

CINEMA

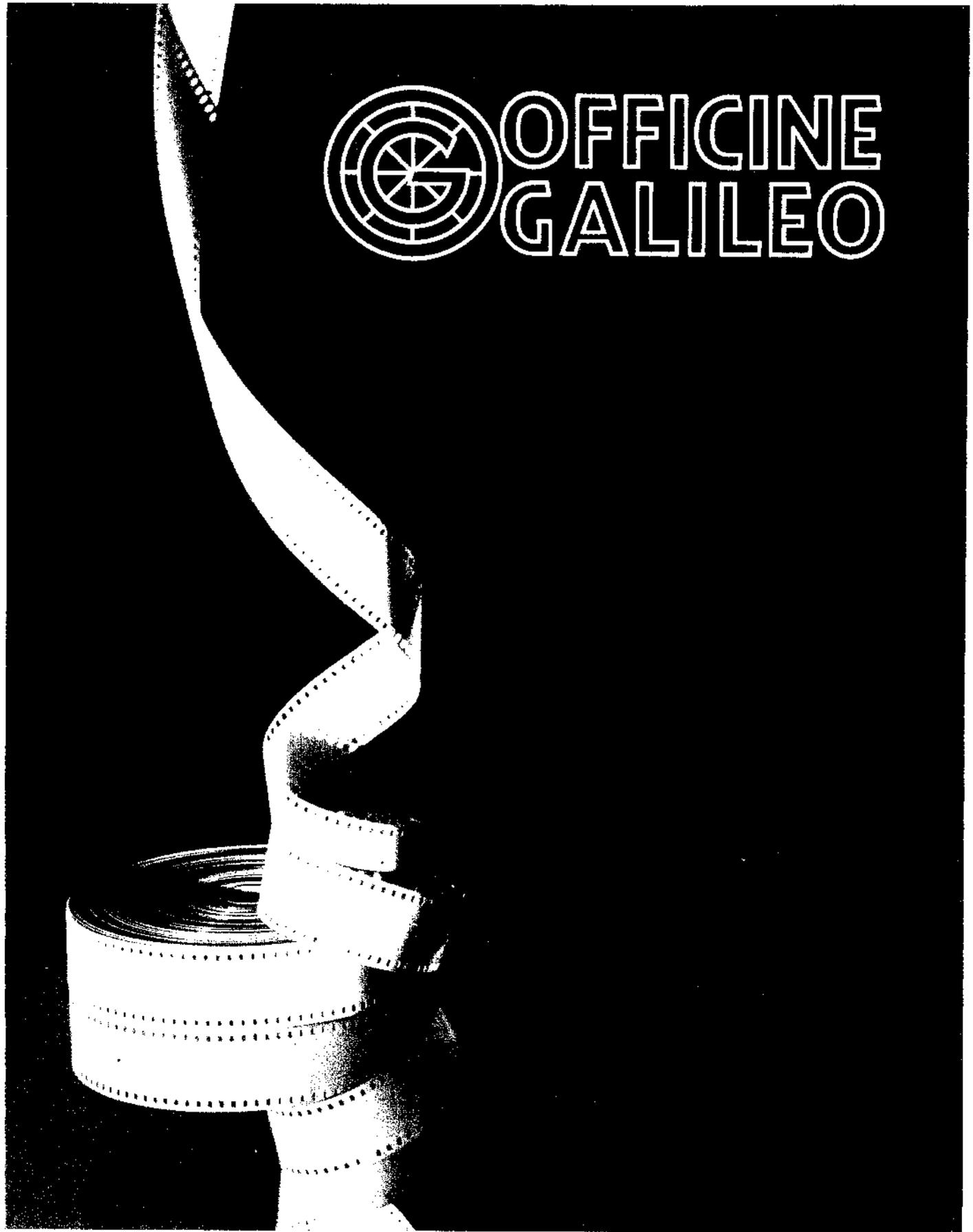


SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

159 LIRE
2,50

10 FEBBRAIO 1943-XXI

OFFICINE GALILEO UFFICI DI MILANO VIALE EGGINARDO, 25.



PER LA CINEMATOGRAFIA:



**MACCHINE E OBBIETTIVI DA PRESA
SPECCHI E OBBIETTIVI PER PROIEZIONE**

CINEMA

QUINDICIMALE 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 - 10 febbraio 1943 - XXI

FASCICOLO 159

IN QUESTO NUMERO:

FERREBIGO VALLI <i>Cinema assassino e editoria vittima</i>	71
LUIGI BARTOLINI <i>Teatro di presa</i>	72
DOMENICO PURIFICATO <i>Appunti sul cinema surrealista</i>	74
PIETRO FRANCISCI <i>Dei « puro » e del « romanizzato » nel documentario</i>	76
F. P. & C. P. <i>Capitolo sul regista (8ª puntata)</i>	78
L. C. <i>Due anni e più di cine-giornale svizzero</i>	80
RENATO GIANI <i>Carminati, capitano della Duse (2ª puntata)</i>	83
GIUSEPPE DE SANTIS <i>Film di questi giorni</i>	86
NELLE RUBRICHE <i>Cinema Gira</i>	65
<i>Programmazione di gennaio</i>	68
MARIO CALZINI <i>Voi fotografate, noi pubblichiamo</i>	88
<i>Galleria: Andrea Checchi</i>	90
<i>Capo di Buona Speranza</i>	93

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 Berchelli) 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 Dossola 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



Un facile, ma suggestivo gioco surrealista: l'attrice è Jacqueline Joyce (vedi articolo 'Appunti sul cinema surrealista' a pag. 74)

RIPORTIAMO DAI GIORNALI...

...quanto è accaduto nel mese di gennaio scorso rispettivamente a Vicenza e a Firenze:

Una bella dormita di due signore al cinema

I familiari in orgasmo le ricercano per lunghe ore in tutta la città

Vicenza, 5 gennaio

Nel pomeriggio di ieri due signore dall'aspetto distinto varcarono la soglia di un elegante cinema del centro dove si proiettava nos cinema di lusso e, munite di biglietto per la loggia, salivano e prendevano posto sulle comode poltrone. Un modo piuttosto che un altro per trascorrere l'ultimo pomeriggio, in attesa che venisse l'ora di rincasare per i preparativi della cena.

Le trucidale vicende di Don Cesare per un po' tennero le signore a fatto sospeso, quindi, fosse che il film non fornisse più oggetto della loro attenzione, fosse che il buio e il tepore della sala conciliassero i

VETRINA



Chiaretta Gelli



Irasema Dilian



Adriana Benetti

L'avventura di un ragazzo che si era addormentato al cinema

Firenze, 9 gennaio

Una bella paura ha preso stanotte il ragazzo Giampiero Giachetti di 8 anni, abitante in via dell'Argine Grosso. Egli era uscito di casa alle cinque del pomeriggio e si era recato verso le sei al cinema-tografo Italia. Il ragazzo durante la proiezione si addormentò svegliandosi solo all'una e mezzo, tutto solo nella sala buia.

Disperatamente cominciò a urlare e a correre per la sala sbattendo più volte negli spigoli dei muri e nelle poltrone. Finalmente egli riuscì a trovare la via d'uscita, ma un altro ostacolo gli si parava dinanzi, rappresentato dall'interriata della sala cinese, attraverso i fori della quale egli scorgeva un vigile urbano il quale, lasciato a guardia dell'incro-

(Continua a pag. 87)



Anna Vivaldi

CINEMA GIRA

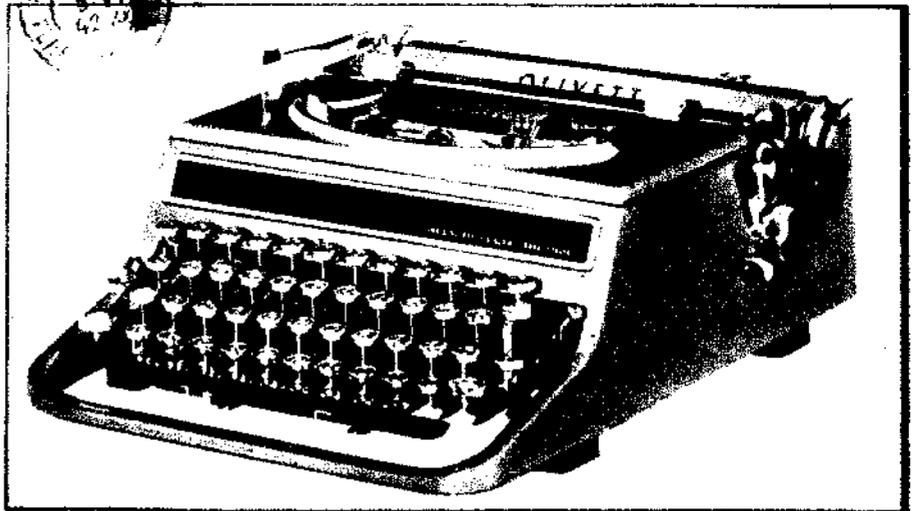
ITALIA

CAMBIO DELLA GUARDIA

Il cons. naz. Gaetano Polverelli, già sottosegretario, ha assunto la carica di Ministro della Cultura Popolare, in sostituzione dell'Eccellenza Alessandro Pavolini.

Al camerata Pavolini, che ha onorato *Cinema* della sua cordiale intelligente amicizia, rivolgiamo il nostro devoto saluto nella convinzione di essere stati compresi fra coloro che onestamente hanno lavorato per la esistenza di un cinema italiano. L'Ecc. Gaetano Polverelli, cui una coscienziosa carriera giornalistica ha concesso l'alto riconoscimento del Duce, ha seguito finora con vivo interesse il nostro quotidiano lavoro. Oggi che abbiamo la ventura di averlo nostro Ministro, siamo fieri di metterci a lavorare sotto la sua guida con la nostra giovanile dedizione, con studio assiduo, riaffermando ancora le aspirazioni di *Cinema* che possono comprendersi entro i termini più genuini di onestà, dedizione, intelligenza, educazione, preparazione, cultura, arte nel *Cinema italiano*. Abbiamo la coscienza che le nostre parole, nella teoria e nella pratica, fanno testo. In un momento come questo, nel quale tutte le energie della Nazione devono essere tese verso il fine supremo della vittoria, la nomina a Ministro della Cultura Popolare di Gaetano Polverelli, che del giornalismo in tutta la sua vita ha fatto un'arma di combattimento, è un segno certo e pieno di significato per noi.

olivetti studio 42



macchina per la vostra corrispondenza personale

TUTTO IL CINEMA

apparirà nel volume di prossima edizione Almanacco del Cinema Italiano della S. A. Ed. Cinema, una cronistoria del Cinema dai tempi remoti ad oggi. Tutta la legislazione del cinema. Tutti i film italiani prodotti dal 1930 ad oggi con i dati completi (produzione, regia, soggetto, interpreti, tecnici, ecc. Tutti gli indirizzi aggiornati di Enti, Case cinematografiche, registi, produttori, sceneggiatori, attori, operatori, scenografi, musicisti, ecc. con le biografie relative. Tutti coloro che collaborano nel campo del cinematografo hanno una particolare menzione nel volume. Duecento fotografie di attori e di attrici.

Filenco completo di tutti i film presentati in Italia dal 1930 in poi (italiani e stranieri). Filenco alfabetico di tutte le sale cinematografiche del Regno.

Il volume di pagine 600, edito in bella veste tipografica, rilegato in tela, sarà tra breve posto in vendita presso tutte le librerie al prezzo di L. 100.

Per prenotazioni rivolgersi all'Amministrazione S. A. Ed. Cinema - Piazza della Pilotta, n. 3 - Roma.

(Continuazione della pag. 65)

lontano detenuto un collega, corse alla ricerca del custode del cinematografo per farsi dare la chiave e liberare il ragazzo, il quale in automobile pubblica messa gratuitamente a sua disposizione dall'autista, poté ritornare a casa a piacere così l'ansia dei familiari.

COMMENTO AL SONNO

« Gli obblighi particolari che il cinema ha con lo spettatore sono diversi e tutti importanti: fra questi il maggiore è quello di non annoiare, — e anzi il "non annoiare" è articolo primo di ogni buon decalogo del produttore cinematografico e del regista; ma stando a quello che ci raccontano i giornali — e di cui diamo qua sopra i ritagli — sembra che tale dovere — reversibile poi in diritto da parte del pubblico: "non annoiarvi", non sia tenuto granché in conto dalla nostra modesta cinematografia.

« Era consueto fino a poco tempo fa, addormentarsi in treno e svegliarsi a molti chilometri di distanza dalla stazione di arrivo prestissasi dal viaggiatore (per la quale valeva il biglietto tutto); era normale addormentarsi a teatro, specie alle commedie di Betti, Cantini, Trieri, De Stefani; era d'obbligo addormentarsi ai film di Righelli, Gallone, Mastrocinque ricordiamo che a Venezia, insieme al biglietto d'ingresso al cinema fino a un anno addietro, quando si davano al San Marco film di questi registi citati, consegnavano un fazzoletto per piangere i soldi spesi, e un cuscino per addormentarsi; ma non era ancora segnalato alcun caso di sonno continuato, e non previsto, e tale da allarmare, i



Surrealismo di 'Accendiamo un fiammifero', documentario di Mario Damacelli, prodotto dall'Ist. Naz. Luce

IL REGISTA G. M. SCOTESE...

...sta ultimando l'allestimento del documentario costruttivo che vuol essere una rapida ed espressiva sintesi di uno delle caratteristiche virtù della stirpe italiana: la capacità costruttiva. Dalle vestigia che tutt'ora si ammirano, dell'architettura romana, il documentario procede attraverso la visione di alcuni tra i più importanti monumenti dell'architettura medioevale e rinascimentale che mostrano come nel corso dei secoli, la tradizione iniziata dai romani si sia mantenuta ed accresciuta. Nel recente passato, con l'emigrazione di tanta parte della sua classe lavoratrice, l'Italia ha contribuito allo sviluppo edilizio specialmente americano e di grandi opere d'importanza mondiale, come il taglio degli istmi di Panama e Suez. La visione delle grandi opere realizzate nelle nostre colonie corona questa rassegna del lavoro italiano la cui forza produttiva non può più essere contenuta nei ristretti limiti del territorio nazionale, giustificando così il diritto e l'imperiosa necessità dell'Italia a rivendicare nuovi sbocchi per le sue energie vitali.

familiari delle vittime e le vittime stesse al loro risveglio.

« Il consiglio che noi rivolgiamo ai registi sarà ascoltato? — Sarebbe ad ogni modo bene che ci leggessero fino in fondo: "Prima di mettere un film in circolazione, fatelo visitare da un collegio di chimici farmacisti, e se dal consulto risulterà che la vostra produzione non è soporifera, fatevene rilasciare certificato, e pretendete quindi che insieme alla licenza di circolazione venga spedita la notizia che il Consiglio medico composto dei dottori Tizio Fileno Caius ecc. ritiene il film non dannoso alla salute e non lo valuta alla stregua del Veronal".

« Oppure, e qua sta un poco ai direttori di sale cinematografiche, avvertire prima gli spettatori che si addormentano a loro rischio e pericolo; ecc.

« Naturalmente, non pensiamo che gli spettatori, di cui i giornali ci danno notizia, assistevano ai film tipo di questo anno, quelli che sono stati premiati a Venezia ».

Interpreti: GINO BECHI
IRASEMA DILIAN
PAOLO STOPPA
CARLO CAMPANINI
AROLDO TIERI
GUGLIELMO BARNABÒ
GILDO BOCCI

Regista:
C. L. BRAGAGLIA

Produzione: CINES realizzata dalla Juventus Film



Esclusività



GERMANIA

L'UNIONE CINEMATOGRAFICA...

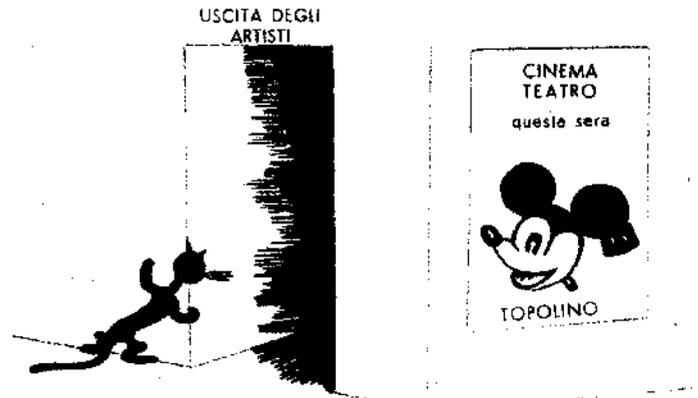
...italo-germanica Difuf, distribuirà nel corso dell'attuale stagione cinematografica una ventina di film di produzione italiana. Il primo gruppo annunziato in questi giorni comprende una dozzina fra i migliori film girati in Italia nel corso dell'anno 1942. Nello stesso tempo altri film italiani saranno distribuiti dall'impresa germanica «Deutsche Filmvertriebsgesellschaft» che regola la distribuzione di tutte le opere di produzione nazionale e quella della Continental di Parigi. In primissima linea, fra i film italiani distribuiti dalla predetta società germanica, figurano LA CORONA DI FERRO di Alessandro Blasetti e LA NAVE BIANCA del regista Alessandrini.

SIN DAI SUOI PRIMI...

...passi la cinematografia ha vivamente interessato gli scienziati tedeschi. I prin-

cipali problemi, specialmente di carattere tecnico, sono stati attentamente seguiti anche da coloro che, pur stando lontani dall'industria cinematografica vera e propria, consideravano e considerano il cinema come un fenomeno scientifico, culturale e sociale. Nel corso degli anni si sono formate, nell'ambito degli studiosi germanici, due scuole divergenti: la scuola tecnico-scientifica e quella intellettuale-scientifica. L'una e l'altra mirano per strade differenti ad una meta comune, e si riaccecano all'occosi dette scuole primordiali: a quelle, cioè, che si occuparono del principio cinematografico già prima che l'attuale cinema diventasse un fatto compiuto. Attualmente, 12 Università germaniche, 8 politecnici, 4 scuole superiori di carattere vario e 4 scuole di arti e mestieri si occupano di problemi cinematografici. Nel corso degli ultimi 30 anni, sono state pubblicate 218 dissertazioni su temi cinematografici, oltre ad una ventina redatte durante la guerra.

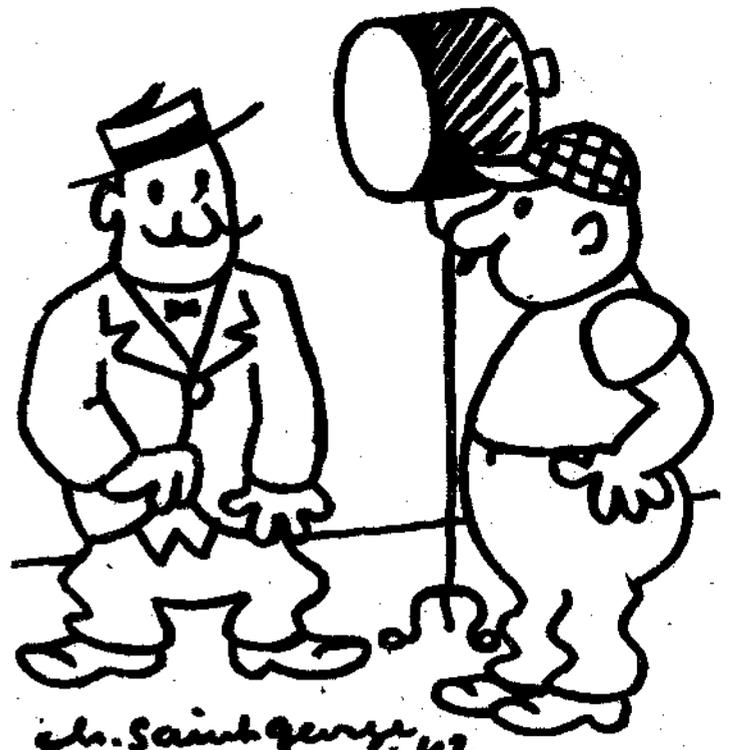
IL CINEMA RIDE



STORIA SENZA PAROLE



- Cosa vi occorre?... Non capisco perchè veniate a cercare dei tecnici cinematografici presso questa clinica!...
- Precisamente: io vado cercando un operatore!...



- In fondo fare l'idiota, mi sembra che non sia molto difficile!...
- Per riuscire bene, guardate me.



Tutti gli inizi sono difficili

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

pasta dentifricia
Chlorodont
cultiva ossigeno

CONCORSO PER GLI ESPERTI

Risposte alle domande del Concorso N. 1 (v. fascicolo 157)

- A) - Ciak.
- B) - Misurare la distanza focale.
- C) - 2 film: 'Ben Hur' e 'Ecco la felicità'.
- D) - Al film 'Darò un milione'.
- E) - Leni Riefenstahl.
- F) - Primo piano.
- G) - Karl Ritter.
- H) - Alla piscina del Foro Mussolini.

Solutori:

Maria Renata Prunas - Villa Granata - Centurano (Caserta)
Santino Tornello - Via Celso, 30 - Palermo

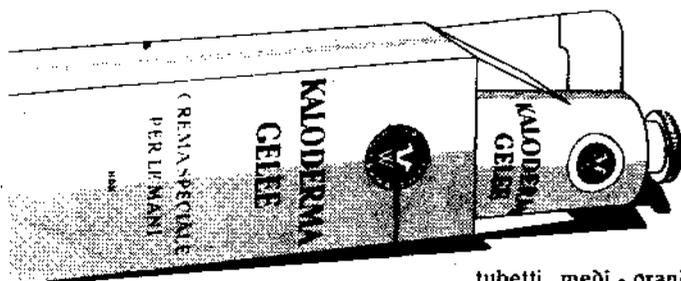
I vincitori sono invitati a confermare il loro indirizzo

QUAL'È LA DONNA CHE GLI UOMINI PREFERISCONO?



