?

L'esempio di sceneggiatura sopra citato, deve intendersi, come del resto tutte le sceneggiature, come una proposta di soluzioni per il regista, il quale, ancorchè possa essere l'autore della sceneggiatura stessa, ha la piena libertà di inquadrare a modo suo, di disporre d'altri movimenti di macchina, oltre quelli dalla sceneggiatura previsti, di porre la macchina in alto, in basso, secondo che al momento opportuno, ciò gli sembri più efficace. Laddove sono indicati, sia pure approssimativamente i piani e i campi, appena un movimento di macchina è accennato, poichè si tratta di un movimento di macchina soggettivo, cioè il solo che sia comunque giustificato, anche secondo qualsiasi principio estetico.

Dall'esempio di sceneggiatura sopra esposto, il direttore di produzione può trarre tutti gli elementi utili alla preparazione delle diverse scene. I dialoghi sono definiti; ma potrà darsi che il regista, per un risultato che gli sembri allora più soddisfacente, li modifichi durante la realizzazione. Essi sono in ogni modo sufficienti, unitamente alle azioni e alle espressioni indicate nella parte della sceneggiatura dedicata alla descrizione dell'immagine, (troppo spesso trascurata dagli attori nel leggere una sceneggiatura!), a delineare i personaggi.

È bene qui precisare che la sceneggiatura, non essendo che una previsione di ciò che sarà il film realizzato, non corrisponde a quella che può chiamarsi sceneggiatura di film realizzato, ovvero film scritto, che è sceneggiatura desunta dal montaggio compiuto del film.

Riferendosi all'esempio citato — e ricordando ancora che la sceneggiatura deve servire a tutti coloro che partecipano alla realizzazione del film, e deve avere quindi una funzione eminentemente pratica — si può notare facilmente come ad ogni quadro con dialogo, questo sia sempre contenuto nel quadro stesso. Ciò significa che quella determinata battuta sarà detta dall'attore mentre è in campo, anche se poi, disponendo il regista, in sede di montaggio, del materiale realizzato, preferisca adoperare parte della battuta, mostrando in luogo del personaggio che parla, il personaggio che ascolta, oppure un oggetto.

Per esemplificare: la battuta di Mirandolina, del quadro 525, potrà essere portata, in montaggio, a cadere, se non tutta almeno in parte (e si otterrebbe un certo effetto) sul quadro 526, che mostra una maschera. Ma non è necessario che in sceneggiatura sia scritto così:

525.

Mirandolina gli fa cenno di silenzio.

526. (P.M.).

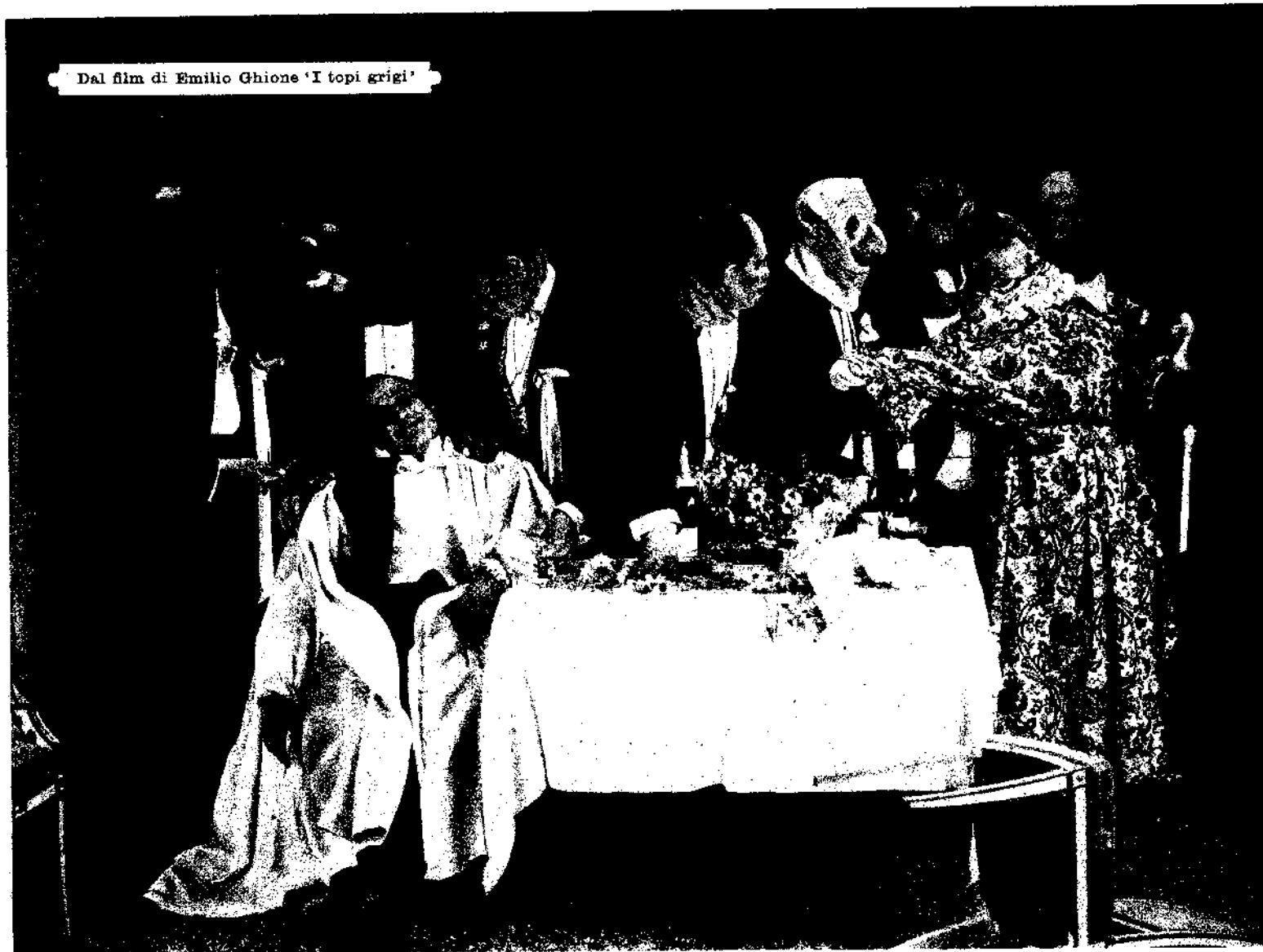
Su una sedia è una maschera.

MIRANDOLINA (voce fuori campo): Non temere, non essere geloso, ti ho promesso...

Lo stesso dicasi per il quadro 533. È ovvio, che le battute del Cavaliere di Ripafatta almeno in parte potranno, a film compiuto, cadere sulla immagine di Fabrizio e di Mirandolina che ascoltano.

(Continua)

F. P. e G. P.



COOASHIONE

I tre momenti

Sempre lo stesso, in Italia: il cinematografo continua a denunciare una forte crisi di fantasia. Oggi la maggior parte dei film vengono tratti da romanzi, racconti o commedie. Anche a rimanere fra i film di maggiore impegno, non è difficile accorgersi che i soggetti originali sono pochissimi. LA BELLA ADDORMENTATA, UN COLPO DI PISTOLA, MALOMBRA, CARMELA, GELOSIA (da *Il Marchese di Roccaverdana* di Capuana), GIACOMO L'IDEALISTA. E molti altri ne vengono annunciati; riduzioni da romanzi (*La prigione* di Mario Puccini, *La stella del nord* di Umberto Fracchia) e da commedie (*Le miserie di Monsu Travet* di Vittorio Bersezio, con la regia di Soidati).

Abbiamo soltanto accennato, si badi, ai primi casi che ci sono venuti in mente. Fra i soggetti originali, l'unico forse, è quello di QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE di Zavattini e Tellini. Blasetti è dunque il solo regista che si è affidato alla fantasia.

Noi non siamo contrari, si badi, alle riduzioni: ma ci sembra che il cinema, e particolarmente quello italiano, avrebbe bisogno anche di fantasia. Per raggiungere uno stile, per ar-

rivare ad un cinematografo inconfondibilmente italiano, la strada delle riduzioni è certamente molto più lunga.

In ogni modo, il cinema italiano è dominato — in questo momento — (e non ci sembra che per ora possa facilmente cambiare indirizzo), dalle riduzioni. In un primo periodo la fantasia ebbe invece maggiore campo: ACCIAIO, GLI UOMINI CHE MASCALZONI, I860, VECCHIA GUARDIA, CAVALLERIA, SQUADRONE BIANCO, LUCIANO SERRA, PILOTA. Possiamo perciò affermare che ci troviamo decisamente in un periodo intermedio. Avremo ancora molto da attendere l'ingresso deciso del nostro cinema nel terzo periodo, in cui la fantasia ritroverà maggiori cultori?

