

# CINEMA



In questo numero:

## Una grande iniziativa di 'Cinema'

Tra gli altri scritti:

*L'espressione cinematografica e la letteratura*  
BINO SANMINIATELLI

*Ciné Rialto* IRENE BRIN

*Dal muto al parlato*  
ROBERTO PAOLELLA

*Nel paese di Gulliver*  
R. A.

*Capitolo sul regista (10<sup>a</sup> puntata)*  
E. P. & G. P.

*Appunti per un soggetto comico di avventure*  
ENRICO MGROVICH

*Vecchi film in museo: 'O la borsa o la vita'*  
CARLO JUBANICO

*Carminati, il capitano della Duse* RENATO GIANI

*Film di questi giorni*  
VICE

# 161

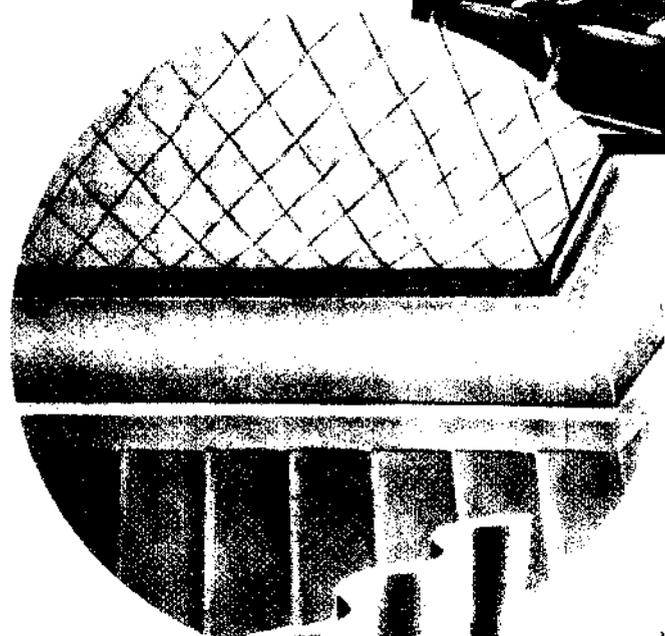
LIRE 2,50

ROMA - 10 MARZO 1943-XXI  
Spediz. in abb. postale Gruppo II

**MATERIALI FONDO-ISOLANTI**

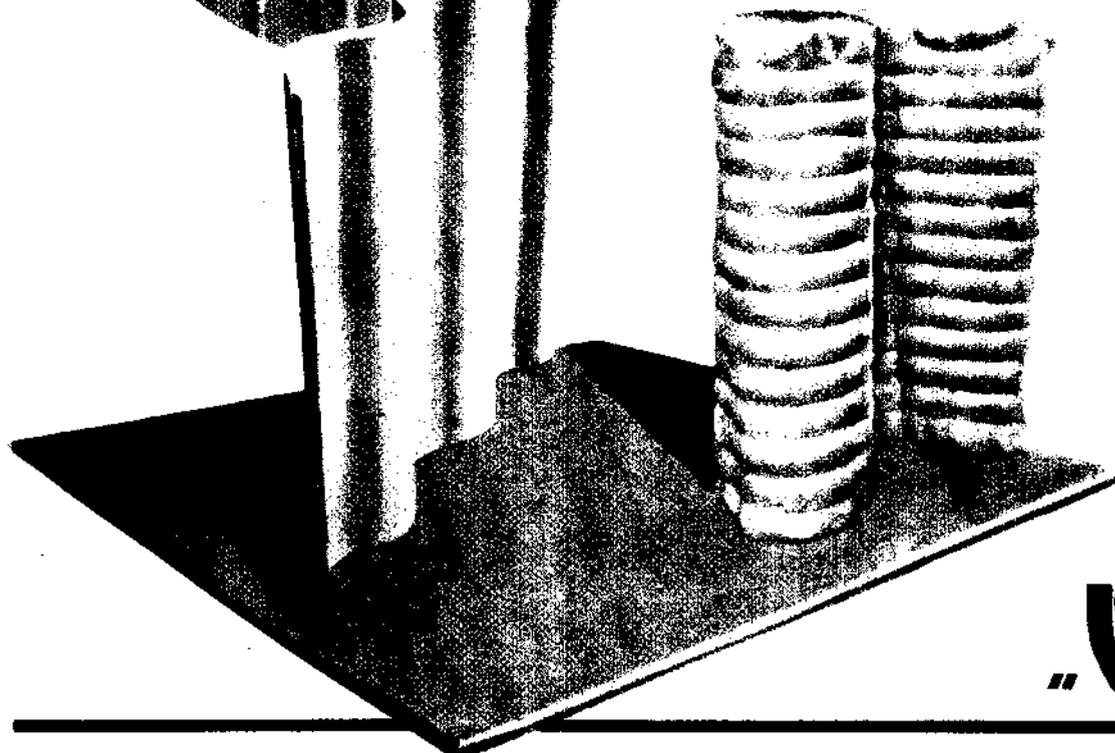
**FONDO-ASSORBENTI PER L'EDILIZIA**

**SPECIALI CONFEZIONI PER TRATTAMENTI  
ACUSTICI DI SALE CINEMATOGRAFICHE**



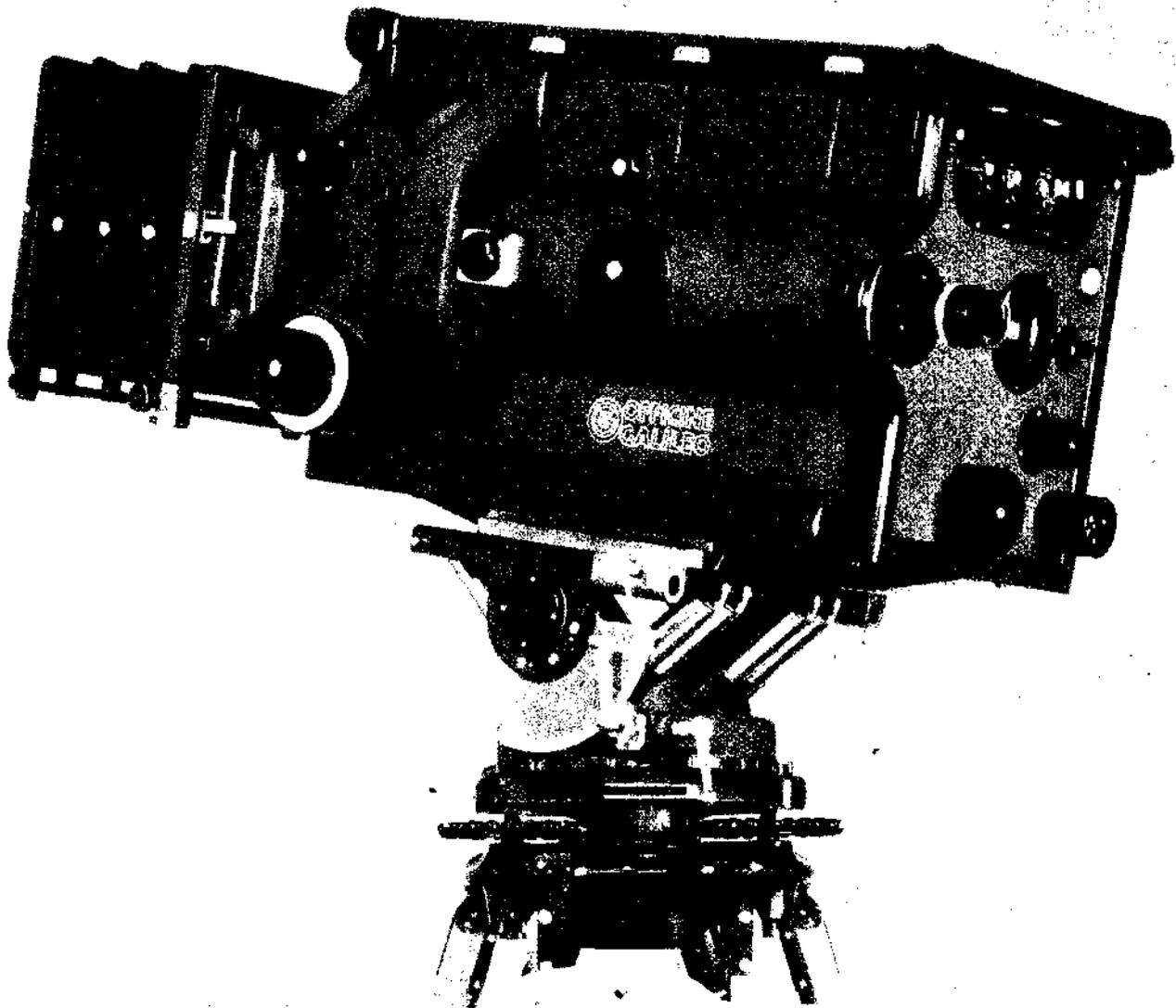
# Vitrosa

**in feltri - materassini - conglomerati  
assorbenti acustici**



**„Vetrocoké“**

 OFFICINE  
GALILEO



**MACCHINA  
CINEMATOGRAFICA  
DA PRESA 0. G. 300**



1919



1922



1924



1928



1929



1931



1933

Il Venticinquennale della fondazione della U.F.A. è un avvenimento cinematografico di importanza mondiale. Alcuni dei film prodotti dalla U.F.A. in questo periodo, e che ricordiamo nei fotogrammi qui accanto, ANNA BOLENA ('19), L'UOMO SENZA NOME ('22), I NIBELUNGHII ('24), FAUST ('25), MELODIE DEL CUORE ('29), YORK ('31), FP 1 NON RISPONDE ('33), sono rimasti giustamente memorabili.