La mia storia assomiglia a quella di Cenerentola! Ero la più bruttina del paese e non avendo corteggiatori passavo tutto il mio tempo sfaccendando. Quando però seppi che si preparava una festa campestre, vobli parteciparvi. Le altre ragazze provavano eleganti acconciature; io mi accontentai di aggiustarmi un abito di cotone fiorato. Poi mi accorsi che le mie mani erano ruvide e screpolate, e ricordando che un'amica mi aveva donato un tubetto di Kaloderma Gelee lo usai quel giorno e la sera prima di coricarmi. Ci recammo alla festa. I lumi brillavano tra gli alberi, i vio-

lini suonavano, ma il mio cuore era triste. Non sarei mai stata amata! Si incominciò a giocare a mosca cieca. Un giovanotto alto e biondo, proprietario del castello del paese, inseguiva le signorine cercando di riconoscerle. Ad un tratto egli afferrò la mia mano; e sentii che la stringeva sempre più dolcemente. "Desidero danzare soltanto con voi!" mi disse. "La vostra morbida manina mi ha incantato." E in capo a un mese Pietro ed io eravamo fidanzati! Cenerentola si sposò così prima di tutte le altre, grazie al Kaloderma Gelee che in una sola notte rese le sue mani vellutate!



tubetti medi - grandi

IL PREPARATO SPECIALE PER LA CURA DELLE MANI

'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. 82. 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. 3 saranno resi noti sul numero di 'Cinema' del 10 marzo 1943-XXI. Inviare le risposte solo su cartolina postale, indirizzando a 'Redazione Cinema' Ufficio Concorsi, Piazza della Pilotta 3 - Roma



Come dorme un operatore! Oveverosia, meritato riposo di Carlo Nebiolo (foto Ata-Novelli)

PROGRAMMAZIONI DI GENNAIO

A ROMA

Gelosia	Supercinema (Cines-Universalcine - Italia)	25
Stasera niente di nuovo	Moderno (Italcine - Italia)	17
Stasera niente di nuovo	Barberini (Italcine - Italia)	15
Quattro passi fra le nuvole	Supercinema (Cines-Amato - Italia)	15
La maestrina	Barberini (Nembo-Art. Ass. - Italia)	14
Malombra	Barberini (Lux - Italia)	13
Malombra	Moderno (Lux - Italia)	13
Carmela	Corso (Nazionalcine-Manenti - Italia)	11
Il romanzo di un giovane povero	Corso (S.A.F.A.-Minerva - Italia)	9
Giorno di nozze	Splendore (Lux - Italia)	9
La zia di Carlo	Quattro Fontane (Capitani-Emic - Italia)	9
L'angelo del male	Corso (Fratelli Akim-Paris Film - Francia)	8
I pagliacci	Quattro Fontane (Itala-Tobis - Italia)	8
La zia di Carlo	Splendore (Capitani-Emic - Italia)	8
Sette anni di felicità	Splendore (Fono Roma-Bavaria - Italia)	7
Solo una notte	Quattro Fontane (Svenska - Svezia)	6
La donna del peccato	Splendore (Tirrenia-XX Secolo - Italia)	6
Una storia d'amore	Quattro Fontane (Lux - Italia)	6
L'ora fatale	Quattro Fontane (Columbia - U.S.A.)	5
Una donna è scomparsa	Quattro Fontane (Columbia - U.S.A.)	5

A MILANO

Stasera niente di nuovo	Odeon (Italcine - Italia)	22
Prigioni di donne	Corso (Richebé - Francia)	16
Giorni felici	Eden-Filo (Excelsa - Italia)	15
Carmela	Astra (Nazionalcine-Manenti - Italia)	12
Gelosia	Odeon (Cines-Universalcine - Italia)	12
Fedora	Astra (Icar-Generalcine - Italia)	10
Il fanciullo del West	Ambasciatori (Scalera - Italia)	10
La morte civile	Corso (Icar-Generalcine - Italia)	10
Solo una notte	Ambasciatori (Svenska - Svezia)	9
Il fanciullo del West	Excelsior (Scalera - Italia)	8
I due foscari	Corso (Scalera - Italia)	8
Quattro passi fra le nuvole	Astra (Cines-Amato - Italia)	7
Rossini	Astra (Nettunia - Italia)	7
Il figlio del Corsaro rosso	Excelsior (B.C. - Italia)	7
La donna del peccato	Ambasciatori (Tirrenia-XX Secolo - Italia)	6
La donna del peccato	Excelsior (Tirrenia-XX Secolo - Italia)	6
Carmela	Excelsior (Nazionale-Manenti - Italia)	6
Dove andiamo, signora?	Ambasciatori (Elica-XX Secolo - Italia)	6
Una casa in Paradiso	Excelsior (Karpát Film - Ungheria)	4



Distr.: **ACI-EUROPA FILM**

*Erzsi Simor -
Oswaldo Genazzani*



(Foto Bertazzini)

LA CASA SUL FIUME

Regia: **CARLO BORGHESIO**

Interpreti: **ERZSI SIMOR
CARLO KOVAČS
NINO CRISMAN
OSVALDO GENAZZANI
GUGLIELMO SINAZ**

**VITTORIA OLGA
GENTILI - ANGELA
FRANCESCHETTI
TANIA LANTE
ERNESTO CONTE**



*Erzsi Simor e Carlo
Kovács*

Produzione: **DORA FILM**

(Foto Bertazzini)

10 FEBBRAIO

1 9 4 3

XXI

C I N E M A 159

CINEMA-ASSASSINO e EDITORIA VITTIMA

IL riavvicinamento del cinema italiano alla letteratura è ormai un fatto palese. Ma il fenomeno che dapprima si era limitato a manifestarsi nella scelta dei soggetti, si è ora ampliato con il reclutamento sempre più fitto degli scrittori e dei letterati nelle incerte schiere degli sceneggiatori.

Il risultato, nel suo reddito immediato, è stato ottimo. Il nostro cinema ha migliorato il suo gusto e sta assumendo un'andatura sempre meno rozza. Resta ora a vedere se nello sviluppo che il fenomeno potrà assumere e nelle finali conclusioni il conto tornerà altrettanto favorevole. Quel che certamente è difficile asserire è

dignità di attori teatrali. Con maggior danno, in fin dei conti, per il cinema che per il teatro. Per quanto riguarda l'accorrere dei letterati e degli scrittori al cinema, è più difficile stabilire da quale parte, a lungo andare, penderà il danno: se dalla parte del cinema o dell'editoria. Per ora è di certo l'editoria che ha la peggio. Particolarmente quella editoria periodica di una certa levatura a cui oramai non mancava, fra i tanti guai che l'hanno afflitta, che questo del cinema per avvicinarla sempre più al cimitero. Ma per l'avvenire la cosa cambierà certamente.

Sembrerà, la nostra opinione, un po' banale come quella che dà



Clara Calamai in un 'si gira' di 'Addio Amore!' dalomonimo romanzo di Matilde Serao

che il nuovo atteggiamento sia definitivo, per lo meno nell'aspetto che riguarda scrittori e letterati che si dedicano alle sceneggiature, se non per l'altro, più convincente, che riguarda la letteratura come fonte d'ispirazione per i soggetti e le trame dei film.

Il fatto è che, così come un tempo la ribalta del teatro di prosa fu disertata dagli attori a favore del cinema, si assiste ora alla evasione degli scrittori e dei letterati dalla grama esistenza delle pagine dei periodici e delle redazioni dei quotidiani per il vistoso e dorato reclutamento degli uffici di produzione dell'industria cinematografica. A parte l'importanza che si vuol dare all'analogia fra i due fenomeni, indubbiamente molto più diversi di quanto possa sembrare, non si potrà non notare a questo proposito che molti di quegli attori sono poi ritornati per sempre alla scena di prosa, e altrettanti sono rimasti nel cinema rinunciando però definitivamente non soltanto alla professione, ma, spesso, anche alla

ad ogni storia un edificante finale in cui il Povero e Buono Questo l'ha sempre vinta sul Ricco e Cattivo Disonesto, tanto più banale in quanto non è ancora accertato che la pagina del periodico sia tutta buona e onesta (povera lo è di certo!). Ci pare ad ogni modo che alla finfine gli scrittori e i letterati « autentici » dovranno tornare allo scrivere e alla letteratura, mentre il cinema, per amore o per forza, troverà il modo di uscire dalle fasi sperimentali e transitorie per cavarsela con gente propria.

Ci pare inoltre che, sotto ad ogni aspetto, ci sia, non soltanto più bisogno, ma anche più gusto a difendere la letteratura e l'editoria che il cinema. Non fosse altro che per il fatto che il cinema è giovane, è ricco ed ha — come si dice dappertutto — tanta strada dinnanzi a sè, mentre la letteratura e l'editoria sono vecchie, sono povere, ed hanno più viottoli che strade sul loro cammino.

FEDERIGO VALLI

TEATRO DI PRESA

NOTAI che, lasciandola, anche il parrucchiere del teatro di posa — dove mi trovavo, invitato dall'amico regista ad assistere alla rappresentazione — mi pochettiava la palpicchia. Ho detto « anche egli », giacché il pittore la palpeggiava più di lui. Tutti la palpeggiavano, anzi, un poco meno che il mio amico L., giovane casto per sua natura e che un'altra volta mi aveva confidato di essere sempre stato rigidissimo nei rapporti con le dive del suo teatro di presa. « Rigidissimo, intendi » aveva soggiunto, « giacché io gli avevo risposto strizzando l'occholino » rigidissimo giacché la mia più utile cosa è quella di non dar alcuna confidenza a piccole dive; le quali, nel caso opposto, immediatamente ne approfitterebbero ».

I palpamenti accadevano sotto gli occhi anche d'un elegante signore vestito di verde come una cavalletta dei campi di cavolfiore; attempato signore, ma ancora abbastanza attento; forse era uno che era stato messo a riposo d'ufficio o forse era un altro che non aveva mai cerci-

tato alcuna attività fuorché quella dello sciupare denari.

Le altre persone, che assistevano alla presa dell'azione, stavano in ombra al di qua della scena che doveva essere girata, ed uno spettatore era il giardiniere del teatro, l'altro, una guardia municipale; vi erano in più due o tre altri inavvertibili spettatori.

C'era anche un tale, gozzone, giovane rubicondo, dall'aspetto scavestro, il quale aveva ufficio di registrare le « battute » ed il numero delle volte che esse venivano ripetute. Andava provvisto d'una specie di tabella o tagliere nero, dove erano segnati alcuni numeri bianchi. Prima che incominciasse l'azione egli andava, col tagliere, dinnanzi all'occhio dell'obbiettivo ed esclamava (lo faceva prendendosi ilare gusto e battendo non so che, del tagliere, con un rumore secco come di scure battuta contro alberi) poi, al momento in cui stava per iniziarsi l'azione, « battuta 161 ripresa numero uno », oppure « battuta 161 ripresa due » ecc. « Ripresa » ecco

che cosa mi pare che, nel gergo del teatro di presa, voglia significare: quando una diva, o pure un divo o tutti insieme quelli della scena, sbagliano nel recitare l'azione, allora, dal primo errore si passa alla « battuta 161 ripresa due » e via discorrendo; a mano a mano che aumentano le sbagliate delle dive o dei divi o che la scena, a giudizio dei registratori, non è stata bene registrata dalla macchina da presa. Siavolta era totale, si dovette arrivare alla ripresa centosesantottesima. Diciassette volte venne ripetuta l'azione che consisteva nella seguente: una padroncina stando voltata con le spalle alla scena ed a riposo d'un sofa (ottocentesco) accanto ad una donna di servizio (novecentesca), doveva all'inizio dell'azione, lentamente voltarsi e, guardandola in viso, mormorare: « Non possiamo più tenerci. È meglio che tu te ne vada! ». La cameriera doveva, dopo di che, abbozzare un tenero sorriso misto non a stupore né a contrarietà, ma ad un rassegnato dolore e già previsto quindi aprendo le due labbra coralline, doveva mormorare: « Si stava tanto bene qui! ». La padroncina, di rimando, doveva spiegare il motivo del licenziamento con le seguenti parole: « È meglio che te ne vada » (pausa) e quindi un sospiro guardarsi delle due dive negli occhi) e quindi ancora la padroncina doveva dire: « La vita è stata sempre, per noi, piena di alti e bassi ». Dopo dichè la padroncina, provenendo una risposta della cameriera, doveva soggiungere: « Senti, cara, la mamma non può più compensarti con denaro, per il servizio che ci hai prestato! Però io ho messo da parte per te qualche rosa! ». Allora la padroncina doveva scostarsi dalla cameriera e doveva volgere gli occhi verso un seggiolone ottocentesco dove, dalla spalliera, pendeva una vestaglia di pura fantasia novecentesca ed una mantella altrettanto novecentesca ed anzi di moda. Notai, giacché mi ci erano involontariamente caduti i mal-voli occhi, che anche le scarpe della diva (la quale rappresentava una commedia prettamente ottocentesca ed anzi tratta da un celebre romanzo dell'Ottocento) erano scarpe di sughero, novecentesche più che mai, mentre anche il pavimento del salotto ottocentesco era di linoleum, scarpe di sughero e linoleum, tutte cose che il nostro Ottocento neppure ebbe il tempo di sognare. Viceversa, il salotto era pieno zeppo di mobiletti requisiti dalle rigattorie e di soprammobili settecenteschi, in stile di mezzo Impero, tutto Impero e post-Impero. Ad un certo punto (e precisamente verso il termine dell'azione) si doveva udire il suono d'un campanello elettrico annunciante un signore che desiderava entrare, ecc., ecc., mentre invece il campanello elettrico andò in uso, nelle case dei borghesi, non prima del 1910.

Ma passiamo sopra a tutto questo. Quello che mi importava era d'osservare il registratore, « come si dice » il regista ».

Egli aveva la voce fioca e roca. I riccioli dei capelli gli spiovevano sulla fronte, impelata di sudore come quella d'un lacchino. Stava sudando una camicia, da quando io ero entrato, per spiegare alla diva ciò che ella doveva rappresentare. E la prendeva per le mani, la toccava sotto il seno; il tutto per spiegarle che doveva dapprima stare voltata di spalla e quindi che non si fosse voltata tutta d'un botto; ma che, lentamente lentamente, « come è di chi, mentre a volte pensa ad una cosa dolorosa o spiacevole a dire, avrebbe dovuto alzare gli occhi per richiamare a sé quelli della cameriera. Ma non avrebbe dovuto alzarli — ripeteva egli alla diva — tutto



Fioretta Dolfi a Villa Borghese durante una ripresa del film 'Avventure di Annabella' (foto Barzacchi)



Mariella Lotti in 'Quelli della montagna'

d'un botto, sibbene far piano e con grazia; con la grazia che si addice alle persone che sono padrone di casa noblesca, ecc., ecc. La diva, incipiente diva, al suo primo tentativo di recitazione, forse pensava ai formaggini di Via Tomacelli oppure ai gelati di Via Veneto, o ad un grande giornale di moda; o forse pensava alla spiaggia del Lido (dove infatti mi sembrava di averla notata questa estate); o pensava al seguente: che la gloria è dura, troppo dura a conquistare e che tutti i mestieri sono duri, ma peggiore di tutti è quello del formarsi un grande nome. E pensava « resisterò? », « avrò pazienza d'apprendere? », « pazienza d'andare fino alla fine del film, sempre lasciandomi palpeggiare? », « o sempre facendo la brutta figura di non rammentare la parte, ecc., ecc.? ».

Incipiente diva e che non mi sembrava troppo vocata per la sua arte. Ma non basta dire che non vi era vocata. Si tratta di giovani creature, giovani figlie di Iddio, o meglio dolci figlie di Venere; esseri come le farfalle, bellissime iridescenti; esseri rari e splendidi come il giglio rosso che pende dal ciglio della rupe. Cosa, però, sa fare l'umano mondo di esse bellissime creature, di più di questa sottile moderna sevizia che consiste nel costringerle a mettere in scena la loro bellezza? Esse — è vero — lo fanno per l'amore che portano alla loro bellezza. Esse amano — cioè — la loro bellezza ed al fatuo di apparire elegantj ed al miraggio del far denari sacrificano le gioie dell'amore, gioie che si possono raccogliere anche da chi è povero. Non vogliono (ohibò!) andare a fare le donne di servizio. Nè vogliono studiare libri. Neppure vogliono fare i supini animali di lusso. Tanto meno accettano, ed in questo caso hanno ragione, la vile prostituzione. Ma si ingannano supponendo che la vita delle arti — il cinema compreso — non consista in una serie di sacrifici e di rinunce. Io pensavo queste cose mentre compassionavo la giovanissima diva principiante, la creatura che non sapeva recitare la sua parte, quantunque fosse bellissima e che, al contrario, la parte che recitava fosse senza alcuna attrattiva per il poeta.

LUIGI BARTOLINI



Elisa Cegani e Mino Doro in un'inquadratura del film 'Harlem'

Appunti

Il cinema portò con sé, quasi dalla sua nascita, cioè appena passato quel momento di generale stupore provocato dalla sua apparizione, il desiderio vivo di crearsi un linguaggio proprio, una propria fisionomia, una autonomia, che nel breve giro di pochi anni lo portasse al livello delle altre arti.

Il cinema, nato ambizioso, si volse presto gli occhi intorno ad arraffare, saccheggiare, a nutrirsi di tutto quanto poteva essergli giovare per maturare il suo sogno di emancipazione.

Letteratura, pittura e musica, furono pertanto le prime a donare al cinematografo. Nella smania di crearsi una storia, il cinema veniva a inserirsi in più punti, senza alcuna modestia e in taluni casi con poca vocazione, nella storia delle arti maggiori.

E per essere i problemi cinematografici in massima parte problemi visivi, la pittura, più che ogni altra arte, si trovò a dover nutrire di molta sua l'infida questa tardiva consorella.

Tali sembrerebbero i motivi che spiegano come il cinema fece quasi nel nascere molte delle esperienze attraverso le quali erano passate le altre arti. E se la pittura, ad esempio, per giungere alle esperienze estreme dove attendere millenni, il cinema vi ricorse subito nei primi anni della

E se, al verificarsi di tale incontro, il cinema surrealista sentì il fascino della pittura e diventò talvolta l'espressione di una scuola di pittura, fu sì per una affinità di problemi, ma anche perché molti rappresentanti del cinema surrealista venivano direttamente dal campo della pittura.

sul cinema surrealista

sua esistenza, in grazia di questa sua facilità a giovare delle altrui conquiste.

Questa affermazione, che è senza dubbio la più giusta per quanto riguarda la molteplicità dei problemi comuni alle altre arti e al cinema, non è la sola valida nel caso specifico del cinema d'avanguardia e di quello surrealista in particolare. Anzitutto perché il surrealismo, quello inteso nel senso più comune del termine, è nella natura e nel destino del cinema.

Poi l'incontro del cinema coi surrealisti propriamente detti fu quasi un'incidenza, un incontro che se non aveva dell'improvviso, mancava anche di una lunga e voluta preparazione; fu un avvenimento maturatosi in breve tempo per fervore di giovani intelligenti e vivi.

così Mar Ray e Duchamp, e Dalí che sono tra i nomi più noti del surrealismo cinematografico. Ma la sua piccola storia, inconsapevolmente il cinema surrealista l'aveva scritta alquanto prima: era iniziata con Méliès e Cohl, continuava con Dulac, che incontreremo nella vera scuola del surrealismo, con Wiene, con Clair ed altri. Méliès portò, a detta di tutti, la fantasia nel cinema. La portò coi fantocci del suo teatro Robert-Houdin, con trucchi e trovate d'ogni genere, sfruttando l'illuminazione e poi botole e mezzi di fortuna che permettevano un sorprendente gioco di sparizioni e trasformazioni improvvisate. L'affermazione più schietta di Méliès fu però in quelle scene congegnate con magica ingenuità: bizzarri paesaggi lunari, palazzi iucantati e stupendi d'una inimmaginabile ricchezza di elementi fantastici, macchine strane e meravigliose. Lo stesso Méliès le dipingeva, le faceva costruire in cartapesta, e animava di personaggi in costumi estrosi, in abiti da cerimonia con tube e ombrelli.

Era la prima affermazione di quella *fantastica* che i surrealisti facevano risalire a Novalis, dal quale essi traevano la loro origine prima.

Emil Cohl creò le fantasie dei disegni animati, seguendo Méliès nelle strade dei mondi fuori di ogni realtà.

Germaine Dulac segnò un vero e proprio « preludio all'avanguardia cinematografica », con strane vicende di pazzi, con sogni e incubi, non sempre scevri di intenzioni psicoanalitiche, e espressi in una tecnica nuova ed ardita.

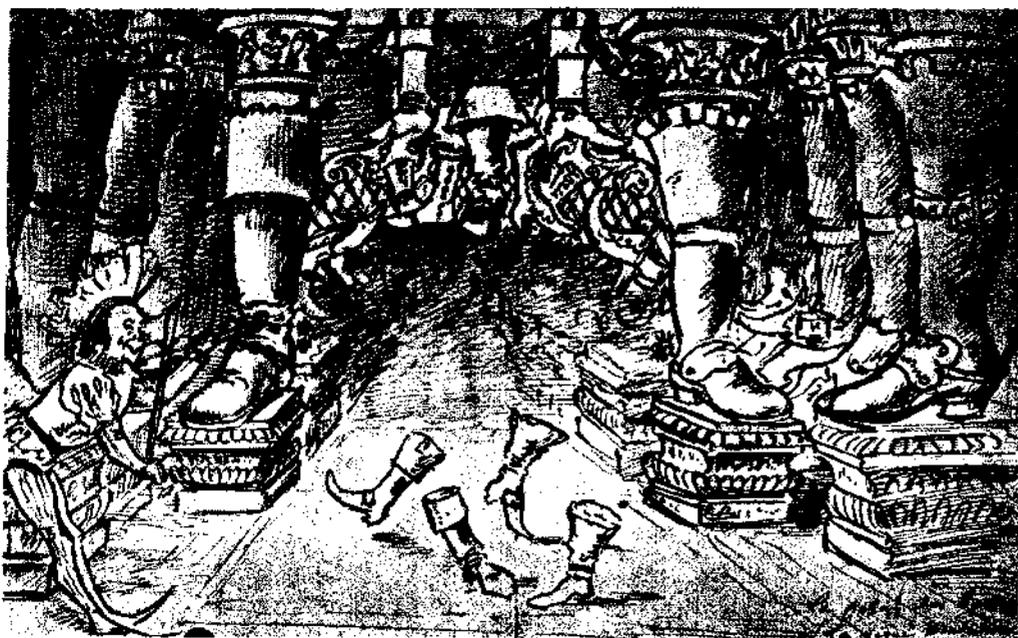
L'espressionismo di Wiene, genericamente classificato nei testi cinematografici col termine vasto di « arte d'avanguardia », ben poteva considerarsi una forma di surrealismo cinematografico. Le scene del suo *GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI* (1919) alla cui realizzazione collaborarono gli scenografi Walther Reimann, Hermann Warm, e Walther Röhrig, crearono un mondo allucinato, un gioco di diagonali inquietanti, una violenta irrealgeometria di luci e di ombre. Sedie e finestre e ambienti afunzionali e inventati nella forma, e fuori d'ogni legge prospettica quasi a significare continuamente nel ritmo delle linee una visione anomala, un angoscioso stato d'animo.

René Clair, con *ENTR'ACTE* (1924), si schierava anche lui, seppure non in modo completo e definitivo, dalla parte dei surrealisti; anzi il suo esperimento in tal senso nacque dall'incontro con tipici rappresentanti del surrealismo, quali Man Ray e Marcel Duchamp.