Pittura e cinematografo

Alcuni scritti hegeliani sulla pittura (tratti da *Il sistema delle arti*) che M. Antonioni analizza nel numero 155 della rivista *Cinema*, inducono facilmente ad opportune riflessioni. Anche perchè oramai si può affermare che il colore non è molto lontano dagli schermi di tutto il mondo.

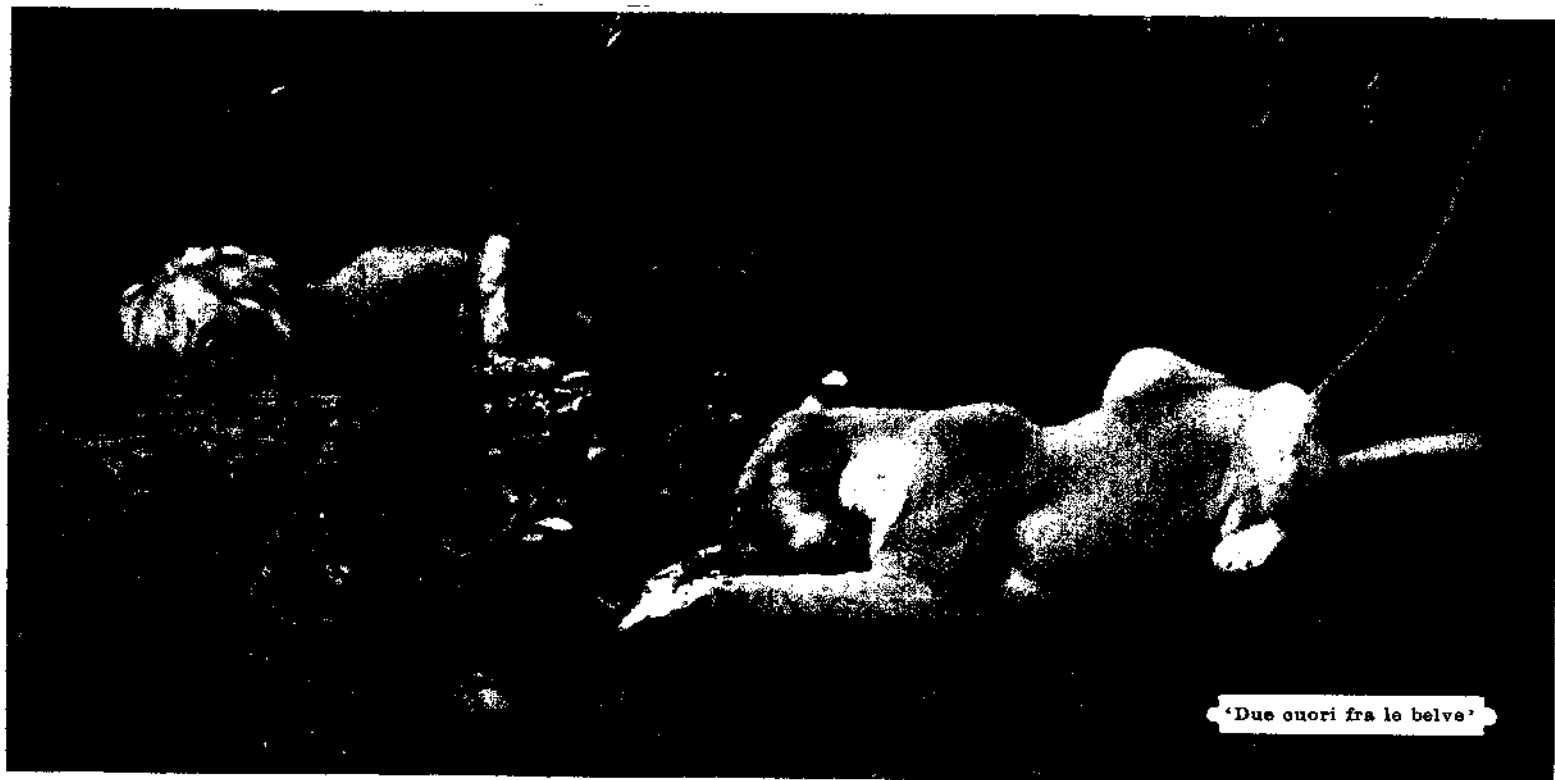
Il problema del colore è dunque aperto; e non soltanto ad una

ricerca scientifica, ma anche ad un solido approfondimento in sede estetica. Ed è movendo da una chiara concezione estetica che in un prossimo domani i nostri registi dovranno accingersi all'uso del nuovo mezzo. L'inquadratura e la composizione di essa, arricchita dall'elemento colore, rappresenterà logicamente un superamento di ciò che è oggi: ed in un senso pittorico, che i colori imporranno nuove leggi e nuovi canoni. Il primo piano dovrà, per esempio, rispondere ad esigenze differenti, e così un paesaggio, i cui toni ambientali potranno arricchirsi di tutti i colori dell'iride. Perciò la vecchia tecnica verrà ancora una volta a subire modificazioni: ma non risulta arduo capire che anche in questo caso si andrà più facilmente verso un approfondimento del cinematografo, che non verso una facile conquista pronta agli esperimenti superficiali dei più impreparati mestieranti.

E il regista sarà così oberato di una maggiore responsabilità. Ricordiamo alcune parole di Guauguin, apparse sulla rivista *Vers et prose* (Noa-noa. Ed. Bompiani): « La pittura è la più espressiva delle arti. Ha implicite in sé le più disparate emozioni. Da un quadro uno può,

lungo la propria immaginazione, derivare la storia che crede: nell'immediata visione, lontana dall'impegnare la memoria, far rivivere i più segreti ricordi ». Responsabilità dunque per il cinematografo, che può considerarsi — dopo l'avvento del colore — proprio un perfezionamento ed una continua interpretazione di una pittura, cioè di un quadro fermo.

Chiari, dunque, se pur complessi, questi concetti. Ma rimane sempre piuttosto oscuro l'effetto pratico e le ripercussioni che questo problema estetico può portare nell'ancora invertebrato ed infantile cinema italiano. Che è così lontano — bisogna pur ammetterlo — da aver raggiunto un livello artistico. (Si può solo dire, per ora, che alcuni tentativi precludono ad una lenta conquista di uno « stile »). Non è invece improbabile prevedere che in altri paesi questo mutamento non potrà condurre verso squilibri estetici degni di nota, perchè l'innesto verrà fatto sempre in una pianta adulta, non in formazione. I film americani a colori, che abbiamo potuto vedere, sostanzialmente non uscivano dallo stile e dalle tradizioni più sicure: cosicchè si poteva affermare che l'apporto del nuovo mezzo non aveva



'Due cuori fra le belve'



'Arcobaleno'

creato confusioni dannose. Si trattava, insomma, più che altro di una maggiore possibilità espressiva che naturalmente poteva essere saggiamente adoperata, a seconda di uno spiccato, o meno, senso coloristico dei vari registi.

C'è, del resto, anche da osservare che una certa tendenza formalistica (Castellani, Lattuada, Poggioli) può facilmente decadere, con l'avvento del colore, in un eccessivo decorativismo, staccato ed avulso sempre più dalla vita e dai suoi drammi. Ed è per questo che concediamo maggiore fiducia alle opere di Chiarini e Soldati (PICCOLO MONDO ANTICO, TRAGICA NOTTE, LA BELLA ADDORMENTATA) meno legate come sono ad una levigatezza esclusivamente formale, più portate verso un crudo realismo e ad una maggiore esigenza di racconto che conduce logicamente incontro a fatti ed a vicende solidamente con la nostra tradizione. Del resto, queste previsioni sono forse premature, anche perché l'avvento del colore non è così imminente. Ma vorremmo solo aver fatto osservare che questo fenomeno è bene che avvenga, nel nostro cinematografo, quando questo avrà rag-

giunto un suo « stile » e si sarà consolidato attraverso un vaglio di opere di livello artistico superiori.