Una data nella storia del cinema europeo

# IL VENTICINQUENNALE DELLA U.F.A.

celebrato in Italia dalla FILM UNIONE



L'odierna attività della U.F.A. è degna delle sue tradizioni. Citiamo fra tutti due grandi film girati col procedimento Agfacolor: LA CITTÀ D'ORO (interpreti: Kristina Söderbaum, Eugen Klöpfer, Kurt Meisel, regia: Veit Harlan) e IL BARONE DI MÜNCHHAUSEN interpreti: Hans Albers, Brigitte Horney, Käthe Dorsch, Ilse Werner, Ferdinand Marian, Marina von Dillmar, regia: Josef von Baky, film che sono stati scelti per celebrare - rispettivamente in Italia e in Germania - il Giubileo della U.F.A.

# CINEMA

## QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VIII - Vol. I - 10 marzo 1943-XXI  
FASCICOLO 161

IN QUESTO NUMERO:

BINO SANMINIATELLI <i>L'espressione cinematografica e la letteratura</i>	135
<i>Una grande iniziativa di cinema</i>	135
IRENE BRIN <i>Cine Rialto</i>	137
C. L. <i>La ripresa dal cielo</i>	139
ROBERTO PAGLELLA <i>Dal muto al parlato</i>	140
R. A. <i>Nel paese di Gulliver</i>	143
F. P. & G. P. <i>Capitolo sul regista (10ª puntata)</i>	146
ENRICO MOROVICH <i>Appunti per un soggetto comico di avventure</i>	148
CARLO J'UBANICO <i>Vecchi film in museo: "O la borsa o la vita"</i>	150
RENATO GIANI <i>Carminati, capitano della Duse (cont. e fine)</i>	152
VICE <i>Film di questi giorni</i>	154