Motivi più chiaramente propri alla tecnica surrealista furono quell'accostamento quasi a sorpresa di elementi più disparati, e quell'allucinante, vorticoso, corsa dietro il carro funebre. Ma quello che era il tipico surrealismo clairiano, camminava sulla strada inaugurata da Méliès, legato, come il surrealismo di Méliès, a un umorismo fantastico e fiabesco, a un'invenzione di situazioni comiche paradossali, in più comiche cornici sceniche, ricche di tipi in costumi da cerimonia con le immancabili tube.

Era, in altri termini, un surrealismo inteso, come abbiamo già detto, nel senso più comune; un surrealismo ancora aderente a fatti umani, quantunque non mancassero i segni di un'ardita rivoluzione, di un'inversione dei rapporti, di una alterazione degli oggetti, di un grande coraggio dell'immaginazione. Era però in quella specie di surrealismo sempre una valutazione positiva del mondo e delle cose.

Il surrealismo, così com'era inteso ed espresso da questi che potremmo considerare precursori, sfruttava con intelligenza le infinite possibilità ottiche del cinematografo, cioè quelle prodiose possibilità di organizzare, dar consistenza e armonizzare tutti gli elementi surreali che sono al



In alto: Un disegno di Méliès per uno dei suoi film. In basso: I funerali in 'Entr'acte' di R. Clair



'L'Âge d'or', film surrealista di S. Dalí e L. Buñuel

mondo, pur lasciando alla base dell'opera d'arte motivi che fossero eterni.

Ecco perché, quando il cinema venne a incontrarsi con la scuola dei surrealisti propriamente detti, si determinò in seno ad esso qualcosa di nuovo che apparve sconcertante, che fece scandalo, impenetrabile e incomprensibile com'era uno al punto di suscitare diffidenza e talvolta orrore. Se aveva il merito di non nascondere alcuna mira commerciale, il cinema surrealista, il cinema puro, il cinema per il cinema presentava forse la manchevolezza di non offrire argomenti umani, cioè quei motivi eterni di cui si è detto. Nella smania, di origine hegeliana, di liberarsi dagli eterni modelli e di fare dei motivi dello spirito il vero oggetto della poesia, i surrealisti negarono all'arte e a se stessi la cittadinanza di questo mondo.

Fissarono i loro occhi sui sogni, si abbandonarono alle immagini senza alcun rigore logico, portando in ciò anche l'ambizione di fare un « laboratorio di studio », una « scuola di scienza ». A propugnare questi principi e a documentare le possibilità di essi, la cinematografia surrealista entrò come arma di combattimento nelle mani dei campioni Man Ray, Deslaw, Dulac, Duchamp, Buñuel, Dalí e altri ai quali si è soliti aggiungere il poeta Cocteau.

Il loro gioco cinematografico consistè in massima parte in una libera associazione d'immagini: fedeli al loro programma, essi intendevano con ciò indicare agli spettatori quel « punto di dove — secondo André Breton — il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano d'essere intesi in maniera contraddittoria ».

E il gioco, inutile dirlo, offriva le più ampie possibilità di sviluppo per mancanza d'ogni regola, per l'arbitrio massimo, giustificato dal programma di farla finita con tutte le *cosc che sono* e sostituire ad esse altre in piena attività, in piena genesi.

La critica, nell'impossibilità di trarre spunti e motivi per una analisi dei valori poetici, umani e anche plastici delle opere, così ammoniva il pubblico smarrito e senza parola: « il surrealismo richiede un gioco mentale assolutamente libero e scevro di pregiudizi. Perciò la composizione di immagini isolate, di qualsivoglia sorta esse siano, non deve essere criticata ».

A queste parole, scritte nella primavera del 1933 per una recensione di *LE SANG D'UN POÈTE* di Cocteau nulla potremmo aggiungere, volendo dare più precise indicazioni sulla vera natura dei film surrealisti.

Non si può debitamente parlare, nè di problemi di ricezione, nè di montaggio, nè di ritmo, nè di altro perchè v'è di tutto e di nulla, e il montaggio e il ritmo in special modo seguono



Jroucho Marx, divinità dei grandi affari, disegno di S. Dalí

leggi nuove che si sottraggono facilmente a ogni controllo e giudizio.

La scenografia, là dove appare, è arbitraria e bizzarra; i primi piani abbondano; abbondano i simboli e i trucchi d'ogni specie.

L'*ÉTOILE DE MER* di Man Ray, ad esempio, fu realizzata con varie specie di velatini posti dinanzi all'obiettivo.

Una cosa fu chiara in questi tentativi surrealisti: una comune ricchezza di effetti pittorici, dovuti, come abbiamo detto, all'attività originaria di molti dei surrealisti che si dedicarono al cinematografo.

Dal surrealismo nacqero *EMAK-BAKIA* (1926), la già menzionata *ÉTOILE DE MER* (1928), *LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DE'* (1929) dovuti a Man Ray; *ANÉMIE CINEMA* (1925) di Marcel Duchamp; *LA COGUILLE ET LE CLERGYMAN* (1928) di Dulac, *LA PERLE* (1926) di Huguet; *LE CHEN ANDALU* (1929), che è tra i più notevoli film surrealisti, *L'ÂGE D'OR* (1931) di Buñuel e Dalí, e altre opere meno conosciute.

Ai margini di questi rappresentanti ufficiali, altri come Cavalcanti, Fischinger, Léger, Ruttmann, Moholy-Nagy, ed altri, avevano tentato o tentarono le esperienze surrealiste: libera associazione mentale d'immagini, ricorso alle pure forme meccaniche, ecc.

Ma in breve volgere di anni il cinema surrealista doveva compiere il suo ciclo, chiudere la sua breve storia, e pur restando a rappresentar l'espressione di un piuttosto arido intellettuale. Esso, dava un chiaro esempio delle possibilità del cinema, e notevolmente contribuiva alla chiarificazione di molte cose, in quella strada di autonomia e di emancipazione sulla quale il cinema ha aspirato incamminarsi fin dalla sua nascita.

DOMENICO PURIFICATO

DEL 'PURO' E DEL 'ROMANZATO' NEL DOCUMENTARIO

L'ATTO di nascita ufficiale del documentario romanizzato è abbastanza recente: risale al settembre del 1941 ed alla presentazione veneziana di due cortometraggi, SOSTA D'ERORI ed EDIZIONE STRAORDINARIA. Ma in realtà esso era nato molto tempo avanti.

Come mai nessuno se ne era ancora accorto?

Il 1941 è, per certa letteratura cinematografica, l'anno di una scoperta sensazionale vecchia di almeno vent'anni: quella del cinema puro (anzi, del « cinema puro »: *hodie mihi, cras tibi*). Dal « cinema puro » al documentario « romanizzato » il passo, per antitesi, è brevissimo. Ed ecco ogni cosa al suo posto: la poesia e la bottega, lo stile e la maniera, il profondo e il superficiale e, avrei voglia di aggiungere (tanto è sottinteso anche se non detto) il colto pubblico e l'inclita guarnigione.

Io sono dunque il pubblico (onoratissimo! e senza ironia) e tutto il resto, il « romanizzato » (mi permettete dirlo?) è creatura mia. Questa creatura ha origini ambigue, diciamo pur bastarde. Sia. Ma se è colpevole l'aver dato alla luce un figlio naturale, non è colpevole il ditenderlo. I padri, si sa, sono indulgenti, e poi dato che questo benedetto figliuolo è vivo (e come!) e sano (e quanto!), il genitore ha l'imperioso dovere di facilitargli in tutti i modi, purché leciti, la esistenza.

Non mi si rimproveri, perciò, se per rendere meno scomoda quella del mio vituperatissimo « romanizzato », io comincio con l'amareggiare l'esistenza dell'altro « cinema puro » che dovrebbe, solo e vittorioso come l'uomo di Ibsen, scorribandare su tutti gli schermi.

Carta d'identità alla mano, che cos'è il « cinema puro »? Domanda imbarazzante per l'esegeta il quale potrà, tutt'al più, mettere insieme alcuni titoli, i soliti: *Entr'acte*, *Sinfonia d'una grande città*, e magari, se è aggiornatissimo, il *Children's*

Corner di L'Herbier; niente affatto insidiosa per il professionista il quale risponderà, candidamente, che il « cinema puro » non esiste, ed avrà ragione lui, come la pratica ha sempre ragione della teoria.

Non è un assurdo. Si riprendano dieci, venti, cinquanta metri di un'azione qualsiasi (naturalmente non simulata) con un'unica inquadratura, senza alcun movimento di macchina, nelle condizioni di luce del momento (anche se deteriori nei confronti del risultato fotografico) e si avrà, ma solo in questo caso, del « cinema puro ».

Tutto ciò che la tecnica del cinema consente al di fuori di questo (inquadratura, panoramica, luministica, montaggio) è interpretazione e quindi contaminazione, tal quale i fronzoli narrativi e gli accessori estetizzanti: in altre parole il « romanizzato » e l'« ornato ». Dal che si deduce che se il « cinema puro » esiste — o meglio, potrebbe esistere — in teoria, in pratica il suo regista deve ancora nascere. E quand'anche si riuscisse a scovarne uno e a fargli credito, quale mai regia sarebbe la sua?

Regia: interpretazione, selezione, coordinazione, legame, possibilmente eloquente e persuasivo, tra un testo, un'idea, una realtà documentabile (è il nostro caso) e il pubblico. Ebbene, anche il più obiettivo dei traduttori, per il fatto stesso di dover costruire un racconto (narrazione, riassumerlo nei limiti di un metraggio obbligato (selezione e scarto), graduare i valori espressivi della materia ripresa (angolazioni e piani), creare un'atmosfera fotografica (luministica), sarà portato, magari inconsapevolmente, ad abdicare alla sua pregiudiziale « purezza » e a cadere suo malgrado nell'alterazione del vero, epperò nel « romanizzato ». La preoccupazione di incapparvi e di spogliare l'opera sua d'ogni elemento spurio lo avrà tuttavia condotto ad essere gratuito, incerto, scialbo, monotono, e quindi antifunzionale:

risultato particolarmente uniliberale per l'autore di un documentario, vale a dire di un componimento cinematografico il cui scopo precipuo dovrebbe essere quello di educare.

Potrei citare degli esempi, ma mi limiterò a quelle diversamente ma non meno efficacemente dimostrativo, di un recente documentario dedicato alla pesca delle anguille.

Industria italiana, ambiente italiano, paesaggio italiano. Naturalmente. Ma la cornice fotografica e, meteorologica del film a tutto la pensarsi, fuorché all'Italia. Non c'è bisogno di aver letto *Pêcheurs d'Islande* e di aver visto *Man of Aran* per andare con la mente alle ben più dure pesca e al ben più ostico paesaggio dei mari del Nord. E tutto questo perché il regista di *Comacchio*, dovendo scegliere tra l'alta marea e le notti di pioggia (le sole condizioni in cui sia possibile la pesca delle anguille) ha, molto opportunamente optato per le seconde che sono infatti le più caratteristiche, le più visivamente drammatiche, le più dense d'atmosfera, in una parola le più spettacolari. E si noti che, come linea di racconto ed essenzialità di forma, *Comacchio* è uno dei cortometraggi più ossequienti — volontariamente o involontariamente non so — agli schemi del presunto « cinema puro ».

Esiste dunque un « cinema puro »? E se non esiste, come si può, per contrasto, parlare di documentario « romanizzato »?

Ma dato che, in un modo o nell'altro, se ne parla, voglio ricordare un episodio che dimostra nella maniera più gustosa come l'abbondante letteratura che fiorisce intorno all'uno e all'altro nasca nella maggior parte dei casi da un errore di valutazione.

Tre anni fa, io presentai a Venezia due cortometraggi. Il primo, *Armonie di primavera*, era un'illustrazione (la terza da me realizzata) del Maggio Musicale Fiorentino; il secondo, *Nulla si*



Dal cortometraggio 'Ritmi nuovi' di Pietro Francisci

distrugge, ritraeva l'impianto per la utilizzazione dei cineti in funzione nella città di Milano. Dei due, quello che maggiormente si avvicinava ad una cronaca pura era il primo; ma la « terza pagina » l'intese diversamente e, scambiando per una serie di pleonismi decorativistici quella che era soltanto necessaria ambientazione, mi rimproverò di aver fatto « troppo sfoggio di fotografia artistica e spreco di primi piani donatelleschi, michelangioleschi e simili ».

Nel secondo — ch'io non avevo neanche firmato, tanto brettolosamente e senza convinzione ne avevo sbrigato la realizzazione — non c'erano, per ovvie ragioni, dettagli di sculture illustri, ma soltanto l'ingratissima materia protagonista di un raccontino che, essenzializzato al massimo, correva a tutto vapore verso il titolo « Fine » con la fretta di chi, cosciente della propria sgradevolezza, non vede l'ora di sottrarsi allo sguardo altrui.

Ahimè! Il film parve troppo breve ai cultori dell'estetica cinematografica e, a dire il vero, almeno in un primo momento, parve loro addirittura... francese... L'anonimo della regia e lo stato di guerra con la Francia giocarono infatti questo bel tiro agli intenditori; e qualcuno fece il nome di Cavalcanti. E sapete perché? Perché il film, oltre ad essere « un modello di obiettività, di stringatezza, di cinema per il cinema, di documento per il documento, ecc. ecc. » faceva pensare lo spettatore e gli imponeva delle considerazioni, oltre che profonde, complesse, singolari, sconcertanti, anche se in fondo abbastanza ovvie. Tra le altre questa: che la carta ridotta in poltiglia dall'impastatrice poteva aver avuto, in origine, fisionomie ben distinte e definite; per esempio, fatture, cambiali, lettere d'amore... Ecco dunque la materia diventare, da vile e amorfa, espressiva e palpitante, ed assurgere a riflesso d'un autentico, seppure ignorato, squarcio di vita.

Ipotesi attendibilissima, in fondo; e forse, meglio ancora che ipotesi, realtà. Ma — ed è quanto nessuno aveva notato benché evidentissimo — non era il film a suggerire tale realtà, bensì il commento parlato; non quel « modello di obiettività, di stringatezza, di cinema per il cinema, di documento per il documento » che era la parte visiva (epperò « pura ») del cortometraggio, ma la sempre discussa, spesso inopportuna e nella fattispecie (trattandosi di cinema presunto « puro ») addirittura contaminatrice colonna sonora. Il film, dunque, non solo raggiungeva il suo scopo, ma questo scopo approfondiva e, in un certo senso, sublimava grazie ad un connubio bastardo; diventava « cinema puro » ricorrendo ad un lenocinio; faceva del documento fine a se stesso mediante un « romanzato » non visivo ma verbale e quindi doppiamente estraneo alla sua essenza.

Tutto questo, naturalmente, non ne attenuava l'errore, se errore v'era. Ma pare che non ve ne fosse, dato che nessuno ne parlò.

Conclusione? Ciascuno ne tragga a suo piacere. Per mio conto, mi limiterò ad invocare una maggiore cautela in fatto di termini assoluti. Quel che sia effettivamente puro, solo un chimico e un teologo possono dircelo; quel che si debba intendere per romanzato (nelle funzioni se non nei caratteri sui quali siamo tutti d'accordo) è il poeta della *Gerusalemme* che ce lo dice nella terza strofa del primo Canto:

« Sui che là corre il mondo, ove più versi — Di sue dolcezze il lusingher Parnaso; — E che 'l ver condito in molli versi, — I più schivi allettando ha persuaso: — Così all'egro fanciul porgiamo aspersi — Di soave licor gli orli del vaso: — Succhi amari ingannato intanto ei beve, — e da l'inganno suo vita riceve ».

« Vita », nel nostro caso, è forse eccessivo, come è certamente eccessivo « Parnaso ». Ma educare, insegnare, indirizzare verso ciò che è utile ma ostico, verso ciò che è bello ma al di sopra del comune è nelle finalità stesse del cortometraggio. Volgarizzare il bello, agghindare l'utile non è molto dissimile dal mescolare, come molti usano, l'alchermes con l'olio di ricino. Come volevasi dimostrare.

PIETRO FRANCISCI



Macario in tre scene della cine-rivista 'Il cinema delle meraviglie'

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 158)

8° PUNTATA

Di una siffatta sceneggiatura il regista può valersi in modo conveniente per creare il film nei suoi modi più precisamente cinematografici. Il lettore, ancorchè profano, può rendersi conto abbastanza facilmente, di un film che da una sceneggiatura come quella sopra esposta, tragga i motivi. E lo vedrà a modo suo, magari in una forma più complessa di quella che lo stesso regista avrebbe intenzione di dargli.

S'è detto che nella sceneggiatura noi riteniamo utile siano date soltanto le indicazioni indispensabili, che la sceneggiatura ha uno scopo pratico, e che costituisce la proposta di soluzioni cinematografiche. Si intende che gli sceneggiatori terranno presente il fine ultimo dell'opera, cioè il film a montaggio compiuto, e che non scriveranno nella sceneggiatura cose che possano precludere soluzioni cinematografiche. Ci è accaduto, per esempio, di leggere copioni, in cui insieme a descrizioni di complicati movimenti di macchina (la macchina entrava sempre nelle azioni dei personaggi, anche quando proprio se ne poteva fare benissimo a meno, nel senso che è sottinteso che quel determinato quadro debba essere preso dalla macchina o dall'obiettivo, e non c'è bisogno di ricordarlo ad ogni passo), v'era la descrizione degli stati d'animo del personaggio, che sapevano alquanto di cattiva letteratura. Ora è senz'altro accettabile una descrizione psicologica, qualora ad essa corrisponda il modo con cui lo stato d'animo debba essere svolto in pellicola; a meno che la sceneggiatura non l'abbia scritta lo stesso regista, il quale preferisca di scrivere in forma letteraria lo stato d'animo del personaggio e tenga per sé le soluzioni cinematografiche, che applicherà poi al momento opportuno.

Soluzioni cinematografiche, che sono poi costituite anzi tutto dal materiale plastico cui s'è accennato a suo tempo. Spesso gli sceneggiatori che provengono talvolta dal teatro e dalla cattiva letteratura non tengono nel conto dovuto il materiale plastico, o meglio non ne hanno capito le funzioni. Ed è proprio qui, che invece il regista potrebbe semmai ricevere utili collaborazioni.

Rimandiamo un momento il lettore alla sequenza citata della sceneggiatura della LOCANDIERA, e precisamente al quadro 527. Qui si sarebbe potuto facilmente descrivere la situazione psicologica di Mirandolina, indicare quali sono le sue intenzioni, rivelare completamente il suo giuoco, che è in fondo quello di ingelosire gli uomini. Ella non è sincera, recita insomma, con il Cavaliere di Ripafratta, con Fabrizio che è di lei innamorato e che ella finirà con lo sposare, ma prima deve chiudere la partita col Cavaliere di Ripafratta. E che fa? Mette sul volto una maschera. L'azione è naturale, ma nello stesso tempo ha un significato allusivo. E come Carlo Goldoni aveva espresso opportunamente, in altro momento, le intenzioni del personaggio con uno scintillante monologo, qui basterà invece una soluzione come quella della maschera, per dare all'attore un punto di appoggio per esprimere, cinematograficamente, uno stato d'animo, un'intenzione, un programma.

Più di una volta e da diversi autori sono stati fatti accenni alle relazioni tra sceneggiatura (o più estesamente cinematografico) e teatro, tra sceneggiatura e prosa narrativa. È stato altresì detto che la letteratura contemporanea prende dal cinema, che il cinema prende dalla letteratura, e altrettanto per il teatro. Si è preteso poi di insegnare a scrivere una sceneggiatura, offrendo canoni e principi, ai quali il profano che voglia avviarsi alla attività del cinema, dovrebbe attenersi. Ma non è nostro compito entrare in argomenti che ci allontanerebbero dalla nostra trattazione. Peraltro un accenno a tali questioni è possibile farlo, ove si tengano presenti le infinite risorse del cinema, che non è per noi un'espressione

d'arte pseudo-letteraria o pseudo-teatrale, bensì una espressione d'arte, piuttosto, ritmico-figurativa.

Da una sceneggiatura desunta da un romanzo celebre o da una commedia di successo, il produttore vorrà

capire fino a qual punto il regista (che, sperabilmente, vi avrà collaborato) sia rimasto fedele al testo. Ed è senza altro possibile un'apparente fedeltà, quanto, dalla stessa sceneggiatura, potrà risultare un film del tutto infedele dal presunto intoccabile testo. Ma è certo che la sceneggiatura, essendo scritta, si presta facilmente a paragoni e confronti con le opere teatrali e narrative che sono anch'esse scritte. Ora potrà esserci un riferimento, sì, ma non di natura tecnica. Vogliamo dire, per esempio, una tendenza a portare sullo schermo, poniamo, drammi sociali, cui corrisponda una tendenza di teatro sociale, di letteratura sociale. Ma potrà esserci un riferimento soltanto approssimativo tra modo e modo di narrazione o di rappresentazione.

È facile incontrare, per esempio, in un romanzo, un personaggio che racconta. In un film si può incontrare un personaggio che racconta, e si può anche vedere ciò che egli racconta, talora in forma soggettiva cioè dal suo punto di vista, talora in forma oggettiva. In un recente film: il FANCIULLO DEL WEST di Giorgio Ferroni, il regista fa raccontare ad un personaggio una storia di epoca passata: e l'episodio è visto sullo schermo, tradotto in immagini, che la voce del personaggio commenta; e le immagini hanno la cadenza del modo di parlare del personaggio: dando l'effetto cinematografico, che non ha carattere letterario.

Questa pretesa eccessiva attinenza del cinema al teatro e alla prosa narrativa, ha autorizzato, sembra, alcuni sceneggiatori a scrivere scenari che sono una specie di ibrido compromesso tra romanzo e dramma: successioni di dialoghi, dialoghi a non finire. Tutto è espresso in dialoghi, e l'azione dei personaggi è appena accennata.

Non è escluso che un film ricco di dialoghi sia opera cinematograficamente buona. Basterà citare ad esempio *Crime Without Passion* (DELITTO SENZA PASSIONE) di Ben Hecht e Charles Mac Arthur. Ma è proprio dal contrappunto tra dialogo (e più completamente: sonoro) e immagine, che nasce il film. È ovvio che una descrizione dell'immagine risulta meno facile che non la stesura del dialogo. Ad esso mancherà l'intonazione delle voci, ma esistono sempre le parole. Ed ecco la importanza che il dialogo può assumere fin dalla sceneggiatura.

Talvolta al parlato si subordinerà l'immagine. Come nel caso citato del film di Ferroni e in certi film recenti (un film di John Ford: *How Green Was My Valley*, in cui un personaggio racconta ed i fatti si vedono espressi in immagini), è soprattutto in certi documentari che il parlato acquista tale funzione.