Del clima nordico

Ci siamo spesso domandati perché mai in questi ultimi anni i registi svedesi o danesi non si siano ispirati ai grandi narratori del loro paese. Eppure leggendo le opere maggiori di quegli scrittori, è facilmente individuabile un clima ben definito, uno stile che porta direttamente verso un poetico mondo intimamente legato alla natura. Un Bojer, un Hamsum, uno Jacobsen, uno Sbrindberg, una Lagerlöf: nelle loro opere nitide e scave, natura e personaggi sembrano rivelarsi magicamente. Ed il cinematografo se ne potrebbe avvantaggiare. *Pan*, i racconti di Jacobsen, le saghe della Lagerlöf, le cavalcate nel tempo di Bojer (*Gli emigranti*) sembrano pronte a cadere nella logica esperienza dell'arte arrivata per ultima: una esperienza pure necessaria, e che non può essersi chiusa con il cinema muto. Infatti, è soltanto nel periodo del cinema muto che i registi svedesi e danesi sembrano maggiormente pronti a sfruttare il ricco patrimonio

letterario del loro paese. Bisogna notare che in quegli anni il cinematografo aveva trovato nei registi che lo realizzavano una maturità che in seguito non fu più raggiunta.

Soprattutto le opere di Selma Lagerlöf sono fin dal 1917 portate sullo schermo. *LA FIGLIA DELLA TORBIERA* (1921) fu realizzata da Sjöström, il quale poi si accinse pure a ridurre *IL TESORO D'ARME* (1919) *JERUSALEM* (1918) *IL CARRETTIERE DELLA MORTE* (1920) *LA TORRE DELLE MENZOGNE* (1923). Ma è soltanto Stiller che riesce a riportare poeticamente il linguaggio della Lagerlöf (che sta tra il reale e l'irreale, tra il sogno e l'immagine) sullo schermo, nell'indimenticabile *LEGGENDA DI GÖTSA BERLING*, con Greta Garbo, una delle opere fondamentali del cinema muto di tutto il mondo. Di Hamsum furono tradotte nel 1920 per lo schermo: *PAN*, *SIGNORINA FEDELE*, *L'ULTIMA GIOIA*, ed infine, *LA RACCOLTA DELLA TERRA*, che fu diretto da Gunner Sommerfeldt. August Shindberg fornì pure con le sue opere due soggetti per film, tratti rispettivamente da *La repubblica delle donne* e dal dramma *Peccato*.

Con il cinema sonoro, invece, pochissime sono le opere di questi grandi scrittori trasferite in immagini sullo schermo; e noi non sappiamo davvero spiegarci la ragione di questo improvviso rallentamento. Ma forse la decadenza del cinema nordico porta come conseguenza uno svisamento e una perdita del tono essenziale che aveva pure sostenuto tutto il periodo d'oro di queste cinematografie. Eppure crediamo che, presto o tardi, in quei paesi si dovrà pure tornare verso quelle grandi opere; mentre noi non crediamo possibile che un regista che non sia nordico possa trasferire sullo schermo quello speciale « clima » comune ai grandi scrittori svedesi, norvegesi, danesi. Il tentativo di Duvivier fallì infatti: poichè *Il carrettiere della morte* della Lagerlöf era sostanzialmente travisato (retoricizzandone la tenue ed irreale vicenda) nella riduzione cinematografica francese.

Un ritorno, insomma, alle leggende ed alla grande letteratura: solo in questo modo noi pensiamo che le cinematografie nordiche possano superare completamente la crisi che le travaglia.

MASSIMO MIDA

MALOMBRA

Italia - Produzione: Lux - Regia: Mario Soldati - Dirett. di produz.: Dino De Laurentiis - Soggetto tratto dal romanzo di A. Fogazzaro - Sceneggiatura: Mario Soldati, Mario Bonfantini, Errore M. Margadonna, Tino Richelmy - Scenografia: Gastone Medin - Arredamento: Gino Brosio - Costumi: Maria De Mattes - Musica: G. Rosati - Operatore: Massimo Terzani - Interpreti: Isa Miranda, Irasema Dilián, Andrea Checchi, Nino Crisman, Giulio Tumiati, Giacinto Molteni, Ada Dondini, Doretta Sestini, Enzo Biliotti, Nando Tamburlini

Le esperienze cinematografiche, nel nostro paese, sembrano andare di pari passo con le esperienze letterarie: è un segno di coerenza anche questo! Il problema si presenta, a chi volesse studiarlo, di una rara semplicità. Non sta a noi risolverlo. Ecco un lavoro che impegnerà molto, domani, non solo gli estetisti ma anche gli storici del costume.

S'intende che, il cinema essendo un fenomeno più moderno della poesia o della narrativa, per esempio, può permettersi il lusso di giungere sempre in ritardo sulle esperienze delle altre arti; quindi ignorarle o tarlata di ignorarle, come spesso accade ai giovani non corrotti dalla vita o troppo corrotti!

Dopo i «vociani» con la loro sofferente natura di rivoluzionari, purtroppo rappresentati in pochi tentativi, seppure egregi, solo dal Blassetti della prima maniera, ecco sorgere ora i «rondiani», oziosi e accomodanti, con la loro pretesa di prosa d'arte, in testa ai quali possiamo porre Mario Soldati, scortato da una lunga serie di giovani, già attivi nel cinematografo, non escluso, fra di essi, quel Castellani di recente edizione che, tuttavia, avrebbe l'aria di voler essere considerato a parte.

MALOMBRA è ancora un esempio di questa «scuola». Vi partecipa con dovizia quasi tutta la pittura italiana dell'Ottocento e principio di secolo, da F. Hayez a S. Lega, da De Nittis a F. P. Michetti, da T. Cremona ad A. Mancini, senza equilibrio di scelta. Accanto a Fogazzaro, invece, sono state abilmente riesumate — è constatazione d'altronde che non tocca solo MALOMBRA ma in generale tutto il cinema italiano in costume — le stravaganti spoglie di una Carolina Invernizio o di un Francesco Mastriani, odorose ancora di *Baci della Morte*.

Se, d'altra parte, Soldati come regista, prima ancora di cominciare, avrebbe dovuto soprattutto temere quella sarabanda pittorica e rifugiata ambientando la vicenda con più serenità di spirito e unità di stile, a maggior ragione gli sceneggiatori Margadonna, Richelmy, Castellani ecc. dovevano considerarsi avvisati dal testo letterario per non cadere nel secondo errore. L'ambizione di esser fedeli al romanzo ha sommerso personaggi e avvenimenti

FILM DI QUESTI GIORNI

Per evitare i frequenti equivoci fino ad oggi lamentati a causa della classificazione dei film fatta con le stelletto, "Cinema" ritiene opportuno eliminare, da questo numero, definitivamente tale metodo, anche perché gran parte degli interessati, invece di procedere ad una coscenziosa valutazione delle critiche nella loro completa stesura, preferiva dare esclusivo peso al numero delle stelletto.

in un inevitabile marasma romantico, ampolloso e pedante. Il racconto va avanti con intoppi frequenti; l'anacolutto sembra, addirittura, il suo termine d'ispirazione poetica. Non un solo personaggio che sappia conservare una linea psicologica chiara e netta e condurla in porto: Marina agisce ora in nome di una sua fredda e calcolata vendetta, ora sotto l'influenza della pazzia; l'uno e l'altro stato d'animo si avvicendano indifferentemente, segnando discrepanze sempre più grosse, giù giù fino al tripudio finale che culmina nella scena delle grida davanti al letto del vecchio Conte morto, o nell'altra del pranzo funebre, o nell'altra ancora dell'assassinio di Silla.

Gli altri personaggi, anche quelli impersonati dalla Dilián o dal Checchi, non sono che degli schemi di pretesto al servizio di quell'unico nucleo retorico. Considerateli nel susseguirsi degli avvenimenti: mai un cambiamento che li distingua o che dia il segno di qualsiasi partecipazione. Da ciò l'assoluta freddezza del dramma, e la incapacità per lo spettatore a comprendere il perché intorno accadono tante terribili cose che da nessuno sembrano essere cagionate, ma soltanto messe nel quadro da una macchina estranea. Che cosa significa quella inquisitoria fatta dal frate Corrado Racca — guardatevi tutti da un sì pessimo attore — ai parenti del vecchio Conte?

Il paesaggio è splendido, ma non riesce a tradursi che raramente in funzione espressiva. Quando vorrebbe crearsi il contrappunto, come nella scena della tempesta, accade che l'elemento fisico domini di tanto l'altro, da ridurre tutto in scenario da teatro lirico.

L'insieme ha, comunque, una rara capacità spettacolare e Soldati può esserne soddisfatto! Nel lago, nei prati, fra le cascate, il pubblico perde la sua anima e dimentica il resto.