FILIA DELLE NOVITÀ <i>"Quelli della montagna"</i>	156
NELLE RUBRICHE <i>Cinema Gira</i>	151
<i>Programm. di febbraio</i>	155
<i>Voi fotografate, noi pubblichiamo</i>	156
<i>Capo di Buona Speranza</i>	159

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 Bercheti) e Roma (terzo Cavigli).

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 Dossofatti 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



Uomini che non temono le vertigini? La cosa è più semplice. A Cinecittà si ripete ogni giorno le storie di Gulliver e questi operai diventano giganti al confronto dei grattacieli in miniatura (v. art. "Nel paese di Gulliver" a pag. 143) (foto Barzocchi)

## CINEMA GIRA

### SVIZZERA

(dal nostro corrispondente)

#### HA FATTO LA SUA...

...prima apparizione sugli schermi svizzeri, nel corso di una riunione al Super-cinema di Lugano riservata alle Autorità consolari italiane, alla stampa e agli esercenti del Ticino, il film italiano **BENGASI**. La socialista *Libera Stampa* ravvisa nel film «correnti di viva umanità» e lo avvicina a **MRS. MINIVER**, il film propagandistico di William Wyler dedicato alle sofferenze delle popolazioni civili inglesi per la guerra aerea, qualificandolo anch'esso «un film senza odio». Per il foglio socialista, **BENGASI** è opera ben realizzata, «potente spesso nella fotografia di fatti bellissimi e capace di destare commozione per la sorte degli umili che la guerra travolge e ferisce».