Ecco la sceneggiatura di una sequenza del documentario LA GONDOLA:

- | | <i>Immagine:</i> | <i>Commento parlato:</i> |
|-----|--|--|
| 17. | (dall'alto) L'acqua di un canale. Appare di taglio il ferro di una gondola, poi a poco a poco la gondola tutta intera, col felze, guidata da due rematori. La gondola esce di campo. | |
| 18. | (laterale, da destra) La gondola entra in campo, lateralmente e passa oltre, lasciando vedere un caratteristico squero, dove alcuni operai sono intenti alla riparazione di gondole, e al loro allestimento. Le gondole sono allineate in fila, alcune rovesciate. | Ecco uno dei più antichi e tipici squeri. Qui le gondole vengono costruite o restaurate. |
| 19. | Due ragazzini, sulla balaustrata di un ponte guardano verso lo squero. | |
| 20. | Una gondola, vista dall'alto. È disadorna, ovvero «nuda». | La gondola, quale è oggi, è lunga dieci metri e settantacinque centimetri. |
| 21. | La stessa gondola, vista davanti. Il ferro si staglia sul cielo. | ovvero undici metri compreso il ferro. |
| 22. | La parte centrale della gondola, un po' dall'alto. | La parte centrale è larga circa un metro e quaranta. |
| 23. | La gondola vista dalla poppa, in modo che si possa notare la deviazione. | Caratteristica è la deviazione dell'asse mediano, per facilitare al gondoliere i movimenti, e di conseguenza l'andamento della imbarcazione. |



24. La poppa della gondola, di lato. È costruita con legni diversi: fasciane di quercia.
25. Una gondola rovesciata. Un operaio pulisce il pescaggio. abete del Cadore.
26. La spigolatura del tondo, in una altra gondola. larice.
27. La parte intagliata della coperta. Un operaio vi dà la vernice nera. tiglio.
28. Un trasto. noce.
29. Un operaio applica una forcola alla poppa di una gondola. Di noce sono anche le forcole.
30. Alcuni remi sono allineati contro un muro. Un barcaio ne prende uno, si allontana. I remi sono di faggio.
31. Un tratto di canale, un remo si affonda nell'acqua. Il mestiere si tramanda di padre in figlio.
32. Una gondola passa per il Canal Grande. A poppa voga un ragazzo, ad uno dei sedili è seduto un vecchio che guarda verso il ragazzo.
33. (dalla gondola) Il vecchio guarda verso il ragazzo.
34. (dalla gondola) Il ragazzo voga. La sua figura si profila sullo sfondo del cielo e dei palazzi. I ragazzi cominciano presto a imparare la vogata alla veneziana. I padri seguono i figli nelle prime prove.
35. (dalla gondola) Il volto del vecchio si volge da un'altra parte. I vecchi gondolieri rievocano
36. (Carrello acqueo soggettivo). Ciò che il vecchio vede: alla riva di un palazzo, tra i pali con le tipiche striscie, è una gondola lussuosamente addobbata. Luce radente, di tramonto. i tempi andati, quando ogni famiglia patrizia teneva alla riva del palazzo la gondola, detta « gondola de casada ».

Una stretta relazione è nel caso specifico, tra immagine e parlato: quella dovendosi talora adeguare a questo e viceversa. E in questi casi, appunto, il parlato avendo una funzione esplicativa, è senz'altro possibile dare all'immagine un tempo, che non avrebbe se il parlato non ci fosse.

La realizzazione del film

La realizzazione di un film (1) può avvenire secondo procedimenti diversi. Nel caso in cui il regista inventi il film durante la realizzazione, cioè che non si basi su una sceneggiatura definita precedentemente, oppure si valga di un semplice trattamento o di brevi annotazioni — il che può accadere facilmente, come abbiamo già detto, nel caso di film documentari — è ovvio che il procedimento di realizzazione sarà subordinato, anzi tutto, alle disposizioni del regista, il quale di volta in volta, ovvero di giorno in giorno, stabilirà l'ordine delle riprese, rifacendosi magari alle condizioni atmosferiche, oppure ad altre circostanze. Ma anche in siffatta guisa, l'ordine delle riprese non è quello cronologico; cioè il film non viene realizzato, quadro per quadro, nel modo con cui apparirà poi sullo schermo. L'ordine dei numeri della sceneggiatura non è pertanto quasi mai seguito, essendo, nella produzione di normali film a soggetto, già precedentemente fissato nel cosiddetto « piano di lavorazione » un altro ordine, secondo esigenze pratiche.

Un collaboratore al lavoro materiale della regia, (di solito, il direttore di produzione, o l'aiuto regista, d'accordo col regista) provvede a dare, nel « piano di lavorazione », un nuovo seguito alla sceneggiatura, raggruppando insieme tutte le scene che si svolgono in un medesimo ambiente. Un altro procedimento si basa sulla disponibilità degli attori. Quest'ultimo è usato nei casi in cui si tratti di dirigere un attore che può restare impegnato per il film soltanto per un limitato periodo di tempo.

Come si vede, la meccanica della costruzione di un film, è determinata da contingenze diverse, talora imprevedute o imprevedibili, prima che essa

sia iniziata. Il regista, è logico, sarebbe portato forse a realizzare il film secondo il primo procedimento, il quale permette una maggiore coerenza, specie per quanto riguarda la condotta degli attori, ma talvolta deve assoggettarsi alle necessità momentanee o subordinare i propri desideri a quelli dell'industria.

Comunque sia, la sua attività nel campo della realizzazione tecnica del film, può essere paragonata a quella del romanziere che non scrive il romanzo cominciando dal primo capitolo e finendo con l'ultimo, ma scrive parte di un capitolo a metà del romanzo, per passare poi al finale e quindi al principio; o di un commediografo che scriva il terzo atto prima del secondo, o del musicista che scrive il quarto tempo d'una sinfonia prima del terzo, e via dicendo.

Per chiarire con un esempio, si supponga che una sequenza di film contenga un'azione descritta nella sceneggiatura nel modo seguente:

1. (Campo lungo). Nella sala d'ingresso della villa, Eva si trova vicino alla finestra. Un rumore, in distanza.
2. (Primo piano). Eva si scuote, ascolta.
3. (Campo medio). Eva si allontana dalla finestra. (Uscendo di campo).
4. (Campo medio). Eva (entrando in campo) raggiunge la porta che dà sulla strada.
5. (Particolare). La mano di Eva prende la maniglia e apre la porta.
6. (ESTERNO, Campo medio). Dalla porta della villa esce Eva.
7. (Primo piano). Eva guarda intorno.
8. (Campo lungo, Panoramica soggettiva). Ciò che Eva vede: un paesaggio deserto.
9. (Piano medio). Eva, delusa, rientra.
10. (INTERNO. Ricordo sul movimento della precedente, Piano medio). Eva rientra nella stanza della villa, chiude la porta dietro a sé, poi, in atteggiamento pensoso, si appoggia alla porta. (Carrello avanzante fino al primo piano).

Per esigenze pratiche, dunque, la sequenza non potrebbe venire realizzata nell'ordine esposto dalla sceneggiatura. La prima divisione vien fatta così: si raggruppano tutti gli interni (quadri 1, 2, 3, 4, 5, 10) e tutti gli esterni (quadri 6, 7, 8, 9). Una seconda divisione verrà fatta — ma questa dipende soprattutto dal regista — tra i quadri di interno. Se il regista realizzerà prima i quadri che comprendono i campi e i piani verso la finestra, egli seguirà probabilmente quest'ordine: quadro n. 1, quadro n. 3, infine quadro n. 2, che è un primo piano; cioè comincerà dal campo più vasto per passare gradatamente al primo piano.

Lo stesso dicasi per i campi e piani che prendono un'azione svolta nel settore di scena verso la porta. È l'ordine delle riprese sarà svolto nel seguente modo: quadro n. 4, quadro n. 10, quadro n. 5: da un campo medio a un particolare.

In un altro giorno verranno realizzati gli esterni. E l'ordine potrà essere il seguente: quadro n. 6, quadro n. 7, quadro n. 9, quadro n. 8. Il quadro n. 8 è del tutto indipendente dagli altri, e potrebbe venir preso anche in altro luogo che non sia quello dove si trova la villa. Il quadro n. 7 è un primo piano, potrà essere ripreso o prima o dopo il quadro n. 9, che è un piano medio, indifferente (qualora si dovesse seguire il metodo del progressivo avvicinamento della macchina da presa). Infatti è possibile, che nessuno spostamento debba effettuare l'operatore nella positura della macchina; ma basterà mutare l'obiettivo.

L'esempio riportato è semplice, e contiene elementi tali per far intendere quale sia di solito la procedura nella realizzazione di un film. Non si è tenuto conto, naturalmente, delle modificazioni che il regista può apportare al progetto di sceneggiatura, che conducono talvolta a spostamenti sostanziali.

F. P. & G. P.

(Continua)

(1) Purtroppo accade, specie in questi tempi, per causa di coloro i quali dovrebbero collaborare ad una precisazione nella nomenclatura e nella terminologia cinematografica, che a certe denominazioni di fatti, di argomenti, di attribuzioni nel campo del cinema, vengono dati diversi significati da quelli, che nell'origine e secondo più esatte definizioni, essi avrebbero. Per esempio, di recente, è invalso l'uso in Italia, di chiamare « realizzatore » colui che è, invece, il vero e proprio produttore del film (e di conseguenza si dice « film realizzato da » laddove si dovrebbe dire « film prodotto da ») confondendo così l'attività del regista con quella del produttore, il quale non è l'industriale che espone i quattrini, ma colui che sovrintende alla produzione, coordinando le diverse attività. Amato, Ghenzi, la Juventus Film, Fontana, Brosio, ecc. sono i veri e propri produttori dei loro film, e non i realizzatori o gli organizzatori generali; semmai, piuttosto, val meglio a definire la loro attività in seno al film, questa seconda definizione piuttosto che la prima, la quale porta a confondere la loro attività con quella del regista. Ed è pleonastico poi dire, come nella presentazione di MAYER DOLOROSA: realizzazione e regia di Gentilomo; così come è fuor di luogo dire che un film è di « realizzazione Juventus ». Più esattamente si è definito Cecchi ai tempi di acciaio, come « capo della produzione », cioè a dire « produttore ».

Due anni e più di

LUGANO, gennaio 1943.

I frequentatori dei cinematografi svizzeri non possono certamente lamentare penuria di *attualità*. Varie sale della Svizzera italiana e della Svizzera trasalpina hanno incluso nei loro avanspettacoli la proiezione del Giornale «Luce», a proposito del quale avvertiremo che non mancano fra gli spettatori i Luongustai che, oltre a riconoscere l'accorto dosaggio delle notizie, hanno il discernimento necessario per individuare nelle cronache visive di certi nostri operatori distaccati sui fronti russo o africano talune inquadrature che tradiscono preoccupazioni stilistiche (qualche cosa come il pezzo dell'inviato speciale elaborato con amore sino ad assurgere alla dignità di saggio di prosa d'arte). Del notiziario «Ufa» e dell'impressione che suscita segnatamente coi suoi finali sinfonici, in cui la fremente esaltazione della «Wehrmacht» protesa verso nuove conquiste è la risultante di una sapiente integrazione degli effetti visivi con quelli musicali, non occorre discorrere. Da quella che per noi è l'altra parte della barricata arriva «Anglo-American Paramount» di origine inglese, cui si è aggiunto alcuni mesi or sono l'«United News» americano; fino a qualche tempo addietro faceva la sua apparizione sugli schermi di qui il «Fox Movietone» con carattere propagandistico meno accentuato dell'«United News» che alle notizie fresche aggiungeva immagini delle campaniliane «ridenti bagnanti di Miami» e della ragazza che annaspa nella vasca butterata da migliaia di pompelmi. Sui prodotti di questo servizio informativo anglosassone potremo tornare non inutilmente in una prossima lettera; oggi è nostro intendimento soffermarci non cogli ospiti forestieri delle sale svizzere, ma con quello che in materia di notiziario potremo definire il padrone di casa: il *Cinegiornale svizzero*, il quale conta già un anno e mezzo di vita. Un padrone di casa molto discreto — va riconosciuto fin da principio — tanto da sfiorare la timidezza nei primi tempi, quando la sua presenza si limitava a 100 metri di pellicola, ridotti a 80 di immagini effettive.

Direttore del *Cinegiornale svizzero* è Paul Ladame, che nei primi dodici mesi d'esistenza del servizio ebdomadario di notizie cinematografiche, dispose di mezzi ristretti e dovette urtare contro non poche difficoltà. Massimo collaboratore di Paul Ladame è stato ed è tuttora lo operatore capo Georges Alexath, al quale si è aggiunto un secondo operatore nella persona di Robert Garbade. Che insieme alla modestia delle risorse vi siano altre circostanze di fatto che rendono difficile al personale del *Cinegiornale svizzero* il raggiungimento dei suoi obiettivi, lo ha dichiarato qualche mese fa anche lo stesso Alexath a *Ciné Suisse*. «Assicurare ogni settimana un servizio di attualità realmente interessanti e permeabili alla maggioranza del pubblico svizzero, sarebbe un compito irrealizzabile. E ciò perchè per i tre quarti del tempo abbiamo penuria di soggetti. Per due o tre partite internazionali di calcio, un campionato di sci, un giro ciclistico della Svizzera (a condizione che vi siano ammessi), un'importante manifestazione patriottica che ci garantiscono appena dieci numeri sui cinquantadue occor-

partendo in un mese in menzionatas e in delatati alle estragge, aggride il nostro pane quotidiano, ritorno alla ricerca di un WAHLEN, e quello edito in occasione dei festeggiamenti del bicenario della città di Ginevra. Un numero speciale progettato è stato pure quello uscito all'inizio del 1942 dopo l'entrata in

'Cinegiornale svizzero'

renti in un anno, ci vengono proposte innumerevoli manifestazioni dalla risonanza puramente locale o regionale».

Come è stata girata questa difficoltà dal *Cinegiornale svizzero*? Sostituendo il giornalismo meramente informativo con quello coloristico o didascalico. Per esempio, il numero 123 del 25 dicembre 1942 del *Cinegiornale* constava di tre servizi: il messaggero natalizio nell'Oberland bernese (un postino che durante l'inverno percorre giornalmente in detta regione 40 km. cogli sci a 40 m.); inaugurazione del nuovo organo nella chiesa di San Gervasio a Ginevra (66 m.); esecuzione e collocamento nella chiesa di San Michele a Friburgo di un reliquiario di argento contenente i resti di San Pietro Canisio (55 m.). Come si vede da questo esempio, che ci sembra tipico, in non pochi numeri del *Cinegiornale svizzero* lo scarso potere d'attrazione esercitato dalla notizia impone all'operatore e a chi è preposto al montaggio uno sforzo stilistico inteso ad avvicinare lo spettatore.

Che Alexath e Garbade abbiano le capacità necessarie per il raggiungimento di tale obiettivo, lo hanno dimostrato a più riprese: il proposito di uscire dal luogo comune nella soluzione dei problemi di angolazione, nella ricerca di trovate, l'intendimento di vivificare con un ritmo intelligente una materia statica agli effetti giornalistici, sono manifesti in molti numeri di questo *Cinegiornale*, il quale ha pure la sua caratteristica costante in una fotografia nitida e accuratissima.

Oltre che col pezzo di colore, il *Cinegiornale svizzero* adempie la sua missione coi numeri speciali che hanno comuni molte peculiarità col documentario. E qui prima di ottenere l'esito desiderato, si è dovuto passare per lo stadio degli esperimenti non sempre riusciti. Ricordiamo per esempio un numero speciale dedicato al problema della vita religiosa in Svizzera che presentava quadri indovinati, e nel quale all'intenzione di contentare entrambe le due confessioni cristiane non corrisposero i risultati, tanto è vero che da parte cattolica si mosse al film l'addebito di non avere messo in luce l'essenza eucaristica del cattolicesimo, e da parte riformata si lamentò il fatto che non si era data evidenza al carattere di Chiesa del Verbo rivendicato dalla Chiesa evangelica. Anche il numero speciale dedicato nel 1941 al 650. mo di fondazione della Confederazione Svizzera fu appesantito da qualche simbolismo che avrebbe potuto trarre taluni spettatori a conclusioni divergenti da quelle che fanno testo nell'interpretazione degli eventi che sono alle origini della consociazione elvetica.

Ma questi ed altri tentativi che hanno conferito ai compilatori di questo giornale l'elasticità indispensabile per la trattazione di temi istruttivi e propagandistici e vari dei numeri speciali apparsi sotto l'insegna del *Cinegiornale svizzero*, possono essere indicati come modelli di soluzione irreprensibile di un complesso problema cinematografico. E fra i numeri speciali

nea del presidente della Confederazione Elvetica, che ci è parso una ben congegnata sintesi della biografia di tale uomo politico. Un saggio di virtuosismo nell'attitudine a tradurre in cinematografia piacevolmente leggibile, un tema astruso ci è sembrato il numero in cui si commenta l'esito della votazione federale sull'iniziativa «Royal» (Revisione della legislazione sull'alcool) respinta con forte maggioranza dietro suggerimento del Governo. Altri argomenti svolti in numeri speciali del *Cinegiornale* sono stati quelli del Soccorso invernale svizzero, del piano nazionale per la costruzione di nuove Centrali idroelettriche, e ancora recentemente quello del traffico di compensazione.

I dirigenti di questo ente cinematografico hanno tenuto, in una lettera inviataci qualche mese fa, a porre in rilievo i rapporti «eccellenti» che legano il *Cinegiornale svizzero* al giornale «Luce» e in tale occasione indicavano in circa 500 m. la lunghezza complessiva delle cronache fino ad allora fornite al «Luce». Anche alcune settimane or sono il giornale «Luce» conteneva un servizio proveniente dal *Cinegiornale svizzero* avente per soggetto i lavori degli artigiani appenzellesi.

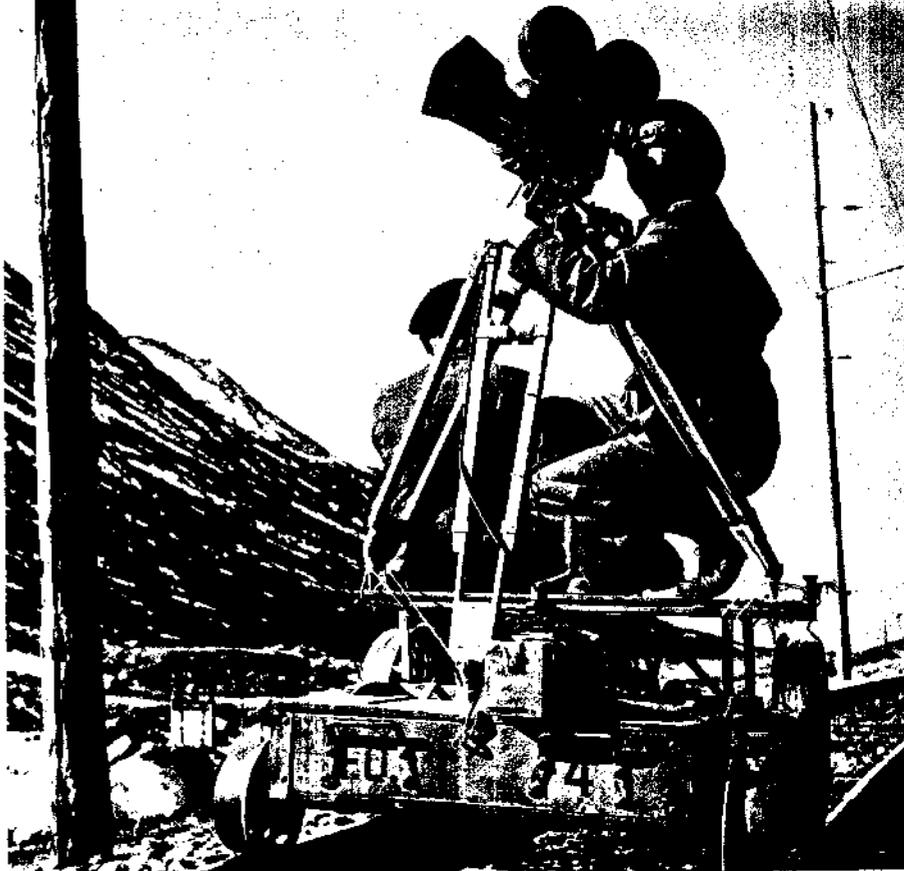
Le differenze di stirpe, di idioma, di costumi, di confessione, che sono un tratto significativo nella personalità della Svizzera, non sono fatte per agevolare l'attività di Paul Ladame e dei suoi collaboratori; un importatore di film italiani è in grado di fornire ragguagli istruttivi intorno alle differenti reazioni del pubblico della Svizzera tedesca e di quello della Svizzera romanda di fronte allo stesso lavoro: la commedia di De Sica, che entusiasma lo spettatore di Ginevra o di Losanna, può suscitare tepido interesse nel pubblico di Zurigo, mentre il film italiano dall'intensa drammaticità che trova fervida rispondenza in mezzo al pubblico della Svizzera tedesca, può lasciare un debole e labile solco nel corso del suo passaggio attraverso la Svizzera francese. Di questa particolarità deve tenere conto il *Cinegiornale svizzero*, se vuole appagare la forte e compatta maggioranza di lingua tedesca e le minoranze francese e italiana. Per quanto concerne questa ultima, fin dal primo numero si è voluto rispettarne la personalità linguistica fornendo alle sale del Ticino e del Grigioni Italiano una edizione parlata in italiano, ma prima di trovare il traduttore o il dicitore in grado di soddisfare le legittime esigenze del pubblico parlante l'italiano, si sono compiute varie prove che hanno deluso: la soluzione è stata raggiunta dopo che si è affidato il duplice servizio al sig. Ernesto Rumpel di Lugano.

A conclusione di queste rapide indicazioni, è lecito affermare che il *Cinegiornale svizzero* si impone all'attenzione per una sua netta individualità, per un amore al lavoro finito, per un dominio del mestiere, che riescono talvolta a fare assurgere le cronache filmiche alla dignità di forma d'arte.