Già PICCOLO MONDO ANTICO aveva offerto al Soldati un campo di ricerche, in questo senso, caute e modeste (pure quanto preziose erano state se avevano procurato momenti come quello della fuga di Luisa sotto la pioggia), ma la *Trappola* gli faceva perdere le staffe e nutrire la sua vena solo di oziose e vane compiacenze formali. È forse ancora oggi la lezione di «stile» più importante che abbia il

nostro cinema. Ora MALOMBRA è dominato da un solo sentimento: *épater le bourgeois!*

Ma noi, a questo punto, diciamo: la misura di una esperienza è colmata, MALOMBRA vuole forse chiudere un ciclo nella storia del nostro regista. Non gridiamo quindi al fallimento. Lo aspettiamo ad un'ultima prova decisiva, e se a questi suoi errori dobbiamo attribuire solo valore di ricerca, non disperiamo che domani possa venirci da lui un'opera costruita tutta su basi solide.

Cerchi, però, egli, di dimenticare i vari mezzucci da oreficizia che stanno spesso alla base del suo linguaggio: lettere e scritte che occupano a lungo i fotogrammi, finestre che si chiudono su di una stagione e si riaprono su di un'altra, alberi e cielo che mutano la loro veste per lasciar passare il tempo...

Degli attori, Ada Dondini e Nino Crisman ci sono sembrati i migliori. Non a caso gli unici squarci piacevoli del film sono quelli calleggiati dalla loro presenza. L'arrivo alla villa dell'intera famiglia, la toletta della Contessa, le sue trattative matrimoniali con il Conte, giocate sulla splendida trovata del ventaglio, la contesa dell'eredità.

Isa Miranda, troppo fredda e misurata, ci è parsa affidata più al piacere degli ornamenti che di volta in volta le cingevano il corpo e la testa, che ai sentimenti del suo personaggio. Soldati non ha saputo indirizzare le sue profonde qualità d'attrice, preoccupato di mutarle quelle sembianze tanto fastidiose delle sue ultime interpretazioni, ha finito per immobilizzarla totalmente. I buoni momenti non mancano tuttavia, e sono proprio quelli dove Miranda riesce a sfuggire al controllo.

Andrea Checchi dignitoso, ma aspettavamo da lui una prova migliore. La musica del maestro Rosati commenta con delicata opportunità.

LA DONNA DEL PECCATO

Italia - Produzione: Tirrenia-XX Secolo - Distribuzione: Cine Tirrenia - Regia: Harry Hasso - Interpreti: Viveca Lindfors, Otello Toso, Gustav Diessl, Alberto Capozzi.

Una storia senza interesse, sbiadita e male ambientata. Né è stato il regista Harry Hasso che tuttavia dimostra di saper raccontare ciò che

vuole con una buona forma, non priva di qualche garbo. Viveca Lindfors è attura nel senso più alto della parola: ma avrebbe bisogno di uno guida più attenta e sicura...

GELOSIA

Italia - Produzione: Cine Universaline - Regia: F. M. Poggioli - Soggetto tratto dal romanzo di Luigi Capuana - Musica: Enzo Musetti - Operatore: Arturo Galleani - Interpreti: Roldano Lupi, Luisa Ferida, Elena Zareschi, Vanda Capovaglio, Elvira Betrone, Franco Coop, Angelo Tessier, Anna Arena, Andrea D'Amico, Bella Starnace Sainati.

Una struttura semplice ed ingenua ad un tempo caratterizza questa nuova opera di F. M. Poggioli. Nella produzione di questo regista le esperienze vanno a due a due, come le farfalle: quest'ultima, infatti, fa bene il paio con l'altra non lontana MORTE CIVILE.

Insieme estranee alle esigenze poetiche di Poggioli (si pensi quali altre aspirazioni aveva SISSIGNORA) le due opere scoprono una perittra somiglianza stilistica — l'uso frequente di mezzi cinematografici fra i più antiquati come la sovrapposizione, certa teatralità di ritmo, la composizione del quadro quasi sempre in campo lungo, il singolare trasporto per i simboli e le analogie — denunciando così la affrettata preparazione e di conseguenza la malafede del linguaggio usato.

Diverso il narrare lineare e sereno di SISSIGNORA che, seppure privo di umana aderenza alla realtà, recava sempre il segno di una dignitosa coerenza. Perché abbandonarlo? Anche se si è sbagliato, meglio battere la strada della propria vena! Ma veniamo, ora, all'intima radice di GELOSIA.

La trama del film è stata ricavata da un romanzo di Luigi Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*.

Verga predicò tanto sulla impersonalità dell'arte «l'opera deve sembrare essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore», ma non riuscì mai a tradurre questa teorica nei suoi libri. Zola e il suo Claudio Bernard venivano ad essere superati da una sana tradizione poetica che non ammetteva falsi compromessi con l'intelletto.

Capuana, invece, meno artista dell'altro, volle tener fede a quel rigore estetico anche nelle sue opere. Allo stesso modo Poggioli sembra aver preso tanto sul serio questa lezione, che tutti i personaggi di GELOSIA subiscono il castigo di una tale legge. Errore fondamentale di sceneggiatura dovuta ad elementi fra i più eterogenei, come Ghenzi, Sensani ed altri.

Il Marchese è un'anima in pena che non riesce a trovare giustificazione umana al suo dramma e si agita,

carre, scappate dal principio alla fine non avendo altri mezzi che questi precari e subdoli, per poter resistere quanto più possibile indemoniato. (Ciò smaschera, ancora una volta, un cattivo metodo cinematografico che deriva il suo costume dal falso credo in un linguaggio tutto esteriorizzante). Lo spettatore non sa da che cosa derivi questa attitudine del Marchese. Coloro che lo circondano non sembrano preoccuparsi del suo delitto, eppure ogni suo gesto è una prova schiacciante per noi. La stessa sua amante ubbidisce ad una condizione di pecora senza darsi ragione di ciò, continua a sradicare canne dall'acqua e attende serena e tranquilla il suo turno d'ingresso in scena. Di questa alta serenità si ciba Dio, data di MASTRO DON GESUALDO che di questo personaggio è l'evidente modello!

Ed anche i parenti del Marchese sono lontani da ogni umana partecipazione agli avvenimenti. A malapena riescono a tradire la loro gretta natura di aristocratici paesani.

Insomma, tutto un mondo anonimo al balcone che attende la fine di uno spettacolo noioso, mentre il Marchese ancora è alle prese con il suo sconvolgimento.

Scene come quelle dove Roccaverdina si reca dal parroco, di notte-tempo, muovono il riso. Non fosse altro che per l'enfasi retorica usata dal Ruggeri nel dire le sue battute. Il mistero che intorno a questa visita si voleva creare risulta del tutto gratuito, già scontato da fatti precedentemente accaduti.

Il racconto è sempre indeciso e va avanti a sbalzi non sapendo se creare il mito della passione insanabile intorno alla stravagante figura del Marchese, se mostrare i misfatti di una società corrotta, o, infine, se documentare largamente, come è stato fatto — vedi la Processione — gli usi e i costumi di un paese e il suo paesaggio.

Ma a proposito di quest'ultimo, è necessario dire che qui la Sicilia e le canzoni siciliane ci stanno come i lacci delle scarpe sulle uova al togamino?

Dovremmo, ora, continuare il discorso su questo punto, ma Poggioli conosce le nostre idee in proposito.

Luisa Ferida ha cercato di supplire con tocchi delicati alle manchevolezze di un personaggio inesistente. Ruggeri lamentoso come sempre. Roldano Lupi ha eccezionali qualità d'attore. Non direi che le abbia profuse tutte nel film. Qualche volta risulta spento. Colpa non sua, ma del personaggio che, come sopra abbiamo esposto, mancava di una precisa misura psicologica. Ci aspettiamo da lui, però, grandi cose!

I due giovani attori Anna Arena ed Angelo Dessy, in ruoli secon-

dari, hanno rivelato una buona meschera espressiva.

Buona la fotografia di Galleani, soprattutto negli esterni.

STASERA NIENTE DI NUOVO

Italia - Produzione: Italcine - Distribuzione: I.C.I. - Regia: Mario Mattoli - Soggetto: Luciano e Mario Mattoli - Scenografia: Piero Fiapponi - Arreda-mento: Mario Rappini - Musica: Ezio Carabella - Operatore: Aldo Tozzi - Fonica: Giovanni Nesci - Montaggio: Ferdinando Tropea - Interpreti: Alida Valli, Carlo Ninchi, Dina Galli, Antonio Gandusio, Giuditta Rissone, Nini Gordim Cervi, Tina Lattanzi, Aldo Rubens, Caterina Ghervardi, Armando Migliari.