#### SI È SVOLTA RECENTEMENTE...

...ad Arosa, sezione turistica nei Grigioni, una Settimana del film, nel corso della quale sono stati presentati insieme ad una novità svizzera **MATURAREISE, LA FEBBRE DELL'ORO** di Charlie Chaplin e **VERSO LA VITA**. La produzione italiana è stata rappresentata a questa rassegna da **ALFA TAU**, che una critica della *Neue Zürcher Zeitung* indica come la vera e propria sorpresa della manifestazione. Dopo aver riassunto il contenuto del film di De Robertis, il giornalista svizzero formula fra altri i seguenti apprezzamenti: «Questi avvenimenti lapidari, poggiati su un materiale autentico, danno al film il volto grigio della vita quotidiana nella guerra, il quale si esprime senza abbellimenti da una collettività di lavoro composta dalla truppa d'una base di sommergibili e dalla popolazione d'una città italiana. Si rinuncia ad ogni orchestrazione patetica. La guerra parla il suo linguaggio paco, che si tiene lontano, duro e sobrio, tanto dalle corrispondenze dal fronte col loro tono romantico, quanto dai rapporti ufficiali in cui i fatti sono ritoccati. Il muto tormento della creatura si palesa durante un bombardamento aereo solo nella rozza d'una carrozzeria, che sotto il mantello mimetizzato

## LE BALIE

Da qualche tempo il cinema italiano va riempiendosi di «Balie». Così, almeno, si autodefiniscono coloro che pretenderebbero di aver tenuto fra le braccia, di aver dato il latte ai cosiddetti «novellini», «Balie» con dentature bisognose di protesi, alla dottor Iekill, a cotano di Alfa Romeo, «Balie» dagli occhi strabici, dalle gambe di legno. Dove conserveranno, poi, i bidoni per tanto latte, Dio solo lo sa! Certo con l'andare del tempo i «poppanti» finiranno a non poter più circolare, tanto avranno il palato infiammato dal gusto fradicio di questo latte; latte arido, s'intende, se si pensa che i «novellini» non hanno ricevuto da esso alcun nutrimento. Queste «Talleyrandine», queste «Girelle» del cinema italiano si sono messe, ora, a rinfacciare ai «nuovi arrivati» di adorare segretamente Eisenstein, Pudovchin, di «correre in bicicletta senza mano gridando: viva Renoir!». E ciò solo per ben manifestate ragioni di opportunismo servile, per fare conoscere ancora una volta il loro tributo alle direttive ministeriali, i loro elogi ad **ALFA TAU** e tante altre cose belle che fanno tanto onore, e assicurano una vita tranquilla!...

Ma con che coraggio si dice ai «novellini» di adorare «segretamente» quando l'estetica e la poetica dei signori sunnominati è persino materia di studio nelle pubbliche scuole cinematografiche del Regno quando le stesse «Balie-Talleyrandine», altra volta, in altri tempi, non disdegnarono di adorare pubblicamente non solo quegli stessi numi, ma anche altri sui quali oggi fanno convegere tutte le loro petulanti e retoriche ire onde giustificare gli stipendi delle cospicue cattedre occupate? Or dunque ai «nuovi arrivati» resta «la segreta tristezza» non già di non poter adorare più pubblicamente Eisenstein, Pudovchin, ecc. (visto che questi nomi possono scorrere liberamente sulle loro labbra senza tema di offendere le contingenze politiche che non hanno niente a che fare con le pratiche artistiche) ma, piuttosto, l'amarazza più greve di dover constatare, ancora una volta, la gravitante e irrimediabile confusione da giardinetto pubblico, proprio delle «balie» che, ora, con il loro ben fornito campionario di biberons, sonaglini, ciambelline, girelli, si sono messe a lucidare i pavimenti dove passano le meritevoli calzature di Carmine Galone. I «nuovi arrivati» preferiscono ancora Eisenstein, Pudovchin, Renoir!

*Viva Arlecchini e burattini grossi e piccini, viva i quattrini viva le maschere d'ogni paese le imposizioni e l'ultimo del mese...*

viene abbandonata sola all'ingresso del rifugio antiaereo gremito, mentre continua l'ululato delle sirene. Un'amara nota. Poi l'incendio, il suono di

Cleopatra». Il giornale trova inoltre realizzata in modo eccellente la scena della gara fra il sommergibile e il siluro lanciato da un aereo.