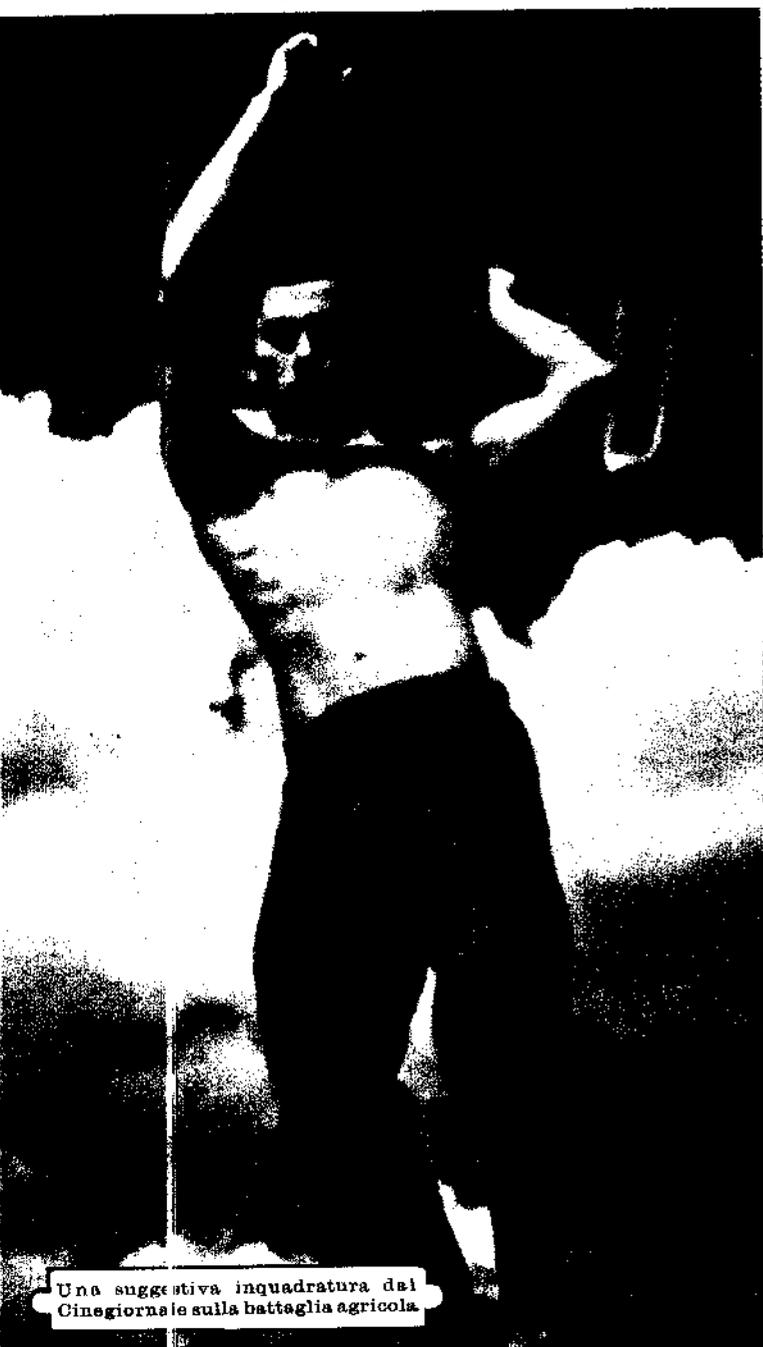
L. C.



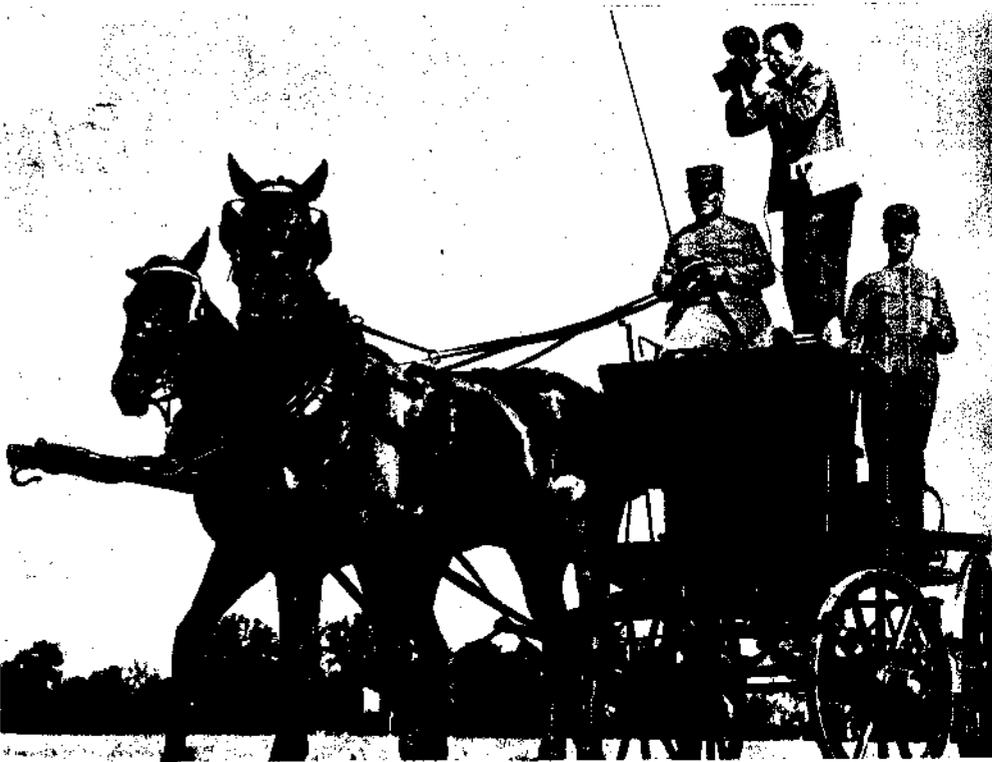
Robert Gaudes secondo operatore del Cinogiornale svizzero coglie un aspetto dell'inverno in montagna



Mentre si prepara un numero speciale sull'elettrificazione delle Ferrovie Federali



Una suggestiva inquadratura del Cinogiornale sulla battaglia agricola



Durante una ripresa alla rimonta federale a Berna, eseguita da Georges Alexath operatore capo del Cinogiornale svizzero



Dal Cinogiornale: 'La battaglia agricola'

Concorso per gli esperti ③



A Come si chiama l'attore di sinistra?



B Questa giovane attrice che sbadiglia chi è?



C Amerigo Nazzari sta cordialmente parlando con un notissimo regista italiano. L'avete riconosciuto anche se non si vedono gli stivali?



D Sapete dirci il nome di questa celebre attrice italiana del muto? La scena è del film 'Il fante di cuori' diretto da Mario Bonnard. Per facilitare il compito, vi diremo le sue iniziali: M. A.



E Questa è una scena del film 'Il bandito della Casbah'. Da voi esperti vogliamo sapere il nome di questi due attori e quello del regista.



F Prima di Carola Höhn un'altra attrice fu Beatrice Cenci. Ecco il suo volto. Chi è?



G Ditci quanti nomi ricordate degli attori che vedete in questa scena del film di Archie Mayo 'Avventura a mezzanotte'.



H Di che marca è la macchina da ripresa che usa Leo Menardi per il film 'L'avventura di Annabella'?



I Da quale famoso film di Fritz Lang è tratta questa scena? L'attrice è Brigitte Helm e fu girato in Germania dalla U. F. A.

CARMINATI

il capitano della Duse

ROMA, febbraio

Caro direttore,

perché la storia di T. C., il personaggio semi-storico che cerchiamo di farne, sia meglio tratteggiata in segni di prestanza e di approssimativa « verità », pensiamo sia opportuno riprenderla dalla trattoria del « Bottaro », qua dove la prima puntata della storia del « Capitano » ha ottenuto lavoro, e tutti ne parlano; e sia a noi modeste autore che al personaggio vivente che tutti hanno riconosciuto, sono stati rivolti complimenti e auguri e inviti di continuazione. Anche il modesto regista C., e anzi non regista ma solo documentarista, ha sorriso di compiacenza trovandosi, per quanto anonimamente si ciuato; mentre gli altri, confusi nel generico di qualche passo ove si accenna agli artisti, pittori o scultori o altre che la trattoria frequentano, fanno fatto chiaramente capire di aspettare la prossima lettera. L'attuale, per leggere il loro nome. Tanto è ormai il fascino del cinema, caro direttore, che uomini e donne, pur trattandosi come si tratta in genere di « cinema tipo », non possono farne a meno, e non potendo comparire sullo schermo, come farebbe piacere — tanto per dire — allo scultore Leoncillo Leonardi, oppure all'amico suo carissimo e concorrente, De Felice, o al pittore Purificato (il quale è noto, è già apparso in un film privato prodotto da Petrozzi), (e mi per necessario dire che Mazzacurati fa il pittore ne LA CONFESSA CASTIGLIONE), o allo scrittore Antonio Pietrangeli, — e non avendo possibilità di diventare divi, si contentano di vedere il proprio nome sulle riviste cinematografiche. Effetto dunque Jusigliero, per rispettare il quale

la signora P., dell'Inchi, nostra usuale commensale, ha accorcato la penna rossa del suo cappellino di almeno tre dita, e suo marito, critico d'arte del *Tevere*, Petroni, attualmente ma non serenamente a tu per tu coll'olimpico Goethe e le sue elegie romane, con la cordialità che lo porta all'amicizia verso di noi personalmente e verso la rassegna sulla quale appaiono tante parole, ci ha con benevolenza informati dei giudizi per esempio del modesto maledetto regista del numero precedente, col tono divertito che conviene assumere in casi di simile garbato malignità. Dunque, T. C. vive, e vive fra di noi, in un ambiente curiosamente del tutto antico, ma ignorato al cinema; cioè vive T. C. nella verità un poco sfocata della vita d'ogni giorno, che ha i suoi impegni come pranzo e cena e tesseri anonari, oraj di spettacoli e film da vedere e film da scartare; e passa T. C. ore con noi, ad ascoltare e sorridere delle malignità che si sciolgono tra i tavoli e inforano le mense perché, passando vuoti da Diemoz per risalire a Longanesi, vnoi da Savelli per rifulgere sull'assente Isa Mari (che voi certamente ricorderete per averla vista nel film di Chiarini LA BELLA ADDORMENTATA), o sul non meno assente Cardarelli, oggi a Tarquinia. Quello che vi dico nella mia corrispondenza, credetemi, filtra direttamente dalla verità assortita delle cose, anche se non originali, T. C. dunque vive, e recentemente ha fatto un film a Torino; e tornato, rivistolo, saputo restituito alle nostre mense e alle nostre compagnie, la Sua presenza vale a ricondurre a un'epoca che ai più giovani può ancora apparire distante, ma che invece abbiamo ancora alle spalle regente coi suoi pesi e residui a noi tut-

tora ricordantisi con fotografie, libri, busti d'ad-bergo, ricordi di pranzi, nomi di ditte, e *siogare* pubblicitari; anni passati — da canzoni, — che tardamente continuano a tentare d'impe- versare, attraversandoci talvolta la strada col loro fascino oleografico, tessute fino al mistero da scoprire — e che palesemente tenta inventare ricostruire il modesto cinema borghese italiano, senza riuscire nemmeno a toccare la parodia, l'eleganza di quel costume e di quel gusto.

Il nostro « continua », caro direttore, vi aveva lasciato al 1921 — e di qua riprendiamo.

Era il 1921, il dopoguerra che nessun italiano ha saputo interpretare e che col prossimo futuro ognuno pensa poter ricostruire; ma durava la guerra oltre i confini delle battaglie, inserendosi ancora insieme ai primi moti di rivoluzione sociale e politica, nella vita pubblica; gente viveva fastosamente coi lucri dei residui bellici, e una classe sociale, anzi meglio una categoria di pescatori, contribuiva a plasmare l'epoca da bombetta che a noi nessuno può presentarci tradotta in modum cito, e che occorrerà sempre intendersi abbigliata in costume.

Sì, caro direttore, anche per interpretare la Duse e il suo Capurano, e la Roma 1921, e il cinema italiano d'allora tanto ricco d'esperienze ma tanto sciocco da non realizzare in se stesso né le capacità e l'esperienze, né i valori scopertisi, per riportare alla commedia teatrale la vita d'allora, e ravvivarne effetti comici e farseschi (vi avvevano senza dubbio i drammi, ma solo con Pirandello sarebbero venuti fuori, quasi lui stesso inventasse invece di scoprirsi in sé e negli altri), è necessario il costume, l'abbigliamento. Solo il costume potrebbe scavarne aspetti e modi, eleganze e « locali ». Ci sembra logico avvertire perciò che non si tratta parlando di T. C. di stati d'animo o di vicende o azioni o vizi attuali e contemporanei, bensì sorpassati, e che fanno parte d'una morale che per quanto gli stessi protagonisti sentono bramosamente gridare all' spalle, tentano accordi perché sia resa viva mediante ritorni d'epoca, nulla riesce — se non la memoria e la fantasia — a ricreare. Imperava Gozzano, era tempo dei crepuscolari,



Carminati con Maria Carmi, in «La mia vita per la tua», il suo primo film fatto nel 1914

Marinetti gridava come ta oggi, nulla di meno. Lucio d'Ambra scriveva soggetti su soggetti. Fratelli raccoglieva appunti per moralizzare anni dopo, anche Maffio Maffi si occupava di cinema, e anche Bruno Barilli, anche Cardarelli, Riccio Camudo mandava di Francia le sue lezioni sull'officina delle immagini, e si vendevano gli ultimi film a « scatola chiusa », e Emilio Ghion insegnava ad essere ladri e gentiluomini.

La vita italiana era solo nei tabarini, le donne italiane piangevano e ridevano follemente nei tabarini, si scrivevano libri nei tabarini tra una presa e l'altra di cocaina: si voleva la Gloria Eterna, e la Gioia Eterna. I produttori cinematografici chiedevano film anche a Eleonora Duse: venne fuori *CENERE*, non apprezzato in Italia, e ritenuto « lezione » di recitazione all'estero (tuttora in America le università proiettano il film della Duse a prova di capacità, di valore, di qualità dell'attrice italiana).

1921, epoca che grida e clama anche sulle cartoline illustrate che ancor possiamo recuperare nei vecchi album di famiglia.

Non so — caro direttore — se voi avete mai osservato quanto la cartolina illustrata precisi tempo e costume, e come le sue figurinette dipinte o stampate, si tratti di « vedute » o di « fotografie d'arte » più o meno a riproduzione

Recite Straordinarie di ELEONORA DUSE

Organizzazione: ALESSANDRO ROMANELLI

Condirettore: TULLIO CARMINATI

QUESTA SERA

Si rappresenterà:

LA DONNA DEL MARE

Dramma in 4 atti di HENRY IBSEN

PERSONAGGI

Ellida Wangel ELEONORA DUSE
Bolette Wangel } figlie del pri- TINA PINI
Ilda Wangel } mo letto de LIA ORLANDINI
Il dott. Wangel, medico del
disretto RUGGERO LUPI
Uno Straniero MEMO BENASSI

Arnholm CIRO GALVANI
Ballested ALFREDO ROBERTI
Lyngstrand GINO FANTONI
Giovani e ragazze del paese - Turisti - Villeggianti.
*D'estate, in una piccola città di bagni in riva al
fjord, sulle coste settentrionali della Norvegia.*

L'intervallo fra il terzo e quarto atto avrà la durata di 5 minuti



Carminati nel film 'Il segreto'

Manifesto per le recite straordinarie di Eleonora Duse. Carminati è condirettore della compagnia

vietata», precisino con grande evidenza i periodi della moda e le donne fatali che di moda furono. Parle di « quando era l'Arte » e gli eccetera anche cinematografici più svariati, che a noi possono sembrare spassosi, ma che nel momento loro erano soltanto attualità, e capaci di influenzare il pubblico: così per lo stile floreali, anzi termale o « fiorale » e il ballo Excelsior, la scoperta dei raggi X, l'aeroplano e i voli di guerra, i primi bombardamenti, i film « Luce » di Luca Comerio, il giro del mondo in automobile fatto da Luigi Barzini, le polemiche sul cinema arte minore, la danza davanti alla ghigliottina, e via di questa misura.

In quel clima « cartolina » la gente si salutava con grandi scappellate, esisteva « la terza saletta » d'Aragno, avevano gran successo i romanzi del Bel Guido dannunziogiano e gli atteggiamenti alla Borelli entravano a far parte della buona società; da Montecatini i grandi golfosi, i legatosi, i coltici dell'epoca, innalzato la loro verdastra bandiera di « ospiti illustri » di « illustri curandi », secondo dicevano le cronache locali, si ricordavano agli amici di Bologna, Milano, Genova, Roma e Napoli con cartoline esplicite sugli effetti della cura.

Noi eravamo vivi e non lo sapevamo, alla stregua della serva di Pascal che interrogata dal suo padrone « esisti, tu? » rispondeva che no, ella non esisteva, preparava il pranzo.

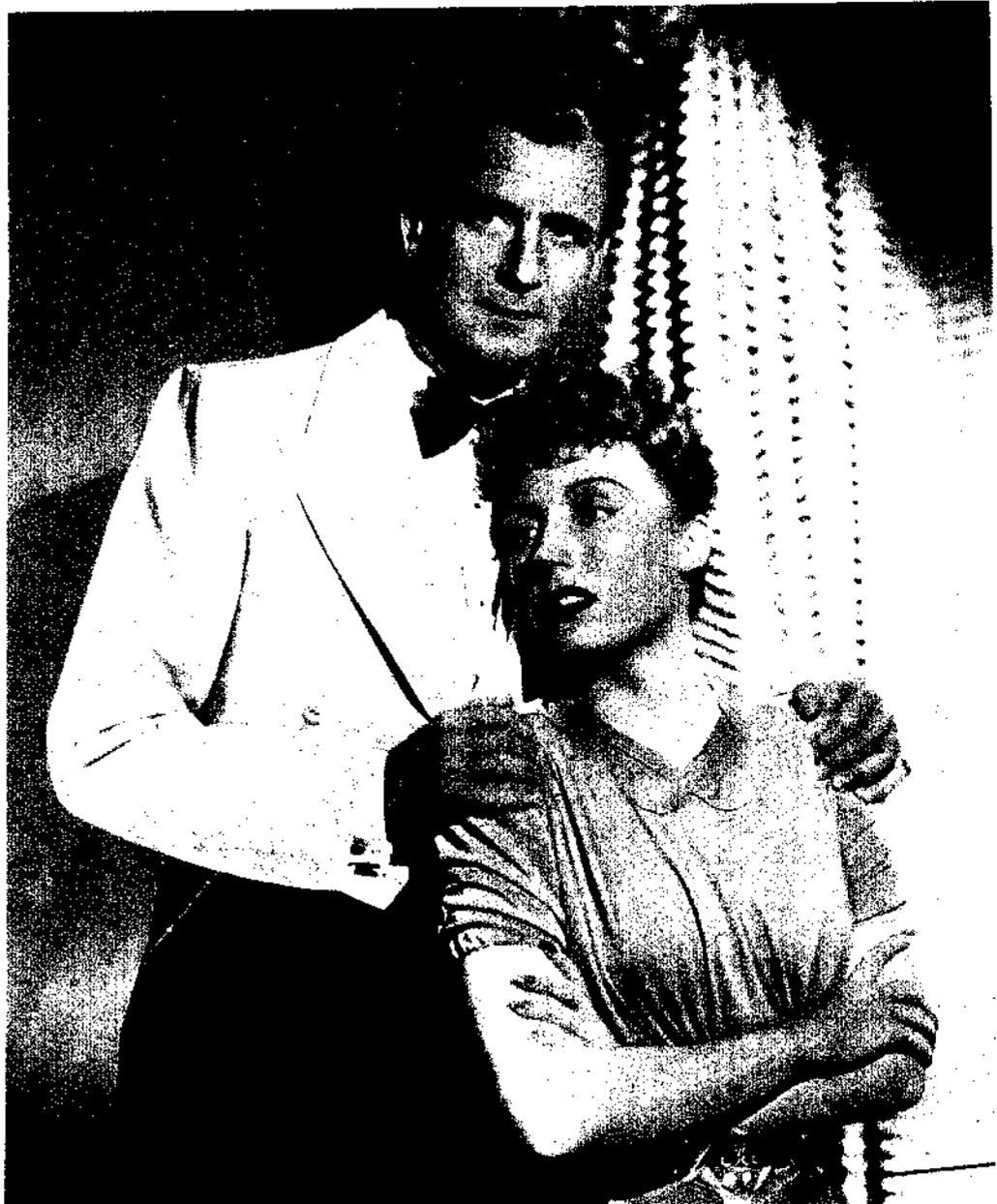
1921, dunque, caro direttore; e ottobre. La compagnia di Eleonora Duse riunita a Roma sotto la direzione di T. C., e con primo attore Ruggero Lupi, prim'attor giovane Memo Benassi, e prima attrice giovane la delicata Tina Pinì (che pochi ormai ricordano, per essere ella finita suora, pochi anni dopo), questo complesso d'attori sul quale puntavano gli occhi da tutt'Italia, aveva in repertorio tre drammi, *La donna del mare* di Ibsen, *La porta chiusa* di Praga, *Così sia* di Gallarati Scotti. T. C. appariva solo in questa commedia, in una bellissima parte scritta apposta per lui, su istanza della Duse che voleva ringraziare il « suo capitano » d'aver generosissimamente risposto con un « Nessuno » alla domanda: « Caro Tullio, se voi volete recitare nel ruolo che vi spetta, debbo licenziare o Lupi o Benassi: scegliete, chi? »; e T. C.: « Ma nessuno, naturalmente nessuno... ».

Le prove della *Donna del mare* sotto la direzione di T. C. avvennero regolarmente sul palcoscenico del Teatro Costanzi; ad esse però la Duse, ammalata e in letto, non partecipò; conoscendo la parte (era uno dei suoi cavalli di battaglia) provò in una sala dell'albergo Royal solo l'ultimo giorno, prima di andare in scena. La sua malattia era stata tenuta segretissima, nemmeno gli attori ne erano al corrente.

La sera della prima, nel pieno di cuore, la sala del Costanzi era gremitissima: il botteghino annunciava « esaurito » da tre-quattro giorni, e un incasso di centosessanta lire; lo spettacolo di cui T. C. era regista (parola allora sconosciuta) ebbe grande successo, la stampa salutava il ritorno alle scene della grande tragica, il mondo ne aspettava i gesti precisi e ritmati. Un vero successo del quale la Duse la sera stessa, dopo la recita, scrivendo a T. C., se ne dichiarava felice e ringraziava l'artefice, lamentando soltanto un certo suo disagio nel sentire che gli attori non erano stati così vicini come ella avrebbe voluto, ma lo giustificava col ricordarsi che erano con lei solo la due giorni, e che prima della prova generale al Royal non si erano mai visti. Accompagnava la lettera un vetro di Lalique, tre rondini in volo: dono che significava la soddisfazione che tutto era andato bene, e il ringraziamento per la collaborazione assidua, e sottilmente, e in primo piano, quel complesso senso di libertà che era fondamentale nella Duse, e nel personaggio di Ellida da lei interpretato. Anzi, tanto questo spirito di libertà trovava la Duse nella *Donna del mare*, che preferiva interpretarne la tavola e la tendenza senza trucco, senza parrucca, mettendo, secondo T. C. ne narra, in evidenza la immutabilità dell'anima femminile.