Che grossa ambizione il titolo di questo film! Come se non bastasse, poi, ci si è messa anche la Censura a sbalordirci con certa sua prodigalità. Le case di correzione, i posti di polizia! Bene, ma perché sprecare inutilmente tanta benevolenza? «Ambientare», «creare un clima» questo era il sogno del nostro Mattoli. E, ad onor del vero, il clima

è stato creato, ma di quale natura i nostri lettori hanno potuto giudicare essi stessi. Tutta una genealogia di luoghi comuni: dal cronista scioperato alla direttrice che persegue l'infalibile metodo della Bontà. Non parliamo poi della retorica più diffusa: gli uomini parlano con gli uccelli e questi stessi vogliono aver un valore simbolico come nelle Sacre Scritture!

Mattoli, tuttavia, conosce le arti per incantare il pubblico. Un colpo di scena s'intreccia all'altro con magistrale calcolo, e raggiungi sempre l'effetto desiderato.

Alida Valli ha un collo da angelo su spalle da lottatrice. Bravetta come sempre; ma, oh, se un giorno si decidesse a fare sul serio! Ninchi è un attore che non riesce ancora a trovare la sua misura e proprio ci dispiace che capiti sempre in cattive acque. Si è tenuto, però, in linea con il decoro.


L'illuminazione di Aldo Tozzi, inadeguata al tono del film, si giova di buoni effetti chiaroscurali.

CARMELA

Italia - Produzione: Nazionale - Distribuzione: Nazionale-Mancini - Regia: Flavio Calzavara - Soggetto: tratto da un racconto di Edmondo De Amicis - Sceneggiatura: Corrado Alvaro - Scenografia e arredamento: Bello Cremonea - Costumi: G. Battolini Salimbeni - Musica: Franco Casarola - Operatore: Gabo Pogany - Interpreti: Doris Duranti, Pol Javor, Aldo Silvani, Anna Capodaglio, Beba Stanić Samari, Egitto Olivieri, Lela Brucini, Enza Delba.

Calzavara ama descrivere, tirare per le lunghe, perdersi in contemplazione della natura. Carmela è in gran parte un gioco di belle inquadrature di paesaggio. L' trama non manca di suggestione ed anche la sceneggiatura doveva avere, certo, qualche spunto felice. Gli sbalzi di tono, però, dal dannunzianesimo rustico al sentimentalismo da cartolina per soldati, hanno discolto ogni possibilità artistica. Doris Duranti inadatta al ruolo di Carmela.

GIUSEPPE DE SANTIS



ABBONATEVI A CINEMA

SCHERMI SONORI

AL FRATELLO

HAI or ora finito la terza tua fatica cinematografica, fratel mio Roberto, ed io or ora l'ho commentata di musica: ci siamo ritrovati insieme al lavoro, felici d'essere ancora una volta collaboratori, felici di poter darci a vicenda i motivi migliori del nostro animo, l'uno per aprire all'altro un gentile spiraglio d'arte. Perché se affetto è nell'arte, non v'è affetto che valga e che possa quello che il cuore fraterno sa dettare. I nostri gusti ed i nostri costumi di vita che sono così differenti al lume della quotidiana civica banalità, si ritrovano d'incanto solidali e comprensivi nel recondito angolo delle scorribande sentimentali, nella preziosa follia del fantasticare. Allora le tue pene sono le mie, ed i tuoi affanni i miei, e nessuno più di me potrebbe giustificarti e approvarti e comprenderti nei semplicissimi ideali che vai con la tua arte affermando. Qual'altra cosa potrebbe ripagarmi dell'esserti accanto e di dividere teo la responsabilità della creazione? Ci siamo ritrovati spiritualmente vicini quando ormai credevamo d'essere lanciati nella vita per opposte strade: ci siamo ritrovati per non più lasciarci, due volte fratelli. Se non fosse per altro, sai tu perché io amo il cinematografo? Perché fu esso a fissare il nostro nuovo convegno.

Mai come ora m'è accaduto di andare alle care memorie della nostra infanzia; e di rivivere le commozioni di un tempo. Allora fanciullo alto una spanna e con sei denti in bocca, io ti seguivo con grave fatalità per non lasciarti in imprese che mi sembravano grandissime e strambissime: tu di cinque anni, forse, ed io di tre; sempre insieme. E neppure ti lasciavi quando fosti chiamato ai primi doveri della scuola: tu innanzi con l'abbaco sotto il braccio ed io dietro con le mutandine di ricambio nella cartella, unica scienza scolastica del mio asilo infantile. Poi con gli anni tu fosti tanto malato, quasi in punto di morte: ci ritrovammo allora compagni di banco per tutto il tempo del ginnasio e del liceo, tenacemente attaccati nell'età delle amicizie, dei cameratismi e poi dei primi incontri d'amore. Allora mi prese la grande passione per la musica; e fu una cotta così lancinante, che a poco a poco di tutti e di tutto mi scordai, per chiudermi in me, per vivere una solitudine quasi paurosa e quasi mostruosa per un adolescente. E mentre io mi sperdevo in un mare di note e di malinconia, tu per tuo conto iniziavi quel lungo cammino di faticose esperienze, alla ricerca disordinata e affannosa dell'ideale ove placare il tuo animo irrequieto e scontento. Furono gli anni della separazione. Anni che a poco a poco mi dettero una certa fortuna, anche precoce, possiamo dire, e che furono per te avversi, non solo, ma crudeli. Fra le tante cose che io posso rimproverarmi, due mi paiono imper-

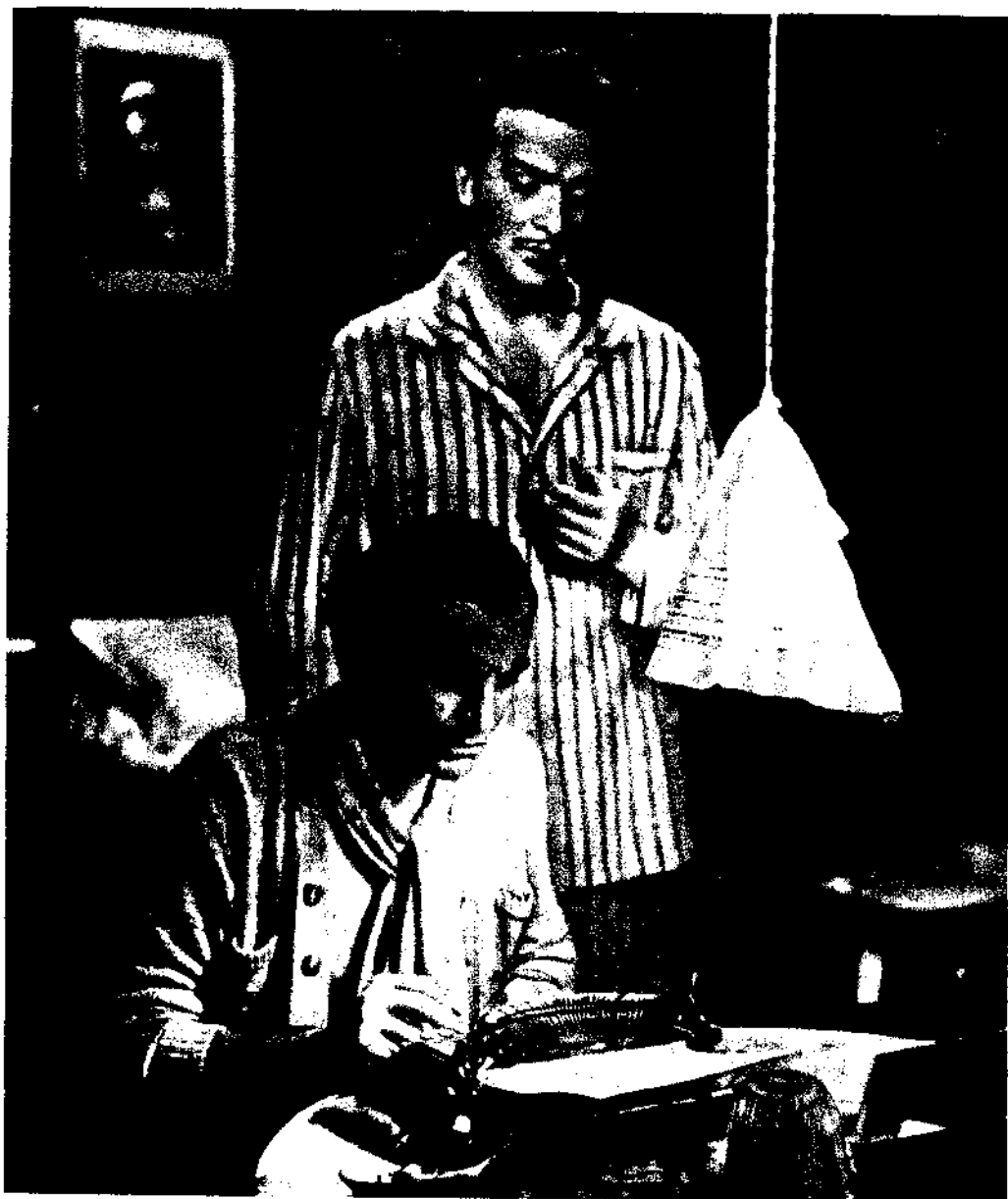
donabili: di aver creduto la tua indisciplina materialismo, le tue contraddizioni svagolezza.