## LE COLOSSALI SOMME FINORA PAGATE DALL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI AI SUOI ASSICURATI

A dimostrare l'eccezionale potenza raggiunta dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, basterebbe rilevare che il portafoglio dell'Ente al 31 dicembre 1941 (il bilancio del 1942 è in corso di preparazione) ammontava a circa 25 miliardi di lire e che il patrimonio si approssimava ai nove miliardi di lire.

Ma di fronte a queste cifre basilari altre risultano di sommo interesse per il pubblico, fra cui **la somma dei pagamenti effettuati dall'Istituto ai propri assicurati**. Nel solo esercizio 1942 l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha pagato oltre 357 milioni di lire.

Se a questa cospicua somma uniamo la cifra globale dei pagamenti eseguiti dall'Istituto a partire dalla sua prima gestione e quindi per il periodo 1912-1942, ne risulta la somma colossale di circa **SEI MILIARDI DI LIRE**.

A questa grande cifra devono ancora aggiungersi le quote-utili d'esercizio che, dal 1930 (primo anno di ripartizione) al 1941 compreso, sono state assegnate agli assicurati in circa **300 MILIONI DI LIRE** complessive, mentre oltre 222 milioni di lire, allo stesso titolo, ed a partire dall'anno 1934, sono stati versati allo Stato.

**Non esitate a fare richiesta di una polizza agli agenti dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, i quali vi suggeriranno la forma assicurativa più conveniente per voi e per i vostri figli. Ogni famiglia deve possedere almeno una polizza dell'Istituto. Così, anche in questo campo, l'Italia potrà affermare, con orgoglio, di aver raggiunto un grande primato.**



Pochi sono i documentari italiani che, uscendo dai semplici termini del descrittivismo o dello scolasticismo o del dilettantesco, siano riusciti a penetrare profondamente i caratteri veri del nostro popolo e della nostra terra. Eppure questi e non altri dovrebbero essere i compiti informativi per la scelta dei soggetti di documentari, quando s'intenda con questo mezzo raggiungere una forma artistica. Di fronte ai numerosi esempi stranieri, oggi l'Italia non può opporre che pochi nomi: 'Cantieri sull'Adriatico' di Umberto Barbaro, 'Il pianto delle zitelle' di Giacomo Pozzi Bellini, 'Comacchio' di Fernando Cerchio. A questi può essere aggiunto oggi 'Le cinque terre' di Giovanni Paolucci. Presentiamo una delle più suggestive inquadrature di questo documentario: elementi umani vengono qui scoperti e lodevolmente rappresentati. Ecco un materiale plastico di prim'ordine che non ha bisogno di un'eccessiva ricerca formalistica. Questa inquadratura fa parte della sequenza forse più genuina del film: l'addio degli abitanti di questi luoghi ad una spoglia e hermita della morte durante il lavoro per rendere fertile una terra inadatta alla coltivazione. In queste facce sembra racchiusa una maschera di dolore che non si piega davanti al destino, ma lo accetta con decisa volontà di vivere.

#### L'IDEA DI UN PREMIO...

... Zurigo è destinato a spronare i produttori svizzeri, ha trovato larga risonanza nei circoli interessati. A questo proposito si fa notare che la produzione cinematografica svizzera ha bisogno di incoraggiamenti anche pecuniari. Già che su 22 film a soggetto giunti nel Paese nel corso del 1941 e del 1942, soltanto pochissimi hanno, cogli introiti delle rappresentazioni, coperto le spese di produzione. Per ovviare ad inconvenienti simili in avvenire, si propone l'istituzione di una Centrale federale di consulenza cinematografica, la quale non dovrebbe pronunciare giudizi definitivi o formulare giudizi sul valore artistico o spirituale dei film, ma accertare se la base di un film è seria e il progetto del film stesso merita appoggio e raccomandazione. Quanto al Premio cinematografico Zurigo, la sua fondazione è giustificata dalla circostanza che detta città e quella in cui vengono prodotti i tre quarti dei film svizzeri: le ditte del ramo esistenti a Zurigo hanno nel 1942 avuto una cifra d'affari di un milione di franchi, di cui la metà è stata costituita da paghe. Né va trascurata la circostanza che un quinto degli spettatori che frequentano le sale di proiezioni sul territorio della Confederazione è costituito dal pubblico zurighese. L'ammontare del premio intitolato al massimo centro sarebbe di 30.000 fr. sv. ripartito in tre premi: il primo di 15.000 fr. e il secondo e il terzo rispettivamente di 10.000 e 5.000 fr.