Dopo le recite di Roma, la compagnia di Eleonora Duse diretta da T. C. cominciò il suo giro artistico attraverso l'Italia; noi ricordiamo di aver assistito a una recita de *La donna del mare* di Ibsen a San Remo: sforzandoci un poco ci sembra di ravvalorare la memoria, e di intravedere i gesti della Duse tanto sofferiti, mentre patisce la indeterminatezza, l'indecisione, l'impeto dei desideri cui anela, la libertà che sa essere oltre l'orizzonte familiare cui sentesi condannata; le sue mani, ella a sedere s'un masso spalle al mare, raccontavano la sua angoscia; la gente applaudiva, ma restava più spesso sconcertata. Di luogo in luogo, « di trionfo in trionfo », per seguire la parola corrente, fino al 1923, fino alla partenza della compagnia per l'Austria, donde la Duse iniziava il suo trionfale giro in Europa, toccando anche l'Inghilterra prima di raggiungere l'America, T. C. non seguiva la compagnia, suo padre ammalato gravemente ne richiedeva la presenza al capezzale; e nell'attesa che il genitore riprendesse le forze, nella speranza che la guarigione avvenisse (e non avvenne), ci piace vederlo intento al tavolino sistemando un diario, le cui pagine forse non ci sarà dato mai di leggere, ma sulle quali immaginiamo di trovare, nello spazio dell'anno 1922, le offerte fatte da Henry King perché abbandonasse Eleonora Duse e girasse insieme a Lillian Gish *SUORA BIANCA*. T. C. non accettò, avrebbe dovuto abbandonare la Duse, lasciare la direzione della compagnia; e la parte sua nel film venne affidata a un piccolo attore londinese senza successo, scoperto da King in un modesto teatro inglese, Ronald Colman, che con la Gish appariva per la prima volta sullo schermo.

Caro direttore, non pare ma il rifiuto di T. C. fu la strada del successo per Colman, fu davvero per lui il « lancio »; King l'aveva scelto pensando che per certa sua serenità si potesse sfruttarlo abilmente, meglio che sulla scena dove non riusciva a fare che parti di poca importanza. Le offerte di King avvennero nell'inverno 1922; e se T. C. avesse accettato (pensiamo che su quel diario improbabile ma possibile, noi potremmo leggere un rimpianto) avrebbe seguito King e la Gish in America, subito, per continuare a girare gli « interni » a Hollywood. Sempre in quell'inverno 1922, Joseph Schenck direttore dell'United Artists, marito di Norma Talmadge lo vide (come era avvenuto per King) in quell'unica parte che aveva nella commedia di Gallarati Scotti. *Così sia*, « parte ingrata » ci pare di leggere in quelle pagine forse mai scritte, « ma bella e difficile ». Schenck fece subito offerte a T. C. per portarlo in America, partire subito con lui e diventare compagno di Norma Talmadge nel film che stava preparando, e negli altri. Ma neppure stavolta T. C. lasciò la compagnia, e senza nemmeno parlarne alla Duse, rimase al suo posto di « capitano ».



Carminati nel suo ultimo film americano 'Safari' (1941) diretto da Edward H. Griffith. La donna è Muriel Angelus

Tutto ciò osservato a distanza, conferma « spiccate doti », come usa dirsi, di « dignità personale » e di fede agli impegni; ma ci pare necessario (e maligno piuttosto) interrogare T. C. sulla « esistenza » di questo diario, di queste memorie, perché, caro direttore, sembra che nella nostra condizione « immerale » di gente che non trova altra giustificazione che un'abilità tutta esteriore e spesso gratuita, diventare moralisti a scapito degli altri, tagliando cioè i panni addosso alla gente che c'è intorno, sia un dovere, e come tale praticabile ogni giorno con assiduità fastidiosa e poco invidiabile.

Vedete, caro direttore, l'avventurosa vita di T. C., il suo mestiere d'attore, la bella gente che ebbe ed ha occasione di frequentare, il successo che gli ha arriso e gli arride, le conoscenze di mondo, lingue, treni, teatri, palcoscenici, attrici e attori, e piscine, e spiagge lo mettono per noi in condizioni di diventare ed essere un personaggio rappresentativo dei suoi tempi, e ci pare di diritto dovergli chiedere o un libro di memorie anche inventate, oppure un segreto diario.

Quello che nel secolo scorso e forse fino a tutto il 1928 era solo « bozzettismo » o pseudo-realismo, col tempo è diventato « studio del costume », « moralità »; e dietro tali definizioni nascondere le proprie e le altrui solenni perversioni, abitudini, manchevolezze e snobberie, diventa facile: com'è infine facile giocare con le parole, quando nel nostro caso di biografi di tanto personaggio Nostro, conforti una certa pratica di mestiere, un minimo di scorrevolezza per

le osservazioni dirette sulla gente, sui tipi che conosciamo meglio, per i più sociali incontri: quali presuntuosamente muoviamo.

Ora, il « diario » si presta al moralista, e gli consente — quando gli capitò sfogliarne di autentici — di precisare i mutamenti di costume: i punti quasi precisi di scissura, dalle inusitate crisi di un'età alle passioni e follie di un'altra. Oggi, il diario sembra definitivamente scomparso dalle abitudini del nostro tempo (rimane forse in provincia, rimane nei margini del teatro e del cinema, come *deus ex machina*, macchinista risolutore di commedie borghesi e bonarie, resta nel libro giallo elemento d'accusa sul quale si poserà l'attenzione d'un qualche Poirot del momento; rimane tentativo infruttuoso d'indagine di molta gente, che a tu per tu col bianco dell'pagina, dapprima intenzionata a procedere nell'imitazione di Madame Remusat, Amiel, si trova disorientata, e alla maniera di Gide o di Rousseau non dice più la verità ma un « vero accresciuto, non si confessa più ma si « inventa » tal di fuori, come si vedesse allo specchio, invece che scoprirsi dal dentro).

Ma per risolvere il tempo fra il 1921, ottobre, e il 16 settembre 1925, anno che T. C. sbarcava a Nuova York carico di successi italiani e esperienza tutta latina e europea, e pieno di speranze per l'avvenire, e ricco di gran voglia di riuscire, che meglio del diario?

Ebbene, caro direttore, perdonatemi, ma è cosa da vedersi in seguito. Per ora

continua

RENATO GIANI

FILM DI QUESTI GIORNI



'L'angelo del male'

L'ANGELO DEL MALE

(La bête humaine) - Francia - Produzione: F.lli Akim - Paris Film - Distribuzione: Minerva - Regia: Jean Renoir - Soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Zola - Operatore: Coust Couvran - Interpreti: Simone Simon, Jean Gabin, Garette, Ledoux, Blanchette Brunoy

Se i fratelli Akim, produttori in Francia, avessero affidata la regia di questo film a Jacques de Baroncelli, com'era nel loro primo progetto, invece che a Jean Renoir, certo, la Storia del Cinema mancherebbe, oggi, d'una delle sue opere più significative.

La vicenda, tratta da un romanzo di Emilio Zola, *La bête humaine*, compreso nel ciclo dei *Rougon Macquart*, ha subito, nella sua trasposizione cinematografica, forti cambiamenti. Ambientata in epoca moderna; ma soprattutto spogliata d'ogni crudezza scientifica nella quale il suo autore l'aveva castigata per assecondare i canoni di una meccanica poetica.

Tale esempio ci sembra istruttivo per chiunque si accinga a ridurre per lo schermo un'opera letteraria. Suo primo e fondamentale lavoro sarà di una attenta e minuziosa critica all'opera stessa seguendo i moti di una libera e larga partecipazione umana alla verità dei suoi tempi, ai problemi non solo di carattere individuale, ma generali, non uno escluso. Colui che ciò non intendesse fare, sia perché trattenuto da idioti pudori verso l'affermata grandezza dell'opera scelta, sia perché spinto da ingiustificabili motivi ad alterarne il chiaro significato, sbaglierebbe di certo. Non sono pochi gli errori che si possono annoverare, nel nostro cinema, provenienti dall'uno o dall'altro atteggiamento: dai promessi sposi di Mario Camerini al colpo di pistola di Renato Castellani.

Renoir ha saputo scavare in profondità, sostituendo ai diffusi vezzi clinico-patologici che erano nel romanzo, un mondo popolato da personaggi che agiscono, prima di tutto, in nome di reali sentimenti e non secondo ben catalogate leggi da reazioni chimiche.

L'elemento che pone qui il giusto equilibrio, tra il romanzo e l'opera cinematografica, è il treno, divenuto quasi protagonista assoluto. Se non ci fossero le sue caldaie a divorare carbone e a gettare vampe di fuoco, se non ci fossero i suoi urli in vista delle gallerie e delle stazioni, il suo sbuffare come un corpo umano, la malat-

tia di Jacques Lentier non si spiegherebbe, ed essa stessa rimarrebbe incatenata a dei dati esteriori e non ad una intima progressione psicologica. Per questo la sua presenza è indispensabile quasi in ogni fotogramma. Non altrimenti sapremo spiegare l'episodio in cui Lentier, tentato di strangolare la ragazza del fiume in cima all'argine ferroviario, viene sopraffatto dalla impetuosa forza del treno in corsa che, superiore alla sua, discioglie in malinconico abbandono le sue voglie bestiali. E più tardi, quando ancora, dopo il rifiuto di Severine, egli lancia la sua macchina in corsa disperata per la campagna è solo per trovare uno sfogo ai suoi mali e alla sua passione. Di nuovo quella forza sembra che lo plachi e a significare la meritata quiete del suo corpo e del suo spirito sopravvengono, a questo episodio, i casti incontri notturni con la donna fra le rotaie silenziose e la stazione inondata dai lontani fasci di luce. Nel finale, poi, dominato dal rimorso del delitto e invaso dalla propria pazzia, Lentier si uccide gettandosi dall'alto della locomotiva. Al suo atto risponde l'urlo ferreo del treno, infine commenta il dramma quel fresco e ombreggiato declivio dove il corpo dell'uomo si è abbattuto.

Direi che il film è costruito tutto di questo contrappunto. Ai bestiali e macabri appostamenti, ai delitti, ai furori malsani, alle grida, alle psicopatiche morbosità si avvicendano la bonaria canzonatura di Garette (compagno di lavoro di Gabin), le lunghe pause amorose, i toni ora grigi ora assoluti del paesaggio francese. Quelle liriche distensioni prendono la loro forza maggiore da quegli spasimi; quindi questi da quelle.

Analizzate il marito di Severine: alle sue ire, alle sue gelosie si sostituiscono le lunghe serate d'inedia consumate al caffè con gli amici, i vani tentativi compiuti per riconquistare l'amore della moglie.

Simone Simon traccia, dal suo canto, un personaggio il più coerente con il clima che la circonda. Figlia del popolo, imborghesita, non rinuncia ad alcuno dei diritti concessile dal nuovo stato sociale che sposando ha acquistato. La vediamo ubbidire, di volta in volta, ai capricci della sua complessa natura, ora aggressiva, ora sensuale, ora morbosamente indifferente, ora sanguinaria. Creatura senza precisa coscienza, si abbandona anche quando vorrebbe ribellarsi. I suoi alti e i suoi bassi sono sempre dettati da una volontà che si lascia sopraffare per il solo godi-

mento di sentirsi mancare il respiro un attimo dopo. Si direbbe che, pur sentendo ribrezzo delle sue disgrazie, sia, tuttavia, spinta verso di esse da una speciale attrattiva. Un po' come Raskolnikov che non sa allontanarsi dai trabocchetti che le abili trame di Porfirio gli apprestano. Ma il suo *rakolnikoffismo* nei riguardi di Lentier ha speciali capacità di sdoppiamento: un solo gesto le basta per prendere il posto dell'altro e quindi da vittima mutarsi in dominatrice. Il suo gioco femminile è semplice, l'accompagna una studiata apatia nel corpo e negli atteggiamenti. Sfugge, si lascia prendere per poi sfuggire di nuovo.

Pochi tocchi sono bastati a Renoir per dipingerla. Ci viene presentata seduta al davanzale di una finestra, nell'atto di stringere al seno un gatto. In una casa dove la donna farà certamente da mangiare e le pulizie, essa veste un abito da passeggio come fosse sempre in attesa di ricevere visite o, qui, ci abitasse solo momentaneamente. Il suo passo nell'attraversare i saloni della casa del ricco personaggio suo protettore, tutto il suo comportamento, durante questa visita, danno subito il segno della sua ambiziosa natura piccolo-borghese. Tornata al marito, stretta fra le sue braccia, quel morso lanciato a mezz'aria vicino alla bocca di lui! Poco dopo, la sua volgare e bambinesca reazione di fronte al sospetto che prende l'altro alla vista dell'anello; e quella sconcertante indifferenza e calma, dopo il delitto nel treno, che le permette di vezzeggiare con Lentier affacciato al finestrino; lo sguardo di implorazione lanciato a quest'ultimo durante il primo sommario interrogatorio della polizia; quella finzione colma di promesse nella scena dei giardini quando, sempre Lentier, le lascia intendere i suoi sospetti su di lei; la sua foga passionale per incitare la sua vittima all'assassinio del marito, la sua fredda e calcolata ribellione quando questa torna indietro per non avere avuto il coraggio di uccidere.

Niente è sfuggito al regista nella caratterizzazione di un tale personaggio.

L'amore di Renoir per una fantasiosa ricerca della verità umana, confessata fin dai primi suoi film, ha, qui, fatto miracoli. Poche opere cinematografiche conosciamo di una così potente e schietta aderenza alla vita. Accanto a *Charlot*, ad *ATELLOJA* di King Vidor, a *VARIÉTÉ* di Dupont, alla *CORAZZATA POTEMKIN* di Eisenstein, ed a *NOUS LA LIBERTÉ* di Clair, possiamo ben collocare questa nuova conquista, senza timori di minorarla.

Forse, fino ad oggi, nessuno più di Renoir, ha compreso tutto ciò che il cinema con i suoi specifici mezzi espressivi può dare all'Arte: dalla forza poetica che con un « sonoro », funziona con il dramma dei personaggi, si ottiene, alla evidenza plastica che con una « fotografia » ora piatta, ora suggestiva, ora scovra di ogni pittoricistica intenzione, si può offrire al racconto; dalla capacità che uno studiato « movimento di macchina » possiede per sottolineare psicologicamente l'azione, al forte significato drammatico che una « inquadratura » con i segni che vi sono contenuti, può avere.

Si ricordi, ad esempio, tutte le volte che gli interpreti del film vengono colti dall'alto, con quei treni nel basso che fumano fra le rotaie o fischiano passando per la stazione. Non diremo che « inquadrature » di questo genere partecipino di un gratuito vezzo estetico o di oziose compiacenze formalistico-intellettuali-pittoriche, come altre volte abbiamo dovuto lamentare per le opere dei nostri novelli registi. Un lineare e manifesto contenuto si affaccia presto alla nostra mente: quei valori stanno là ad indicare, di volta in volta, il presentimento di un precipizio nel quale gli uomini cadranno alla fine, o il loro interiore abbandono, in una vita che indifferente continua il suo corso, o, ancora, la loro sofferente « esistenza preda dei moderni mezzi meccanici ».

Così il « sonoro » che registra, con minuziosa cura, gli urli, i fischi, il frastuono del treno nelle sue corse per la campagna, nei suoi passaggi sotto le gallerie o sopra i ponti ferrati (si pensi ai primi trecento metri del film), non ha solo valore di schietto documentario, ma commenta sinfonicamente, come una musica vera e propria, tutto un clima del quale i personaggi recano i

'Una storia d'amore'



segni polverosi ad ogni istante. Qualche volta, poi, questo mezzo espressivo, ha, addirittura, possibilità di scavare sottilmente, con metodo treadingiano, nel più recondito subcosciente dell'uomo. Quella canzone che entrò improvvisamente, dal caffè della festa dei ferrovieri, dove i due amanti hanno ballato, nella stanza del delitto, e che risuona nelle orecchie di Lentier, con tonalità ingigantite a dismisura, come la sua pazzia e il suo dolore, che altro può significare non il suo sentimento di liberazione? A questo altri innumerevoli sensi si sovrappongono, meno importanti e un po' retorici forse, come è quello che vuole commentare, con le umoristiche e patetiche parole della canzonetta, il pietoso dramma del personaggio, o l'altro ancora che dovrebbe richiamare alla mente di Lentier le gioie ormai per sempre perdute. Nessuno di essi esclude l'altro, ed è, tutto ciò, non solo l'intuizione più alta del film, ma anche una delle pagine più drammaticamente raggiunte che, dopo l'avvento del sonoro, il cinema mondiale che noi conosciamo abbia saputo dare. A scorno di quanti hanno creduto che il sonoro dovesse limitare le possibilità espressive del cinema, e dei nostri distributori o censura che sia, i quali hanno soppressa questa scena nella edizione italiana.

La « fotografia » è dovuta all'operatore Gori Courant. Non potremo mai dimenticare quelle campagne deserte della Francia, quell'aria domenicale che accompagna la vacanza di Lentier quando si reca in visita dalla sua matrigna, e quell'alba fra i treni, con i fari delle locomotive lontane e le piccole luci ancora accese nei casolari dei ferrovieri, dopo l'assassinio di Severine quando Gabin si reca a riprendere il lavoro.

I toni piatti, violenti, grigi o chiari hanno un solo presupposto: aderire con ogni perfezione agli avvenimenti o allo stato d'animo dei personaggi. Resterebbe, ora, l'esemplificazione dell'impiego psicologico del « movimento di macchina », ma crediamo di aver già assolto questo compito avendo esaurientemente esaminato tutto il contenuto del film. Allo stesso modo ci sembra superfluo parlare della recitazione degli attori. Tutti insieme questi valori si compenetrano, così come avviene sempre nelle autentiche opere d'arte. Tutti insieme gli elementi raccontano, nessuno di essi ha mai la preminenza sull'altro, tutti insieme si uniscono per condurre in porto una storia secondo leggi prestabilite da una umana e poetica armonia.

Le deficienze che non mancano nell'ANGELO DEL MALE non contano. Aver sentito e compreso il valore di quei mezzi espressivi è già merito così alto da sommergere qualsiasi peccato.

Si dice che Verga abbia scoperto improvvisamente se stesso leggendo il rozzo giornale di bordo di un capitano marittimo ed in seguito MADAME BOVARY di Flaubert inviategli in lettura dall'amico Capuana. Sull'esempio di tale aneddoto anche noi vorremmo chiudere queste note con la speranza che l'ANGELO DEL MALE non diciamo faccia scoprire se stessi ai nostri registi, ma, almeno, possa aprire i loro occhi al mondo della poesia.

UNA STORIA D'AMORE

Italia - Produzione e distribuzione: Lux - Regia: Mario Camerini - Direttore di prod.: Giampaolo Bigazzi - Soggetto e sceneggiatura: M. Camerini, Gaspare Cataldo, G. Morelli, Mario Pannunzio, Gino Visentini - Scenografia: Gastone Medin - Arredamento: Gino Brosio - Operatori: Arturo Galles e Mauro Chiodini - Interpreti: Assia Noris, Piero Lulli, Carlo Campanini, Guido Notari.

Camerini è in crisi. Se i PROMESSI SPOSI, pur nella loro veste decorosa, ricavano i segni di una decadenza inventiva, ora questa STORIA D'AMORE ne scopre altri più pericolosi ancora.

Il buon appunto realistico si meschia alla più bassa retorica di sapore mattoliana. Cosicché accanto alle felici annotazioni, ad esempio la cocottina che si toglie le scarpe con i piedi, quella sua avidità nell'accendere sempre sigarette, il suo tipico modo di fumarle, non fa meraviglia, poi, trovarne delle altre contrite e prive d'ogni umano pudore. Pensate a tutto l'episodio della madre nell'ospedale, che prima sembra rinnegare i suoi figli, poi finisce per accoglierli nel suo letto. Come se ai due toni, nettamente distinti, fosse possibile compenetrarsi!

Ma tutto il film gode di questo squilibrio. La prima parte dà la piena misura del primo tono, la seconda dell'altro: là una simpatica, americana-noggiante disinvoltura, qua una diffusa enfasi drammatica.

Non sappiamo veder chiaro, dopo ciò, nel cammino di questo regista che pure ha dato, a suo tempo, delle pregevoli opere cinematografiche. Quale delle due maniere, sopra accennate, preferirà? O vorrà rinnovare le sue leggi poetiche, dato che sia l'uno che l'altro schema ci sembrano in crisi nella sua coscienza?

Assia Noris ha buoni momenti nelle vesti della donna leggera. Particolarmente felice è la sua prima apparizione, e quella uscita dal caffè dove fa la commessa con Notari alle calcagna. Decade, nettamente, nella parte di sposa felice o nell'altra di madre redenta.

Piero Lulli inespessivo. Gli siamo grati per ogni volta che, accomodandosi i capelli o disperandosi per il dolore, si pone le mani sul viso.

Campanini asseconda felice come gli oramai noiosi schemi impostigli dalla sua commercialità.

IL FANCIULLO DEL WEST

Italia - Produzione e distribuzione: Scalera - Regia: Giorgio Ferroni - Direttore di prod.: Guido Fabris - Soggetto: Silvano Castellani, Vincenzo Talarico, Leo Bomba - Sceneggiatura: Vittorio Metz, Vincenzo Rovi, Giorgio Ferroni, Giampaolo Callegari - Scenografia: Ottavio Scotti, Leob Kristof - Musica: Amedeo Escobar - Operatore: Sergio Pesce - Interpreti: Macario, Elli Parvo, Adriana Sivieri, Nada Fiorelli, Marisa Valli, Erminio Spalla, Giovanni Grasso, Fausto Guerzoni, Nino Pavese, Piero Pastore, Egisto Olivieri, Carlo Riccio, Aldo Pini, Tino Scotti.

Giorgio Ferroni esordì come regista con un documentario sui cavalli, CRINIÈRE AL VENTO, uno dei più belli della nostra produzione. Vi dominava un pieno senso del ritmo cinematografico ed un limpido sentimento della natura. Vero è che lo stesso regista ebbe, in seguito, a sbalordirci non poco con altre opere indecorose; ora, però, con questo FANCIULLO DEL WEST, tornano a rifiorire, un poco, le nostre antiche speranze su di lui. Si badi bene, non che il film nella sua condotta generale ci sia piaciuto, ma non possiamo trascurare di notare, qui, una rara capacità di tradurre in immagini vive e sciolte, senza alcun imbarazzo tecnico, certo spirito comico-paradossale.

Nella sceneggiatura, dovuta alla vena dello stesso Ferroni, di Vittorio Metz, Rovi e Callegari, non dovevano mancare, certo, delle buone invenzioni comiche, ma una diffusa banalità nel dialogo e l'insistenza su alcuni vezzi umoristici già troppo scontati dai nostri più accreditati giornali umoristici, hanno rischiato continuamente di disperdere tutto il resto. Il materiale doveva essere distribuito in miglior modo, o comunque bisognava togliere tanti episodi inutili alla vicenda per ridurre tutto ad un più lineare racconto. Invece ogni « trovata » ha solo valore di frammento e quasi sempre legata casualmente al centro dal quale tutti gli avvenimenti avrebbero dovuto scaturire. Ciò almeno per quanto riguarda i pezzi migliori del film come, per esempio, la scena del Villaggio, delle donne abbandonate o l'altra della invasione di costoro nel caffè assediato dai mariti-banditi.