Così solo, e incantato di musica come il poeta gozzaniano che vuole ad ogni costo sognare, io quasi non ti ho più visto, quasi non ti ho più sentito. Due anni or sono, vedendo le tue prime sequenze della NAVE BIANCA, ti ho miracolosamente ritrovato: ho voluto forse con cuore mai così pieno di commozione esprimerli tutta la mia gioia, tutto il mio fraterno tremore. Le lunghe zone silenziose che nel tuo film lasciavi soltanto alla mia discrezione, erano l'invito al nuovo convegno. E tu lo ricordi: in pochi giorni ho riempito di note pagine su pagine che non furono mai indegne, perché erano tutte palpitanti di amore fraterno. La poesia del tuo raccontare, la premura del tuo occhio per le piccole grandi passioni dei piccoli uomini, dei semplici cuori, erano la tene-

rezza della nostra infanzia, erano i nostri costumi di un giorno, erano i nostri ideali di sempre. Ci siamo corsi incontro con la serena fiducia negli occhi, abbiamo lavorato insieme. E poi tu da l'azzurro dei mari mediterranei hai volato nell'azzurro dei cieli mediterranei, ed io ti sono venuto dietro: è nato così UN PILOTA RITORNA. È nato un film che è per certo inconfondibilmente tuo, con quei lunghi silenzi, con quel ritmo grandioso fatto quasi di nulla, pieno di attoniti sguardi. Ed oggi infine la tua terza fatica è giunta al termine, e attende di giorno in giorno il suo primo sacramento cristiano. L'UOMO DELLA CROCE è ancora nostro: tra poco sarà di tutti, forse amato, forse disprezzato. Compreso ed incompreso allo stesso tempo. Ma la gioia di esserci ritrovati dopo lungo cammino tra le selve dell'arte, nessuno ormai ce la potrà più togliere.

Ridicola che paia questa pubblica confessione dei nostri affanni, mi è sgorgata dalla penna senza che io potessi rattenerla: perché io credo istintivamente, come tu lo credi, che il gran male di oggi è il ritegno di ogni sentimento, come il gran bene di sempre saranno soltanto gli entusiasmi fiduciosi.

RENZO ROSSELLINI



'Inviati speciali' di R. Marcellini

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.

COMBO (Asti). - Dici soltanto « tengo a dirti che non sono da una parte né dall'altra ma solamente un confuso ». Insomma, quali sono i film che ti piacciono? E poi è vero fino ad un certo punto che la massa preferisce Tagliavini a Duvivier. Film di Duvivier hanno tenuto il cartellone per qualche settimana e sono stati apprezzatissimi proprio dal grosso del pubblico; il cui gusto va affinato, e a ciò pensa o dovrebbe pensare la critica.

NELLY TACCHINO (Novara). - La tua fotografia è stata pubblicata sul numero 152. Purtroppo non posso accontentarti per il resto; perché il mio compito non è quello di segnalare aspiranti attori alle case di produzione.

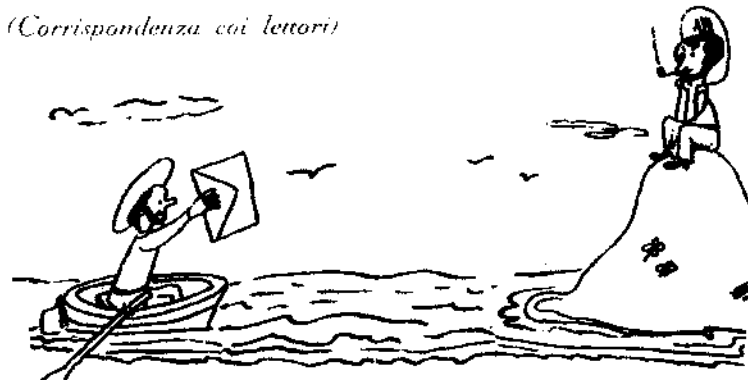
BRUNO CARTAPATTI (Milano). - Certo, ti ricordo benissimo. E mi fa tanto piacere ricevere la tua corrispondenza.

CAPITAN TEMPESTA (Firenze). - « Nel film MALOMBRA c'è il difetto che secondo me è il difetto principale dei migliori film italiani e cioè il regista si indugia con amore a far di ogni scena un quadro d'arte, cura i più piccoli particolari ecc. E anche un difetto perché il film cammina poco. Il film è più artistico che cinematografico ». E come? Vuoi dire forse che partecipa piuttosto ad altre espressioni d'arte, che non a quella del cinema. Insomma tu ci trovi poco cinematografico. D'altronde, ticonosci pregi notevoli in varie scene. L'attore che fa la parte del figlio della Dondini, è Nino Crisman. Sì, può darsi che Villa somigli a Robert Montgomery. BENGASI è stato girato tutto a Roma, compresi gli esterni. LE SORELLE MATERASSI SARÀ girato, a quanto sembra, parte a Firenze, parte negli stabilimenti di Roma. LA MORTE CIVILE è di F. M. Poggioli. Dal capello a TRE PUNTE è stato già realizzato un film: da Mario Camerini nel '34. Un altro film in Spagna.

FERDINANDO MAJOLLO (Bolzano). - Già, un lettore manifestava un entusiasmo a priori per MALOMBRA. Tu enumeri i difetti di questo film: troppe porte che si aprono e chiudono, personaggi che restano sospesi, senza conclusione, ecc. Secondo me, il tono del film è disuguale nelle varie parti; ma vi è cura nei particolari e nell'insieme di ogni scena. Molte scene sono decisamente brutte: per esempio, quella del frate-medico, per intenderci. La redazione non può pubblicare l'elenco dei film realizzati nel '42. Potrai, quindi, scorrere i vari elenchi pubblicati, le recensioni, e desumere tu stesso lo elenco.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ALLIEVO ATTORRE 1921 Y (Alessandria). - Laura Buchetti ha fatto un provino risultato negativo. Ginetta De Vecchis si è sposata e ha lasciato il cinema. L'Almanacco uscirà tra breve. Rivolgiti alla Amministrazione.

ITALO UBERTI BONA (Busto Arzizio). - Il regista del CANTANTE PAZZO è Lloyd Bacon, del CANTANTE DI JAZZ è Alan Crosland.

GIUSEPPE ATHOS CASTELLANO (Roma). - Il concorso si è chiuso regolarmente il 20 dicembre. L'esito è già stato pubblicato.

CORRADO BONINI (Via Roma 1, Correggio E.). - Vuoi corrispondere con i lettori.

ENIA BRUSA (Milano). - L'azione di ALFA TAU si svolge in diversi luoghi; è perciò possibile che in un luogo sia caldo (farfalle ecc.) e in un altro sia freddo (pelliccia). Il regista della CARICA DEL SEICENTO è Michael Curtiz, di BALMAT è Arnold Fanck.

G.M.G. (Torino). - L'Ente Nazionale per il Diritto d'Autore (già Società Italiana Autori Editori) via Valadier 37, Roma, riceve sempre in deposito i soggetti cinematografici; altrettanto fa l'Ufficio Proprietà Intellettuale, presso il Ministero Cultura Popolare, via Boncompagni 1, Roma. È meglio depositare i soggetti prima di inviarli alle case. Ma non è obbligatorio, si capisce. Esiste sia il Comitato permanente di lettura per i soggetti, sia quello per le commedie.

GIOVANNI DI PAOLA (Bartetta). - Non mi pare che nei film italiani abbondino gli acquazzoni, perlomeno non me ne sono accorto; ciò significa giungono a proposito. Vorresti nelle didascalie anche i nomi dei doppiatori. Qualche volta è stato fatto. Ma io preferisco sapere, semmai, chi è stato l'operatore del film, o lo scenografo.