#### SPAGNA

##### LE MISURE ADOTTATE...

...dal governo spagnolo per dare incremento alla produzione cinematografica nazionale hanno apportato risultati soddisfacenti sotto tutti i punti di vista. Da quando sono entrate in vigore le disposizioni che gravano l'importazione di film stranieri di una tassa che va fino a 75.000 pesetas e rendono obbligatorio il doppiaggio in lingua spagnola, si è avuto in Spagna non soltanto un aumento quantitativo della produzione, ma anche un sensibile progresso

qualitativo. Le dette misure destinate a favorire l'industria nazionale spagnola vengono integrate nei cinematografi nazionali, le sovvenzioni governative e i premi accordati ai produttori, la scelta dei soggetti, ecc. Si prevede che nel corso della corrente stagione cinematografica l'industria cinematografica spagnola toccherà l'indice di 80 film spuntati a soggetto, il che equivale al doppio della cifra registrata per l'annata 1941-42. I principali organi che regolano l'andamento e lo sviluppo dell'industria cinematografica spagnola sono: il sindacato nazionale dello spettacolo, retto da Francesco Casares, la sottocommissione regolatrice e il dipartimento nazionale della cinematografia.

#### FRANCIA

##### PER LA PRIMA VOLTA...

...al mondo uno scienziato francese ha cinematografato il pianeta Marte. X. Joseph Leferre, laureato della Società Astronomica di Francia e Hervé Misser, direttore del Ciné-Reportages, sono rientrati da un lungo soggiorno all'osservatorio posto a Pic-du-Midi in Bigorre, dove hanno girato un film che verrà prossimamente proiettato sugli schermi francesi con il titolo *PREMIER DE MARS*. Questo film ritrae la vita dei due scienziati francesi che per un anno intero hanno vissuto in quell'osservatorio, situato sui Pirenei, a 2877 metri d'altezza. In questo film si potrà vedere la rotazione di Marte, il misterioso pianeta, cinematografato per la prima volta al mondo, l'inverno scorso da Lyot, membro dell'Accademia delle scienze.

##### PIERRE FRESWAY...

...e Madeleine Renaud sono stati scritturati dalla impresa cinematografica Miramar per interpretare i ruoli principali nel film *L'ESCALIER SANS FIN*, su soggetto originale di Charles Spaak.

##### L'INGEGNERE FRANCESE...

...Savoie, secondo un giornale belga, sarebbe riuscito a risolvere definitivamente il problema del film stereoscopico. Il cronista, che ha assistito alla proie-



## Lombaggine

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

Il Unimento TERMOLEINA vi dà sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Sciatica - Torcicollo - Dolori artroici ed oricolari - Nevralgie - Raffreddori di petto - Lussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 12 il flacone.

## TERMOLEINA

*lenisce il dolore*

REUMATISMI - SCIATICA - ARTRITI



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



# BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.015.000.000

Depositi: 9 miliardi di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE

FILIAZIONE IN CROAZIA: Radna Banka D. D.

Zagabria (capitale Kune 20.000.000)

FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000

DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO  
CREDITO FONDIARIO  
CREDITO PESCHERECCIO  
CREDITO CINEMATOGRAFICO  
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

- A) - James Cagney.
- B) - Carla Del Poggio.
- C) - Alessandro Blasetti.
- D) - Marcella Albani.
- E) - Jean Gabin e Mireille Balin. Registi Julien Davivier.
- F) - Maria Jacobini.
- G) - Leslie Howard, Olivia De Havilland
- H) - Debra L.
- I) - Metropolis.

Solutori: Massimo Colonna, Viale Regina Margherita, 290, Roma - Luisa Palombi, Piazza Argentina, 5, Milano.