Ma i maggiori pregi inventivi sono quelli diffusivi qua e là in tutto il film: prontezza di battute, e tutta una dovizia di particolari davvero spassosi come quella macchina inventata dai banditi per far saltare in aria Macario, o l'indiano che inseguendo la sua vittima là a pochi passi cammina strisciando a terra come per inveterata abitudine; il vecchio che va in giro nella carrozzina da mutilato, questa stessa che nella sparatoria finale si impenna come un cavallo, Macario che riconosce il padre dallo schiatto che questi gli dà. Macario è divertente, ma troppo marionetta. In felici, ancora oggi dopo tanti suoi film, risultano certi curiosi stoppamenti recitativi o voli dal basso verso l'alto e viceversa che fanno perdere troppo spesso il controllo al suo talento migliore. Si veda, per esempio, come recita tutto l'episodio d'addio alla ragazza dopo che il padre è venuto a prenderlo nella casa del suo nemico. Dispiace, altresì, che tutto nel film sia in funzione delle sue smorfie.

Elli Parvo fa un po' come il « coro » nella tragedia greca o la buona fata che dice il suo giudizio quando tutti gli altri hanno già parlato. Tutto ciò con troppo filodrammatico calore. Ma che cosa aspettano i nostri produttori a togliere dalla convenzionalità più spicciola nella quale persistono a tenere una attrice come lei che ha, ne siamo certi, numeri da vendere?

Bene Tino Scotti, altra buonissima maschera per la quale attendiamo presto un impiego migliore. Giovanni Grasso e tutti gli altri se la cavano con decoro.

La fotografia di Pesce senza pretese. Il commento musicale di Amedeo Escobar non sempre adeguato al carattere del film.

GIUSEPPE DE SANTIS

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

① **Mario Sestini** di Bolzano domanda la ragione della sovraesposizione del negativo di questa foto. Verrebbe spontaneo attribuire tale fatto, trattandosi di una inquadratura di montagna, alla presenza di radiazioni ultraviolette, che, invisibili all'occhio umano e assai attive per l'emulsione fotografica, portano ad una facile svalutazione della attinenza del soggetto. Ma l'uso del filtro giallo piuttosto forte, che l'autore annota tra i dati tecnici, avrebbe salvato, per le sue peculiari caratteristiche, il negativo assorbendo le radiazioni in-

visibili, e portando in ogni caso ad un annerimento esagerato dell'azzurro del cielo. Assai più semplice ricercare la ragione della sovraesposizione in un vero e proprio errore di posa, assai spiegabile del resto, anche in un pratico e diligente fotografo. Spesso infatti la valutazione del tempo di posa viene fatta indirettamente, non potendo servire di misura la sensazione ricevuta dall'occhio, tenendo conto della stagione, dell'ora, dello stato del cielo e delle condizioni di visibilità, e dimenticando di considerare quanta, della luce ricevuta in queste condizioni dal soggetto, viene da esso rinvia. In una inquadratura, come questa, comprendente molto cielo, per piccolo formato. Si passa il negativo in un bagno di viraggio della seguente formula:

Selenio rosso (amorf.) gr. 0,5
Solfuro di sodio (soluz. 2%) cc. 300
I particolari minuti nelle mezze tinte risultano virati; dopo un breve lavaggio, si indebolisce con il normale Farmer (ferrocianuro di potassio-iposolfito di sodio) che agirà in prevalenza sulle zone intense rispettando quelle virate. Buona anche, se non originalissima, la inquadratura che documenta il piccolo rifugio nel suo ambiente di vette vicine e sovrastanti.

② Un lungo discorso meriterebbe questa istantanea di **Giovanni Cereghini** di Milano. Di solito il viaggio-

to, davanti all'abbondanza dei soggetti da ritrarre, si limita a registrare affrettatamente la curiosità che lo colpisce senza interpretare ed in alcun modo studiare il soggetto. Questa fotografia eseguita nell'isola di Bali e riproducente un combattimento di galli, oltre essere tecnicamente perfetta (buona e naturale la morbidezza del negativo con ottima registrazione nelle parti in ombra, nitidezza, ecc.) mostra una ricerca accurata, sia nell'inquadratura simmetrica, sia nell'equilibrio dei bianchi e dei neri, sia nello studio del fondo e del momento di presa. Si noti l'atteggiamento vario e divertente di ognuna delle figure e le caratteristiche costruzioni del fondo. **Giovanni Cereghini** ci ha inviato una numerosa serie di fotografie di ogni parte del mondo tutte ugualmente interessanti, precise e personali.



③ **Vittorio Vanzetti** di Roma. Un simpatico ritratto all'aria aperta. L'ingrandimento parziale della testa, escluso dall'inquadratura, dimostra come egli, pur nella figura intera, si sia preoccupato dell'espressione e dell'illuminazione del volto.

④ **Mario Turcato** da Sassari presenta ancora una fotografia di ambiente sardo. L'illuminazione piatta e l'inquadratura piuttosto scatta (si poteva però evitare di lasciare a sinistra quel tratto di muro vuoto ed inutile) hanno poco valore in queste *Uscite dall'Arcadia* che vuol essere puro documento di vita sarda ed illustrazione dei costumi e delle cose. Una presa eseguita a minore distanza o con un obiettivo di maggiore focale avrebbe forse dettato meglio quelli che sono gli elementi caratteristici del quadro.

MARIO CALZINI



per piccolo formato. Si passa il negativo in un bagno di viraggio della seguente formula:



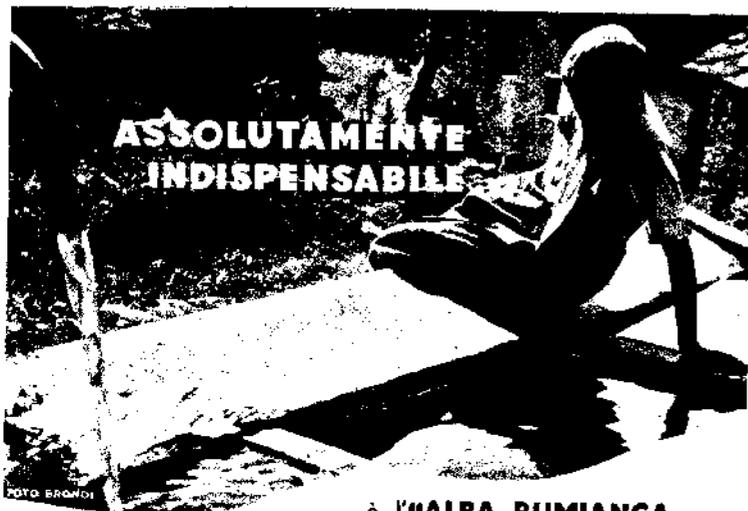
Cinema' si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatta una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegarvi o che non sapete evitare, mandatecela! Scegliamo e discuteremo le fotografie più belle o più istruttive. Le fotografie si pubblicano col nome dell'autore, oppure anche senza nome o con pseudonimo, a seconda del desiderio del mittente. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie: più ne giungano, maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A tergo di ogni fotografia scrivete il vostro nome e indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa e aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valeri, Roma; 'Le fontane di Villa d'Este a Tivoli'; maggio, ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar I; 3,5; foco 5 centimetri; diaframma 9; esposizione 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultracromatica 26 Sch.; formato del negativo; 24 per 36 millimetri. Le fotografie, stampate possibilmente su carte lucide, vanno spedite alla Redazione di 'Cinema' (Pagine fotografiche), Roma, Piazza della Pistoia, 3.



Per gli americani la pubblicità è sempre di strane e particolari forme! La ragazza che presentiamo è la signorina S. Gibbs, vantata come la più fotogenica bellezza del Michigan. I deputati della sua città hanno avuto la geniale idea di accompagnarla sul tempio ove pontifica Roosevelt! E sapete perchè? Per lanciare la neo-diva in un nuovo film di Hollywood!

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

SOCIETÀ PER AZIONI
CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 170.000.000



... è l'ALBA RUMIANCA, se davvero volete mantenere sani e candidi i vostri denti, evitando anche le pericolose infiammazioni delle gengive.

Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

GALLERIA

CXXXVIII ANDREA CHECCHI

(v. tavola a fianco)

IN ITALIA, il cinematografo è ancora alla ricerca affannosa di uno « stile »: ed una delle ragioni che più ne impediscono il raggiungimento è la mancanza quasi assoluta nei nostri attori di una espressione particolare, del segno preciso di una scuola e di una tradizione che li distingua.

Le cause di questa deficienza qui in Italia conviene attribuirle più che altro all'influenza che il « melodramma » e la recitazione che ne deriva hanno avuto in un primo tempo sulla scuola teatrale « verista » (da Novelli fino a Zaccanti), e in un secondo, sul cinematografo. (Si pensi soprattutto alla partecipazione incontrollata di quasi tutti i nostri « teatralisti » in mano dei nostri mediocri registi, quasi sempre propensi a « fidarsi » dell'attore com'è). Al nuovo mezzo espressivo hanno invece aderito con ben altri risultati, gli attori, la cui recitazione è stata corretta ed influenzata da quella anglosassone, primi fra tutti Gino Cervi e Carlo Ninchi, i quali hanno saputo entrare nella nuova tecnica cinematografica con risultati decisamente più apprezzabili.

Ma per « creare » un tipo di attore cinematografico che conduca in primo piano le caratteristiche morali e fisiche del nostro popolo, è necessaria una ricerca ancora più penetrante. Infatti se è vero che attori come Ninchi e Cervi hanno saputo impersonare uomini e temperamenti schiettamente e inconfondibilmente italiani, si può dire che non è mai stata la loro partecipazione isolata a conferire un'impronta riconoscibile al tipo generale dell'attore del nostro paese. Ma per poter conferire quest'impronta è, secondo noi, necessaria una cura particolare della massa che la dà sfondo, o del personaggio minore, quello che compare solo in parti secondarie. E gli ultimi tentativi riusciti — che se non risolvono almeno si avvicinano a risolvere questo problema, sono soprattutto da cercare fra i giovanissimi: pensiamo ad un Elio Marcuzzo (SIGNORA, OSSessione), ad una Adriana Benetti (quella di TERRA VENERDI e quella — solo in parte — di QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE), ad una Giocanda Stary (AVANTI E' IL POSTO), ad una Marina Berti e ad un Vittorio Duse, che il pubblico potrà vedere rispettivamente in GIACOMO L'IDEALISTA e in OSSessione. Per chi esempi, i primi che ci sono venuti alla mente, ma notevoli e degni di essere segnalati.

Andrea Checchi risponde anch'egli, schematicamente e fisionomicamente, a quella che si potrebbe chiamare la caratteristica italiana del nostro popolo. Egli infatti riassume i caratteri peculiari dell'italiano, giovane e quindi intraprendente, schietto e pronto a sottolineare i momenti essenziali di una giornata (L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, MALOMBRA). Egli è infatti, quando è necessario, artista e sognatore (RAGAZZA CHE DORME, VIVELLE 5 LUNE), per quanto legato alla terra da un senso profondo della tradizione (TRAGICA NOTTE). Proiettato al di fuori del suo mondo, troverà sempre in sé la forza di reagire. Le migliori interpretazioni di quest'attore sono sempre improntate a questi caratteri essenziali che egli sa mantenere inalterati attraverso un controllo ed una conoscenza precisa dei limiti che il cinematografo gli concede. Difficilmente voi potrete notare in lui un gesto che esca da un campo ideale ben precisato; ma non si può nemmeno dire che egli senta il peso di questi limiti spoziali. E attraverso i personaggi interpretati con maggiore intensità da lui, (PICCOLO HOTEL, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, TRAGICA NOTTE, MALOMBRA) noi possiamo senz'altro riconoscere in questo attore delle possibilità di intuizione del personaggio e di in-

terpretazione, che hanno più spesso origine dal suo mondo e dalla sua personalità, e meno spesso da quella del regista. Segno non indiscutibile di una interna e consapevole coscienza che lo dirige, pur attraverso una serie di prove più inuttili ed inefficaci che in effetti dannose (AMORE, GIU' IL SIPARIO, AMIAMOCI COSI', SENZA CUFFO SORRIDENTE, LA CONTESSA CASTIGLIONE AVANTI E' IL POSTO) anche se lo hanno spesso portato a travisare la sua vera natura.

Andrea Checchi è nato a Firenze il 21 ottobre 1916. Frequentò l'Accademia di Belle Arti; più tardi il suo istinto lo condusse sempre più verso l'aperto e l'ignoto, anziché verso uno studio sistematico e una ricerca interiore. Egli navigò infatti come mazzu su un bergantino chiamato Sant'Anna, poi, ritornato a casa, il padre, stanco di un figlio così diverso da lui, pensò addirittura di mandarlo a Roma, in una scuola di recitazione, e precisamente al Centro Sperimentale di Cinematografia, che allora era ai suoi albori. La intuizione paterna fece uno strano effetto su Andrea, e d'impegno egli cercò di capire se stesso. Ancora giovanissimo, appena diciottenne, Checchi viene usato quasi come comparsa di Blasetti — in quegli anni insegnante al Centro — in « 1890 » e in « Vecchia Guardia ». Da allora la sua strada si può considerare aperta; ma certo non sono i tre anni di studio al Centro Sperimentale che riuscirono a farne un uomo, quanto il periodo grigio che ne seguì. Fu Lito per diversi anni Checchi sembrò aver perso ogni impegno con se stesso, la conquista espressiva che aveva così bene iniziato della propria personalità sembra irrimediabilmente compromessa. Ma di fronte alla vita, il suo viso va assumendo a poco a poco quell'accento doloroso che oggi è una sua caratteristica ben precisa e originata, il suo non è finalmente rivelato; e da quel giorno si può dire che la sua carriera non subisce più squilibri o deviazioni o cadute.

L'ultima sua interpretazione è assai recente: MALOMBRA, dove Checchi è — come al solito — sfruttato soltanto, in parte, non completamente risultando il fuoco la sua personalità con il personaggio. E ancora una prova troppo angusta, e troppo borghese e soffocante: panni che veste. La scena del lago risulta sproporzionata, ed è una reazione troppo violenta per un uomo in fondo misurato come lui, o per lo meno, risultava così per la poca « verità » della scena. Maggiori possibilità intravediamo per Checchi in VIA DELLE CINQUE LUNE, ecco forse un personaggio su misura per lui: ma il regista del film, alla sua prima prova, peccò soprattutto nell'approfondimento dei personaggi, che si sultavano in definitive non coerenti. Anche Pulce de' la TRAPIORA era più vicino al taglio fisico dell'attore, almeno come Soldati lo aveva visto. Un uomo insomma che lotta in un clima un po' allucinato e magari torbido; dal quale tuttavia, dopo una violenta lotta interiore, egli riesce a liberarsi ed a purificarsi. In queste vesti e in questa atmosfera l'attore Checchi potrebbe forse darci la sua migliore interpretazione.

PUCK

FILM PRINCIPALI: PICCOLO HOTEL (Alta, 1939); L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (Bassoli, 1940); ORE 9 LEZIONE DI GHEMICA (Mancini, 1941); RAGAZZA CHE DORME (Pisorno, 1941); RAGAZZA SOTTO (Scalera, 1941); VIA DELLE CINQUE LUNE (Cinecittà, 1941); CUFFONE INVI-SIBILE (Italcine, 1942); LA CONTESSA CASTIGLIONE (Nazionalcine, 1942); MALOMBRA (LUX, 1942); AVANTI E' IL POSTO (Amato, 1942); GIUGNO E' DEDICATO (Ati, 1942).

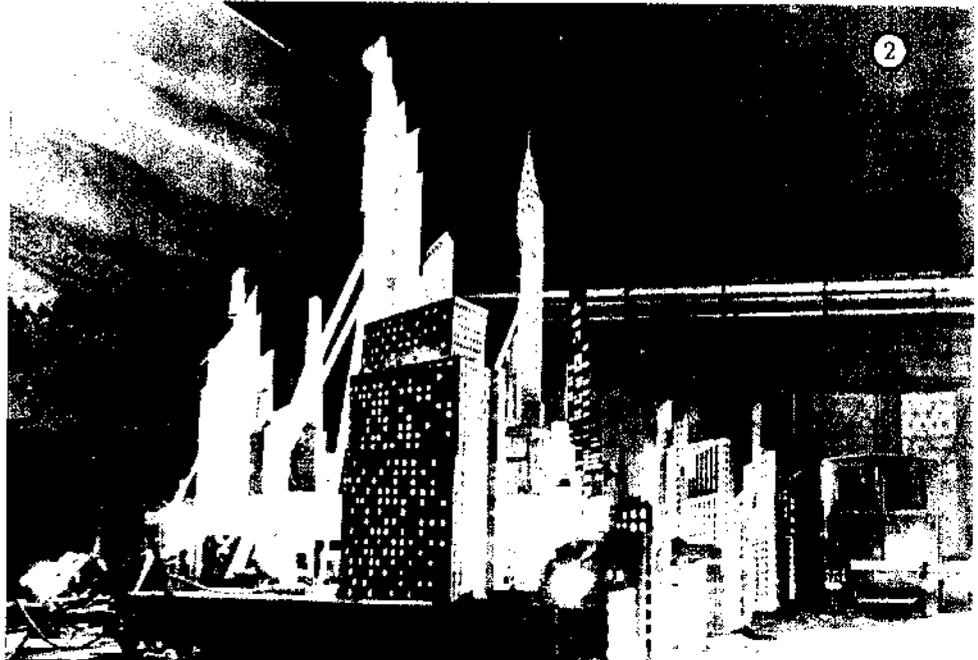


ANDREA CHECCHI
(FOTO PESCE)



Il nostro viandante noto quanto anonimo inviato speciale di 'Cinema' presso 'Cinelandia' offre queste tre indiscrezioni fotografiche dovute all'obiettivo di Cesare Barzacchi. La fotografia N. 1 potrebbe trasportarci in pieno Rinascimento se un borghese regista tipo '900', al secolo Enrico Guazzoni, non apparisse quale intruso nel 'campo', con dei gesti poco urbani all'indirizzo di Walter Lazzaro, il Raffaello 1943, nel film 'La Fornarina'. Nella indiscrezione N. 2, con un poco d'illusione, un pizzico di trucco, esaminando prima il fondale poi il piccolo quartiere nuovaiorchese, si potrà avere una pallida idea di quello che sarà la città statunitense nel film 'Harlem' di Carmine Gallone (si abbia l'accortezza di confrontare la proporzione dei grattacieli con quella dell'autovettura stazionante accanto). Il viandante ha inviato infine anche la foto N. 3 dove si può ammirare il regista Gianni Franciolini in posa modestamente ieratica suggerire con una specie di fredda compunzione alcune battute tolte dalla sceneggiatura del film da lui diretto 'Addio amore!'

(Foto Barzacchi)



PIPISERELLO NERO (*Novanta*, *Venezia*). Per acquistare i diritti cinematografici di un'opera letteraria occorre rivolgersi all'autore, se vivente, o al cedente dell'opera, se questi ha assunto anche i diritti cinematografici. Negli occhi dell'autore, se questi è morto. Non mi consta che esista un apparecchio capace di registrare il pensiero. Il protagonista di orizzonti perduti è Ronald Colman. I troppi movimenti di macchina sono un difetto quando non hanno una precisa e sostanziale ragione di essere. Per esempio, nel film *Alcyon* sono, a parer mio, un difetto. Non mi pare che nell'*Eterna* l'azione e il suo sviluppo vi siano inquadrature dall'alto particolarmente espressive.

NICOLA RASPA (*Istoria*). Il trattato *Simplicio* è un film di Mario Bonnard, non di Guido Brignone. D'altronde è vero che la regia di Bonnard e quella di Brignone si possono anche confondere, data la « genericità » e la convenzionalità dei due registi.

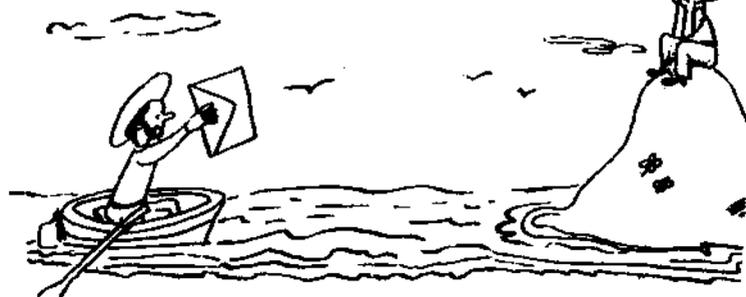
GIANFRANCO SCARPARI (*Adria*). Ringrazia la Studentessa in lettere che ti ha dato le notizie su Jackie Searl. Dici: « Si levò un segno di protesta contro i registi falliti, contro i divi vanitosi, contro i produttori che sfruttano l'ignoranza del popolo... ». È ben giusto ciò che dici. Mah!

ALBERTO TESTA (*Torino*). Fritz Wendhausen, e non Vendhausen. Non lo lavorò molto. Il suo film più importante è appunto *Der Gysi*, protagonista Hans Albers e Olga Tschechowa. Tra gli altri ha diretto, e diretto, *Il Cosmo* dal romanzo di Hans Fallada, con Herta Thiele, non giunto in Italia. Lotte Reiniger ha realizzato film di silhouette, specie di disegni animati.

ALFREDO TORCOLI (*Posta Militare*). Scrivile indirizzando presso *Cinema* che inoltrerà.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



FIORAVANTE (*Oderzo*). - **CAPITANI CORAGGIOSI** è di Victor Fleming. Non è deciso se il concorso del C.S.C. per borse sarà ripetuto ogni anno. Forse sì.

NEZO MANETTI (*Firenze*). Te la prendi con quello che definisci « registi-poeti ». Ma siano benvenuti i registi-poeti! I registi che esprimono qualcosa e che lo esprimono in un certo modo, con uno stile inconfondibile. Certo, Abel Gance è abbastanza inconfondibile, ma è, diremmo così, un barocco della regia. Ora, le inquadrature oblique della *VENERE CIECA* non hanno forse una ragione precisa di essere.

LINO INNOCENTI - Apprezzo Poggioli. Da Alida Valli si potrebbe cavare molto di più. Il tuo concetto in quella specie di articolo, è espresso chiaramente, ma io non sono d'accordo.

NICA (*Bari*). - L'articolista considerava il rapporto fra gli uomini e la natura, il rapporto fra gli uomini e le cose.