GIOVANNI ACCORSI (Via Bliscone, 19 Canolo di Correggio, Reggio Emilia). - Vuoi corrispondere con i lettori.

FARO NELLE TENEBRE (Trento). - Quella faccenda della Mondial Film è, secondo me, una buffonata. Comunque potrà leggere i tuoi soggetti, ma non inviarli a produttori, dato che questo non è il mio compito. Non so che cosa tu voglia intendere per « buono-richesta ». Ripeto anche a te: nessun produttore ha mai preso in considerazione i soggetti di persone a lui sconosciute; in ogni modo puoi spedire a produttori (vedi indirizzi sull'Almanacco di Cinema) i parti della tua fantasia.

GIO GLICIS (Nocera Inf.). - Alberto Testa ti fa sapere che Rhia Legnani è una coreografa molto apprezzata. Il finale di ORIZZANTE PERDUTO è stato modificato dal noleggiatore italiano.

ANNA SEGA (Verona). - Nulla vieta che tu possa fare anche l'attrice: ciò dico, nonostante che dalla piccola fotografia si possa capire poco.

GIUSEPPE PILONI (Cremona). - Per i film parlanti 16 mm. rivolgiti all'Istit. Luce; C.R.E.A. significa: Cinematografia Rurale Educativa Ausiliaria.

POLVERE DI STELLE (Roma). - Non bisogna poi esagerare con questa faccenda dei film italiani che sono tutti brutti, ecc. Ce ne sono di ottimi, di piacevoli e anche di brutti; e poi: i film in costume, in parte cantati, ecc. hanno grande successo. Questo almeno dicono i produttori, i quali fanno il cinema solo per i quattrini. La Scalera, per esempio, ha intenzione di produrre soltanto film-melodrammi. Saranno cose orrende, almeno in parte. Ma che vuoi farci? Il cinema, purtroppo, è in mano di gente priva di gusto e di cultura.

TINA MESSEA (Forlì). - Quell'attore non mi risulta sposato. I due indirizzi sono esatti.

LUCIANO GHERARDI (P. M.). - Impossibile.

ADOLFO CAGNACCI (Roma). - La Casa Italiana Sonorizzazione Film (via Cicerone 44, tel. 375263) ha chiesto alla redazione di Cinema affinché tu ti faccia vivo presso la Casa stessa. Auguri.

GIORGIO TERMANINI (Via Indipendenza 24, Bologna). - Vuoi corrispondere con i lettori.

PIK (Bologna). - PIGMALIONE ha come protagonista un professore di glottologia che educa una ragazza di strada. Ora buona parte dell'interesse del film consiste proprio nella parte parlata, nei modi di dire, nella pronuncia. E l'effetto sarebbe perduto in un doppiato, qualunque ben fatto. Non posso dire chi è stato il « vice ».

ADA GANDOLFO MACALUSO (Cannizzaro). - Provveduto. Auguri.

NERIO TEBANO (Posta Mil.). - RAGAZZO (e non il RAGAZZO) è del '32, ma non è uscito in pubblico. Quel film di Ballerini (che in piccolo HOTEL aveva dimostrato delle qualità) non mi sembra eccezionale. Desidereresti incontrarti in Ancona con lo Studio di Tecnica Cinematografica. Il tuo indirizzo è: 1210 Rgt. Fanteria Comp. Comando 19 Battaglione, Posta Militare 47. Inoltre vuoi comunicare a Ricca Minola di non aver ricevuto le riviste che ti ha annunciato.

LEDA MARTUNICCI (San Gimignano). - Non ho notizia di Carla Sveva.

VITA PER IL CINEMA (Roma). - A chi dar ragione? A tutti e due e a nessuno. Io non ho visto e forse non vedrò mai il film di Govi, che tra l'altro non mi interessa affatto. Comunque, lo penso un attore legato a schemi teatrali. Che tu abbia trovato la « critica pura » è vera soltanto fra i due ultimi critici di Cinema è buon segno. MALOMBRA ha pezzi eccellenti, altri mediocri. Il regista di SENZA GLORIA è Traugott Müller. È il suo primo e, mi pare, unico film. Müller è un noto scenografo teatrale.

LINO SARDO - Nella GRANDE PIOGGIA ci sono: Myrna Loy, Tyrone Power, George Brent, Maria Ouspenskaia. In VIA COL VENTO ci sono: Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland, Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Regista Victor Fleming.

NICOLA RASPA (Istonio). - In organo c'è Paola Barbara. Vi sono case produttrici e distributrici ad un tempo. Altre producono soltanto i film che poi le case specializzate nel noleggio distribuiscono. Perché? Perché alcuni si sentono produttori e non noleggiatori, o hanno la attrezzatura per svolgere soltanto una delle due attività. Si dice: meglio fare una cosa sola e bene, piuttosto che più cose e male. Ma il guaio è che talvolta case produttrici o noleggiatrici svolgono una attività sola e male. Un film su Paganini è in programma presso una casa di produzione. Ho notato che a Istonio vi sono vari lettori di Cinema. Bravi!

GIUSEPPE LA PALOMBARA (Istonio). - « Ho letto che la Scalera rifarà RESURREZIONE coll'interpretazione di Doris



Duranti e Rossano Brazzi. Ma è impazzita? » E perché? Evidentemente penserà che i troppi film precedenti su analogo soggetto non possano turbare il valore commerciale di questo che si accinge a produrre.

EDERA STRITZEL (Milano). - Grazie degli auguri che ricambio.

MARISA G. (Milano). - Sì, quell'attrice è Zita Szelezky, non Szelechky. Il non eseguire certe musiche non significa disprezzarle.

ACHILLE SACCONI (Trevise). - C'è un VAGABONDO NELLA STEPPA che non è il film di Ucieky. Di Renoir è VERSO LA VITA (in originale: LE BAS-FONDS). Quello di Ekk è IL CAMMINO VERSO LA VITA oppure VERSO LA VITA. Con questo titolo è anche un film di Szaro. D'accordo: « stile » individuale; ma vi può essere anche uno stile comune a più: certo; meglio dire « scuola » o « maniera ». ALDEBARAN non mi è piaciuto. Soggetto di Bomba, Zucca, D'Errico, operatore Arata.

CAMILLO FAORO (Varese). - Costituire una fototeca non è facile. Un po' alla volta, raccogliendo qua e là potresti riuscirci. Rivolgiti magari a qualche noleggiatore locale. Per la fotografia di Fioretta Dolf, scrivi alla attrice stessa, presso Cinema che inoltrerà.

ALBERTO MACCHIAVELLO (Recco). - Giusto; ha ragione Barbaro: « un soggetto è buono o cattivo secondo che più o meno si adatta al temperamento e alle possibilità dei suoi futuri realizzatori ».

PINA ATTAROLO (Via Prione 23, La Spezia). - Di SEI TU L'AMORE ricordo questo: che è un film orrendo; certo, era buona la iniziativa di realizzare allora un film parlato italiano; allora, agli inizi del sonoro. Vuoi notizie, dati, articoli su Rabagliati, e in cambio daresti riviste e giornali di cinema.

GALATEA (Mantova). - Quel documentario sul « Forlanini » si intitola CITTA' BIANCA ed è abbinato al film UNA VOIATA LA SETTIMANA. Secondo me UN COLPO DI DISCOLO è un film veramente « pulito »; ordinato e preciso.

SIGFRIDO PESAPOLI (Senigallia). - LE DUE ORFANELLE francese è diretto da Maurice Tourneur. LE DUE STRADE è un film piuttosto prolisso, con qualche bella inquadratura. In CUORI NELLA TORMENTA ci sono Doro, Pilotto, la Manto, la Paola, la Orlandini.

GIORGIO CATTARELLO (Torino). - Mi dai una bella triste notizia. Tutti i lettori di Cinema erano affezionato ad uno dei più assidui: Antonio Panu, che ora non è più. « È mai possibile che un giovane così robusto, bravo, simpatico, dovesse per primo staccarsi come un anello da una robusta catena che formiamo noi tutti amici lettori e affezionato a Cinema? Il suo grande desiderio di girare quel documentario sui costumi sardi è rimasto soltanto un sogno, un bel sogno ».

NELLO DE PETRIS (Audussina). - Hai ragione tu: LA BESTIA UMANA di Renoir è davvero un eccellente film. Non ho visto la edizione intitolata L'ANGELLO DEL MALE, che mi dicono sia tutt'altro che buona. Ma parliamo pure del film nella edizione originale. In che modo magistrale è ambientato il film! Quella corsa del treno, all'inizio, il montaggio ritmato magnificamente; il modo con cui sono guidati gli attori. Il candore della Simon, sotto cui si cela una felina bestialità. La bestialità del marito, resa con sfumature sottili; e il modo con cui è narrata la trama, scrupolosamente, senza ricerche di effetti. Ecco il vero cinematografo! E ci sarebbe da dire ancora molto, ma purtroppo lo spazio non me lo consente.

SILVANA CAROTTI (via B. Allegri 1, Firenze). - Offri ai lettori fotografie della Garbo, di Taylor, biografie di attori americani, in cambio di fotografie di Roberto Villa e Jean Pierre Aumont. Tu hai preferito NOI VIVI A ADDIO KIRA! A me pare che i difetti del primo film siano anche nel secondo e viceversa. In complesso si tratta, mi sembra, di uno o due film, noiosissimi. Ma il successo commerciale sembra notevole. E allora, dicono i produttori, avanti di questo passo.

MALOMBRA (Chieri). - Chiedi alla Colosseum, via Sardegna 81 Roma.

VINCENZO CARPANI (Fano). - È Gastone Ramazzotti. Sei in ansiosa attesa di OSSessione. Certo che Luchino Visconti, il quale è anche il produttore del suo film, non ha avuto mezzi limitati a disposizione, bensì tutto ciò che voleva. E questo è un grande vantaggio. In CARMELA vi sono ottime inquadrature. Interessante qualche primo piano della Duranti. Un po' confusa la narrazione. Sono certo che non conosci il mio nome.

MINUCCIO DIOMEDE (Mola di Bari). - Il protagonista di ABBANDONO è Georges Rigaud, di nazionalità argentina. In Italia è apparso col nome di Giorgio Rigatto; così, per il divertimento di italianizzare il cognome. Non so di suoi film successivi. Prima, tra gli altri, ha partecipato al bellissimo QUATORZE JULLET di René Clair.

SERGIO ALBINI (Parma). - Non mi pare che GELOSIA sia stato tagliato. Non mi ha data questa impressione. Per il C.S.C. rivolgiti alla segreteria dello stesso (via Tuscolana km. 9 Roma). Dino Falconi ha diretto VENTO DI MILIONI, SCARPE GROSSE, DON GIOVANNI.

SANDRO SANTARELLI (Via Vittorio Emanuele 18, Chieri, Torino). - Le copertine costano lire 20 ciascuna, però mancano la quinta e la settima. Vorresti cambiare vecchie annate della Domenica del Corriere con numeri recenti di riviste cinematografiche

GUIDO MONZEGGIO (Milano). - Mi parli del FANGULLO DEL WEST: « Le trovate non mancano: buone fra le altre quella della perforazione del biglietto nella diligenza e quella, indovinatissima, del complicato congegno per far saltare la dinamite; le vecchie mogli dei banditi e tante altre ». Che sono, appunto, trovate del regista Ferroni. Poi tu confondi mi pare, sceneggiatura con scenografia. L'allestimento scenico è la scenografia.

L'UOMO DEI MISTERI - Film con sole donne: RAGAZZE IN UNIFORME di Leonid Sagun, WOMEN di George Cukor. Non mi pare che esistano film dai due protagonisti.

SILVANO (Bologna). - Non ho la possibilità di proporre il tuo soggetto, che potrebbe anche dare origine a un buon film, a case di produzione. Lui, peraltro, puoi rivolgerti direttamente.

OSCAR PENNA (Granolaso). - Vedremo se quei film annunciati, usciranno. Personalmente credo che no. Tanto più che una recente disposizione ha disposto che i film americani non debbano più venire proiettati. Può darsi per altro che esca SINORSERKA, dato il suo carattere. Ho girato il tuo reclamo all'Amministrazione, cui conviene peraltro rivolgersi direttamente.

CRISTO S. MUTAHOFF (Via Racovschi 42, Burgas, Bulgaria). - Fotografie all'estero non se ne possono spedire; forse fanno eccezione i ritratti. Vuoi comunicare ai lettori italiani che sei disposto, in cambio di fotografie di attori italiani, a spedire loro fotografie di attori stranieri.

BECO (Gorizia). - L'articolo è in tua tua presso chi di competenza.

SILVANA FRATINI (Terni). - Grazie degli auguri che contraccambio.

PRIMAVERA (Stradella). - Non ho indirizzi di ufficiali piloti.

LINO SARDO (Trieste). - Ricordo la gustosissima scena in VOGLIO ESSERE AMATA in cui la Colbert e Douglas si slanciano contro i manichini di quel negozio. La bambina è Cora Sue Collins. La Cava è di origine italiana.

VINCENZO MUSSO (Bari). - A Giuseppe Musso scrivi presso l'ici, via del Tritone 87, Vsevolod I. Pudovkin (o Pudovchin, o alla francese Poudovkine) è un grande regista e teorico cinematografico russo. I suoi libri sono stati presentati in Italia e tradotti da Umberto Barbaro. Tra i suoi film sono MADRE e EMPIESTE SULL'ASIA, mai apparsi al pubblico italiano. « Che male ha fatto il povero pubblico a Carmine Gallone il quale si vendica facendolo piangere in ogni film? » Domandatelo allo stesso Gallone, oppure vendicatelo a tua volta, non andando a vedere i suoi film. LA DIVINA COMMEDIA in film con Carlo Ninchi e Beatrice Mancini? No, no.

LEDA MILLER - Possiedi numeri di Tempo e vorresti cambiarli con numeri di Cinema-Illustrazione e con numeri di Cinema esauriti. Vuoi far sapere a Carla Bazini (Parma) che c'è in commercio il disco della Marcia turca di Mozart, che è appunto inserita nella voce NELLA TEMPESTA. Ecco, non lo sapevo, perché di questo film non ho visto la edizione italiana, nella quale appunto, deve essere stato modificato il commento musicale.

CAPORALE RADIO - Rivolgiti direttamente alla Amministrazione, cui, in ogni modo, ho passato la tua lettera per competenza. Il famoso attore cowboy, quello con gli occhi chiari, si chiama esattamente William S. Hart e non Harris. Dici che nel suo articolo Campassi si è dimenticato di citare Eddie Polo.

UMBERTO BRAFA (Aviere, R. Aeroporto n. 901 Ufficio Amministrativo, Posta Militare 3900). - Desidereresti che qualche lettore ti inviasse un'agenda del 1943.

EFFEBI - Non ho ancora sentito parlare della bambina Giuseppina Fiore, ma se dici che ha preso parte a GIAMBRASSA, vuol dire che la vedremo in questo film. Quella notizia relativa a Gora è esatta.

MARIA ROSA ALLEGRI (Cremona). - Nei tuoi giudizi sugli attori sei abbastanza nel giusto. Ti pare che i recensori di Cinema siano un po' esigenti. È opportuno, del resto. Perlomeno sono sinceri.

E. F. (Parma). - Ho avuto occasione di leggere ancora le critiche di A. M. (Antonio Marchi, se non erro) su La Fiamma. È vero. Molto spesso si prova soddisfazione a leggere recensioni cinematografiche sui fogli minori. Vedi, per esempio, quelle di G. V. (Glaucio Viazzi) su Il Fascio di Milano. Si tratta di critici che meriterebbero una valorizzazione, meriterebbero di scrivere su quotidiani importanti.

GIUSEPPE VECCHILI (Corso Cavour 60, Macerata). - Desideri fotografie, dati, biografie ecc. riguardanti Rodolfo Valentino. **IL NOSTROMO**



Il più bel dono della natura

è costituito dai denti bianchi e sani. Osservate quanti uomini ancora trascurano la cura dei denti. Per contrasto, rileverete come sorprende un bocca fresca, coi denti bianchi e ben curati. Milioni di uomini usano tutti i giorni Chlorodont. Questa è la migliore prova della bontà di tale pasta dentifricia.

pasta dentifricia Chlorodont
sviluppa ossigeno

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



MILANO

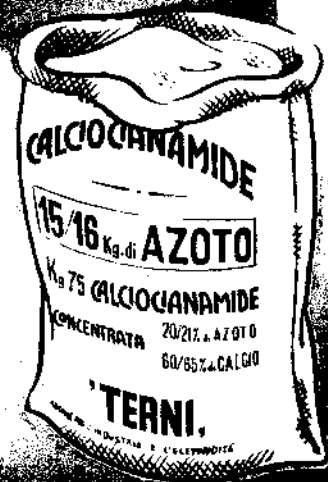


Per un maggior rendimento delle semine

CALCIOCIANAMIDE

TERNI

**SOCIETA' PER
L'INDUSTRIA E
L'ELETTRICITA'**



SAFAR



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