ASIATICUS (*Milano*). - Ogni tanto una tua lettera; ed è un vero conforto per me. Le tue lettere e quelle di tuoi amici, sono state per me sempre di grande soddisfazione. Potresti fornire altre fotografie di LILÈ? Ciò faciliterebbe molto la pubblicazione. La Redazione avverte che se alle volte ritardi nelle risposte e nella pubblicazione di articoli, G. V. è sempre tra i preferiti collaboratori. Spero molto nel libro di cui mi parli e che dovrebbe uscire. Io ti consiglierò di chiedere alle persone che tu nomini, quei libri. Purtroppo io non li possiedo, altrimenti te li manderei. Ho visto talvolta, di lontano, quell'Isola; ha un fascino particolare. Si presterebbe ad un ottimo documentario. Mi piacerebbe vederlo realizzato. Abbi i miei più vivi auguri.

L. E. (*Torino*). - Quell'attore è Gigoli. A me il film non piace molto, a dir la verità. Della signorina Prolo non ho notizie, ma spero che abbia potuto raccogliere nel suo Museo cinematografico parecchi film vecchi. Chissà che un giorno questo materiale non si possa riunire a quello di altri, di altre cine-teche e non si possa costituire un grande Museo o una grande Cineteca! Ricordati dell'iniziativa di *Cinema*. I tuoi sacrifici per impostare le lettere che mandi a me, non so come compensarli, certo non bastano queste poche righe; ma abbi comunque l'attestazione della mia amicizia.

GENNY (*Roma*). - La protagonista della *VOCE NELLA TEMPESTA* è Merle Oberon. Non conosco Ugo Leriedo.

LORY (*Roma*). - Che consiglio darti? Vedi di innamorarti, che so? di un bibliotecario. Forse potrai ottenere maggiori soddisfazioni. Marcel Pagnol è l'autore di *ESTRIZIA*.

BRUNO FRAGIACOMO (*Posta Militare*). - **CANTI SUI MONTI** è un documentario un po' ingenuo, non privo di qualche bella inquadratura. In fondo non è altro che la storia di un gruppo di ragazzi che va a fare una gita per le montagne, e cantano. Dice il commentatore a un certo punto: — Che cosa fanno questi giovani? Vanno a fare una gita. Il loro scopo non è questo, e poi cantare, cantare, cantare... — o press'a poco. Commento parlato inutile; e nella frase citata un po' ridicolo. Il regista è Antonio Covi, il quale dimostra possibilità maggiori, solo che sia applicato a temi che lo costringano meno ad una mediocrità mortificante. Il film è infatti prodotto dal Centro Cattolico. E allo stesso Centro puoi rivolgerti per le fotografie.

GIANNI GALLI (*Parola, Parnia*). - Marisa Valli parente di Alida? No, no. Tanto più che nè l'una né l'altra si chiama Valli. Alida si chiama Altenburger, l'altra non so. Certo è una stupida mania quella di mettersi lo stesso pseudonimo che un'attrice celebre. La *VENERE CIECA* è di Gance, *LA DONNA DI ESODO* di Esodo Pratelli, *FEMME D'ONNE A RIVA PARADISO* di Wachsneck, *L'UOMO DEL SIGER* di Baroncelli, *SCADUTE UNA NOTTE* di Capra, *SCENGGHI* di Pabst.

A. ALIBERT (*Vicenza*). - Il **POSTO DI VETRO** è di Goffredo Alessandrini. **L'ABBIEZZA DEL CIELO** di Giorgio Ferroni.

D'ARTAGNAN (*Genova*). Anche tu sei del parere di *Athos* (Giovani), che l'altro *Athos* (Venezia?) muti il suo nome in quello di *Porthos*, così i moschettieri ci sono tutti e quattro. Scrivo quando vuoi, le tue lettere mi fanno sempre piacere.

CRISTO S. MUTAFOFF (*Via Racconchi 42*, *Burgas, Bulgaria*). - Desidero dai lettori notizie fotografiche (ricordi dai suoi film: *IL PRIGIONIERO DI ZENDA*, *LA SAVA UNA STELLA*, *IL CUORE DEL FRENTO*, *NOVE*, *LA CARICA DEL SEICENTO*, e sui film di Donat, Flynn, March, Grant, Colman). In cambio potrai inviare notizie su film recenti di registi e attori che interessassero ai lettori.

IDA POSSOMAI (*Via Quercetaccio 31*, *San Gimignano, Siena*). Vorresti corrispondere con i lettori.

RENZO ANSALONI (*Modena*). Non vedi la ragione per cui si debbano denigrare attori americani, che prima invece si portavano alle stelle. Mi pare la cosa migliore di non parlare addirittura. Sono d'accordo circa le preferenze degli attori. Giusto; quella scena dei prigionieri del sogno è davvero notevole. Ti sembra che Bianca Doria sia un'attrice donata e che il film *IL POSTO SULL'INFINITO* (il cui regista è il marito della Doria) sia orribile. Può darsi che tu abbia ragione.

GIO GLIJCIS (*Nocera Inferiore*). - Prova a rivolgerti all'Istituto Nazionale Luce e al Centro Cinematografico della R. Aeronautica presso il Ministero competente.

SANDRO VISMARA (*Uterbo, via Monte Asolone 8*). Vuoi notizie di film il cui soggetto è tratto da romanzi di Zola. Tra gli altri ne ricordo uno da *Le bonheur de Dames*. Di *TERESA RIGUCCI* di Feyder non esistono copie in Italia, dell'*AGENCI* ce n'è forse una. Rivolgiti pure alle persone citate, credo che ti risponderanno.

EZIO PROSERPIO (*Via Silvio Spaventa 1*, *Milano*). - Vuoi corrispondere con i lettori.

L. E. RASCHI (*Reggiolo*). - Può essere infatti che la Mander che aveva in distribuzione *VALERIA* lo abbia passato ad altro noleggiatore o abbia distrutto tutte le copie del film, come accade purtroppo qualche volta. Ma almeno poteva darti a quale distributore ti saresti dovuto rivolgere. Comunque si tratta di un film inglese, di cui adesso è proibita la programmazione.

M. A. ROMENA (*Treviso*). - Scrivendogli, indirizza presso *Cinema* che inoltrerà.

SALVO DI BERNARDO (*Catania*). - Fai riferimento alla mia risposta ad Un Assiduo Lettore (*Imperia*) e protesti per quanto egli ha scritto circa *LA BELLA ADDORMENTATA*, che secondo te, siciliano autentico, è un film in cui l'ambientazione siciliana è ben resa. Scritti di Arnheim e di May sono stati pubblicati da *Bianco e Nero* (presso il C.S.C. via Tuscolana 832 Roma) cui puoi rivolgerti.

LINO SARDO (*Trieste*). - Mi mandi l'articolo di Lucio spero il quale sostiene che il romanzo sui vivi di Avd Rand e di propaganda comunista, infatti Andrei ci ha una bella figura ecc. Di conseguenza anche il film ecc. La stessa opinione hanno avuto altri, certo se così fosse bisognerebbe togliere dalla circolazione romanzo e film. Ma a te non pare che sia precisamente così.

MALOMBRA (*Chieri*). - A me Tito Schipa come attore cinematografico non piace proprio. Quindi è preferibile che resti lontano dagli schermi. Per *CARNE E BALLO* rivolgiti alla Colosseum, via Sardegna 81 Roma. Per scrivere agli

LE POLIZZE 'PRAEVIDENTIA' GARANTITE DALL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI OFFRONO IL MIGLIORE INVESTIMENTO PER I BENI DEI MINORI

Dedichiamo questa breve esposizione ai **MAGISTRATI** che tanto frequentemente sono chiamati a deliberare sull'investimento di beni spettanti a minorenni.

La « capitalizzazione », questa moderna forma di risparmio, è ormai largamente apprezzata anche in Italia, perchè consente l'investimento di una somma in denaro, da restituirsi dopo un periodo di tempo convenuto con l'aggiunta degli interessi composti. Quando tale investimento e tale restituzione siano, nel senso più integrale, garantiti, si può ben dire che i beni dei minori abbiano trovato la tutela migliore.

E' questo il caso delle polizze di capitalizzazione della Società

'PRAEVIDENTIA'

che godono della garanzia dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni e che offrono il vantaggio di un saggio di interesse composto costante, il quale perciò permette, nel modo più categorico, di precisare immediatamente il capitale che sarà versato al beneficiario dopo un prestabilito numero di anni.

Il Magistrato, dunque, che per l'impiego di somme spettanti a minori, deve soprattutto preoccuparsi della sicurezza e del buon rendimento dell'impiego stesso, sentirà la sua coscienza ben tranquilla ogniqualvolta ordinerà di valersi delle polizze di capitalizzazione della « Praevidentia » a favore di minori.

LE AGENZIE GENERALI E LOCALI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI RAPPRESENTANO LA 'PRAEVIDENTIA' NELLE SINGOLE ZONE. RIVOLGERSI AD ESSE PER MAGGIORI INFORMAZIONI E PER LO STUDIO DI PROGETTI

(2)

*Alte
d'Juv*

Pola · Tempio di Augusto · Dettaglio



INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI POLA

attori ecc. basto una busta sola; per esempio: all'attore... presso *Cinema*, piazza della Pilotta 3, Roma. E la Redazione di *Cinema* provvederà quindi a cambiare l'indirizzo. Eppoi tra qualche giorno uscirà l'Almanacco del Cinema Italiano, che è una miniera di notizie, di dati, di indirizzi. C'è tutto insomma.

NINO CASDIA (Barcellona). - Certo che bisogna condannare il doppiato, condannare il modo con cui si fanno certe edizioni di film stranieri. Magari erano in crisi non è un grande film; comunque esso, si basa sull'orchestra di Ray Ventura. Sostituisci le musiche con altre del maestro Siciliani, il film diventa una fesseria. Il film è francese. Non bisogna prendere alla lettera gli aforsismi di F. C. di cui mi mandò il ritaglio. Si può intendere che egli non ammetta l'arte nel cinema di un certo genere. Comunque la sua prima asserzione è abbastanza esplicita. Ed è proprio un errore.

PAOLO TOSI (Busto Arsizio, via C. Correnti 4). In fondo sei uno schedatore, un raccoglitore di dati e di notizie, e vorresti addirittura fare un « museo » del cinema. È una ben vecchia questione: *Cinema* sta lavorando in proposito. Ed è strano che coloro i quali fanno del cinema, che vivono in mezzo a quest'arte, meno se ne interessano. Raccogliere i vecchi film, evitare che vadano distrutti? Tu vuoi tanto fare una raccolta di fotografie, ma alla casa cui ti sei rivolto — Consorzio Cinematografico EIA — non ti hanno dato retta; nessuno ti ha risposto. Già, è proprio così. Quelli del Consorzio Eia pensano esclusivamente ai loro interessi contingenti; film bellissimi che loro hanno avuto in distribuzione negli anni passati, perché li hanno sfruttati abbastanza, li mandano al macero. E come questa casa, altre, comprese le maggiori. Fin tanto che non verrà istituito il Museo Nazionale del Cinema, o la Cineteca Nazionale, il problema non si risolverà. Allora potranno vedersi i vecchi film, si potranno vedere copie delle fotografie, potranno esser dati in giro i film stessi e si potranno fare tante altre bellissime cose. In inimitabile di Capra c'è Ralph Graves. L'AGENTE SEGRETO N. 13 è di Bole-slowski, CUORI IN BORRASCIA è di Le Roy, SEVOLEA è di Chester M. Franklin, PAPÀ GAMBALUNGA è di Alfred Santell, IL CONGRESSO SI DIVERTE di Charell, FIAMME DI GELOSIA di Borzage. Vorresti ar-pretati (antecedenti al 1940) dell'eco del Cinema.

VINCENZO MUSSO (Bari). - VIGILIA D'AMORE è di John M. Stahl, È SBARCATO UN MARINAIO di Pietro Ballerini, AMAMOCI COSÌ di Giorgio C. Simonelli, IL GIARDINO DELL'OBBLIO di Richard Bole-slowski, BRIVIDO di Giacomo Gentilomo. « C'è qualche nostro attore benestante che vivendo del suo fa del cinema solo a scopo artistico ». Non mi consta proprio. Del resto molti attori sono diventati benestanti per merito del cinema. Ve ne sono alcuni che guadagnano milioni. Quale mi sembra « il miglior tentativo di C. L. Bragaglia? » No; *EN MARE DI GIULIO* no, semmai *LA FOSSA DEGLI ANGELI*. « Perché tutti i film italiani sono a lieto fine? » No; *LA BELLA ADDORMENTATA*, *STASERA NIENTE DI NUOVO*, ecc.

TEOFRASTO (Oderzo). - Certo che la riduzione italiana della *BESTIA EMANA* può avere influito sul ritmo narrativo del film. Però bisogna osservare che la bestialità del protagonista è già in lui,

e infatti si mostra anche in una delle prime scene, quella con Flora. Inoltre questa bestialità è diffusa un po' in tutti i personaggi, vedi la ragazza, vedi il marito di lei. Certo che se tu vedessi il film nell'originale, forse non faresti alcune considerazioni. Mi pare infatti che si tratti di un film assolutamente preciso anche dal punto di vista psicologico. Leggi la critica di De Santis.

GIOVANNI SANNA (Nuoro). - Nei film da te citati, nessuno mi risulta in circolazione.

ANGOLINO MARTINUCCI (San Gimignano). - Assai gradite le fotografie. Mi auguro che presto qualche film si valga degli esterni di San Gimignano.

OTTORINO PENNONI (Roma). - I film americani della Miranda sono stati diretti rispettivamente da Robert Florey e George Fitzmaurice. Non mi risulta che ne esistano copie in Italia. Comunque la stessa Isa Miranda che è persona gentilissima ti potrà dare altre informazioni. Basta scorrere l'elenco degli spettacoli per accorgersi che film americani non vengono più proiettati; e ciò per superiori disposizioni.

ANACLETO SCALTRITI (Correggio Emilia, corso Emanuele 15). - Sei in possesso di fotografie di attori con autografi e vorresti scambiarle.

MARCO SIRONI (Milano). - Il *Cinema Tedesco* vuole essere più che altro un catalogo e serve utilmente per consultazione. La *Storia del Cinema* di Lo Duca non è apparso nelle librerie. Apparirà la seconda edizione, quanto prima. Alice Babs Nilsen è svedese. Chiaretta Gelli tenerrebbe quella strada.

CAPORALE M. DISTRETTUALE (Brescia). - RESURREZIONE ce n'è più di uno. Il più recente è di Rouben Mamoulian; due ne ha fatti Edwin Carewe. *VERDI PASCOLI* è diretto da Marc Connelly e William Keighley. È tratto da una famosa commedia di Marc Connelly. Produzione Warner Bros. LA MORTE IN VACANZA è di Leisen.

ALBERTO MACCHIAVELLO (Recco). - Ti sembra che i registi si siano « motorizzati » cioè che muovano troppo sovente la macchina da presa. Forse sì. E spesso inutilmente. È curioso: di UNA STORIA D'AMORE ti piace di più la prima parte che la seconda. E la prima parte è originale di Camerini, mentre la seconda è ispirata da un romanzo americano, da cui è stato tratto anche il soggetto per un film apparso in Italia nel '33 circa col titolo L'ANGELO DELLA VITA.

UGO BLASI (Ar. U. B., 13^a Corso Aul. R. Aeroporto 146 P. M. 3100). - Desideri notizie da Oscar Penna, tuo carissimo amico, che hai perduto di vista dopo i bombardamenti di Genova. Sarò lieto se tramite la mia rubrica potrete di nuovo incontrarvi.

STUDENTE DI MILANO. - Forse anche altri lettori possono essere contenti di una risposta circa ciò che mi chiedi: « una notizia critica sullo stato degli studi e dell'estetica del cinema all'estero ». Debbo dire anzitutto, che per ovvie ragioni, da qualche paese non ho precise notizie, per via diretta. Ma dalle notizie che mi giungono indirettamente, posso dirti che gli studi critici sul cinema non sono molto avanzati. Tu pensi che possano uscire libri di saggi, che so?, su Pabst, su Murnau. Ma questi libri all'estero non si pubblicano. In Francia, soltanto: i due libri di Lo Duca, uno sulla tecnica, uno sulla

storia del cinema. In Italia, recentissimo, quello di Vigo Volonci, scritto in francese: *Le cinema dans la série des arts*. In Germania, poi, non vi sono riviste critiche specializzate. Unica, forse: *Der deutsche Film*. In Svezia c'è *Bio-graphen*. In Francia *Le Film*, che sostituisce *La Cinématographie Française*, ed ha il tono di questa rivista, più industriale che critica; fa conto, una specie di *Si gira*, con notizie informazioni sui film che si stanno facendo, e pubblicità. Si doveva tradurre in italiano il libro del Nilsen: *Il cinema come arte figurativa*; ma saggi come intendi tu, non ce ne sono. Insomma, è lontano il tempo della *Revue du Cinéma* o di *Cloze Up*, o di *Cinema Quarterly*. Quanto agli U.S.A., che io so, libri del genere non ne sono stati stampati di recente; ma con puntualità, ogni anno, vengono pubblicati i due almanacchi: quello del *Film Daily* e quello del *Motion Picture Herald*. Per fortuna, che in Italia gli studi sul cinema sono più progrediti; si annunciano altri libri, quello di Renato May per esempio. *Cinema* esce regolarmente, *Bianco e Nero* un po' meno regolarmente, ma è sempre una rivista molto importante e stimata anche all'estero. Ma perché gli studi progrediscono ancora, è necessaria una base; intendo dire le opere, cioè i film, cui rifarsi. Ma il problema della Cineteca non è ancora risolto, e quando si cominciassero a risolverlo, non vorrei davvero che fosse troppo tardi. Perciò io sono in complesso molto triste, anche se in recenti film italiani noto buoni tentamenti; ma penso nello stesso tempo, che questi film andranno a finire un giorno al macero, come tanti tanti altri, italiani e stranieri. *La Rivista del cinematografo* è una rivista cattolica, perciò legata a pastoie moralistiche.

FANFAINI (Milano). - Chiedi perché i lettori che fanno pubblicare il loro indirizzo, non indicano su quale tema preferiscono discutere. Forse temono essi lo sanno.

RENATO MAY (Roma). - Sì, tutto andrebbe bene, se nella risposta a Nerio Tebano del n. 158, io mi fossi riferito sempre al film ragazzo che ho bene essere di Ivo Perilli. Ma io prima parlavo di *RAZZO*, poi, dicendo « quel film di Ballerini » intendo alludere al film che Tebano citava nella sua lettera, cominciando appunto col dire: « quel film di Ballerini che si intitola ecc. ». Da ciò l'equivoce.

CAPORALE RADIO (Posta Militare). - Manda pure all'amministrazione il denaro, nonché l'indirizzo della edicola.

SERGIO ALBINI (Parma). - Giulio Be-defini assai bene nella voce dedicata al « Contrappunto » nella *Enciclopedia Italiana* Treccani: « arte di combinare con una melodia (canto dato) una o più altre melodie contemporanee più o meno indipendenti, che si dicono *contrappunti* al canto dato ». Trasferisci la definizione, data qui nel campo musicale, cui specificamente appartiene, al cinema, alle immagini. Devi intendere: rapporto, relazioni, contrasti, armonie. Pensa a una scena di film, in cui vi sia una inquadratura fondamentale e nella quale vengono inserite altre inquadrature, di particolari, di primi piani, o che so io, che creano armonie o contrasti. IL PORTO NELLE NERBIE è *Le Quai des brumes*, di Marcel Carné e non di Jean Renoir, annunciato anche, anni or sono, col titolo LA RIVA DEL DESTINO, titolo dato poi di recente ad un film tedesco. Non so perché sia stato tolto dalla programmazione, nella sala di cui parli.

Forse ne verrà rimandata la visione. ALBERGO NORD è anche di Carné. Vorresti che i produttori pensassero a romanzi moderni piuttosto che a romanzi dell'Ottocento.

GIO GLICIS (Salerno). - LA PRIGIONE, dal romanzo di Mario Puccini, film senza attori di fama, ma con tipi nuovi ecc.; dici che l'esperimento è possibile una volta, ma poi non attaccherà più. E perché? Intanto vediamo come riuscirà il film che Cerio si accinge a



Pierino Schiavoni assiduo lettore del 'Capo di Buona Speranza'

realizzare. Certo, io non sarei così esquisito. Mi pare che i film non si dovrebbero fare né con tutti attori noti, né con tutti attori sconosciuti. Se per una parte andasse benissimo un attore non dico notissimo ma che ha già partecipato a qualche film, perché non un lizzarlo? Comunque, non è affar mio. Olliana Romani? La Matzeff? No, non le conosco.

ALLIEVO ATTORE 1921 Y. (Alessandria). - Ti consiglio di rivolgerti direttamente al Luce e al Centro Sperimentale. Ti daranno, spero, informazioni precise. Invia le fotografie che eseguirai per conto tuo, se sono buone potranno giudicare delle tue possibilità. Al Centro è istituito un « corso di avviamento professionale », che potrebbe fare al tuo caso. Tu esponi la tua situazione con precisione. E auguri.

PAOLO MARCHIONNI (Parma). - « Credo che un regista volenteroso di fare del cinema, possa fare a meno di certi meccanici mezzi (ritorno dell'obiettivo su particolari immagini ecc.); risorse usate da registi che non adoperano minimamente il cervello, come Alessandrini in noi vivi. Insomma te la prendi proprio col sistema usato da Alessandrini in noi vivi: ADDIO KIRA per passare da una scena all'altra con dissolvenze incrociate su oggetti analoghi. Ed è un modo, invero, alquanto artificioso. Non esistono manuali sulla scenografia cinematografica. »

IL NOSTROMO

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 testualmente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista 'Cinema' quando non se ne citi la fonte.





Sciatica

Fate subito un'applicazione di **TERMOLINA**, massaggiando dolcemente questo balsamo lungo tutto il nervo sciatico e avvertirete poco dopo un senso di benessere che vi darà la prova di avere trovato il rimedio che cercavate.

Il linimento **TERMOLINA** vi darà sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Torticollo - Dolori artritici ed articolari - Nevralgie - Raffreddori di testa - Lussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 10 il flacone.

TERMOLINA

lenisce il dolore
REUMATISMI - SCIATICA - ARTRITI



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

ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

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

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

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

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

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE
ASSICURAZIONI GENERALI
63 COMPAGNIE AFFILIATE

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

BANCA POPOLARE DI MILANO

Società Cooperativa Anonima - Fondata nel 1865
Capitale L. 34.220.450 - Riserve L. 22.368.541
al 31 dicembre 1941-XX

SEDE CENTRALE
MILANO - Piazza Francesco Crispi, 4

4 filiali, 12 agenzie in provincia, 20 agenzie in città

Tutte le operazioni di Banca la più accurata esecuzione di tutti i servizi Bancari

SERVIZIO DISTRIBUZIONE E VENDITA DEI VALORI BOLLATI NELLA LOMBARDIA IN UNIONE CON LA CASSA DI RISPARMIO DELLE PP. LL.