I vincitori sono invitati a confermare il loro indirizzo



Vittorio De Sica e Luciano De Ambrosis in un'aggiunta del film 'I bambini ci guardano' (prod. Scalera)

zione di alcuni fotogrammi e di un pezzo di pellicola prodotti con il sistema Savox, si domanda però, dopo aver annunciato l'invenzione: «Che cosa ne sarebbe dell'arte cinematografica se il film plastico venisse universalmente adottato dall'industria cinematografica? La settima arte tornerebbe a diventare un'attrazione per le fiere? Evidentemente il sistema è così complicato che le sue possibilità di pratica applicazione sono lungi dall'essere a portata di mano.

**SI HA NOTIZIA...**

...dagli Stati Uniti della morte del noto attore cinematografico Charles Buck Jones, avvenuta durante l'incendio scoppiato a Boston il 30 novembre 1941. Nella storia del film western Buck Jones, accanto a Tom Mix e Georges O'Brien,

ha indubbiamente un posto a sé. William Fox, sovente, nel 1922 il regista attono, che in seguito era il suo inseparabile collaboratore il film agenzia per il Buck per quel tempo contrapposto alla scuola di Tom Mix la sicurezza del suo cavaliere, un inseguimento e un dono di simpatia.

**LA RIVISTA CINEMATOGRAFICA...**

...Cine-Mondial si è rivolta a 23 critici parigini chiedendo loro di designare i migliori film e i migliori attori del cinema francese durante l'anno passato. Tra i film preferiti si cita: «Les Enfants du Paradis» di Marcel L'Herbier e «Les Destinées» di Maurice Méliès. Melchior Pressé è stato riconosciuto l'animatore, la migliore attrice è Raimu il migliore attore.

**SVEZIA**

**NONOSTANTE...**

...la neutralità, questa Paese risente molto della guerra. Però un settore che ne risente meno è la cinematografia. Il popolo svedese non è molto numeroso, ma le maggiori difficoltà economiche non tolgono agli svedesi il loro grande interesse per il film. Solamente la capitale, Stoccolma, con 600.000 abitanti, ha circa 100 cinematografi, la maggior parte dei quali è lussuosa e moderna. Il più recente inaugurato il 21 novembre 1941, ha 923 posti.

Dall'inizio dell'ostilità si è potuto constatare che gli svedesi non vanno tanto spesso al cinematografo come prima, però le loro esigenze sono aumentate. Solo i film di valore possono incontrare il favore del pubblico. La produzione cinematografica svedese è aumentata, sia quantitativamente che qualitativamente, però è per l'attesa del soddisfare tutta il pubblico. Grazie alla sua neutralità, la Svezia può continuare ad

importare film da vari Paesi, benché il mercato diventa sempre più limitato. Le ditte di importazione continuano a succedersi per i film inglesi ed americani.

**UN'AGENZIA LOCALE...**

...annuncia che le rappresentazioni cinematografiche e la produzione dei film saranno notevolmente ridotti in Gran Bretagna. Si dice che il Governo abbia ordinato all'industria cinematografica di ridurre di un quarto il consumo della pellicola. Non soltanto il numero degli spettacoli sarà ridotto, ma bensì anche la loro durata. Alcune mattinate saranno soppresse; anche il metraggio dei documentari di attualità sarà conseguentemente ridotto.



Dal documentario Incom 'Goshe e Roma' diretto da Giulio Petroni

# SORELLE MATERASSI

Regista, F. M. POGGIOLI

Tratto dal romanzo di Aldo Palazzeschi




**Interpreti:** EMMA GRAMATICA - IRMA GRAMATICA  
CLARA CALAMAI - MASSIMO SERATO - OLGA SOLBELLI  
PAOLA BORBONI - DINA ROMANO

**Produzion:** Cines-Universalcine - Realizzazione: Sandro Ghenzi





È PIÙ ADATTA PER VOI  
UNA CIPRIA NUTRITIVA  
O UNA CIPRIA RASSODANTE?

Siate attenta nella scelta della vostra cipria e prima di sceglierla tra i tipi più fini notate se la vostra epidermide è grassa, semigrassa, magra o normale. FARIL ha creato due nuovi tipi di ciprie di bellezza:

Tipo normale per le epidermidi normali o magre. Questa qualità speciale di cipria essenzialmente emolliente, assolve il compito di nutrire i tessuti, rendendoli elastici e di evitare l'avvizzimento della pelle.

Tipo leggero per le epidermidi grasse o semigrasse. Questa qualità speciale di cipria ha un potere assorbente e rassodante, tale da impedire ai tessuti di rilassarsi, tagliando nel contempo ogni traccia di untuosità alla pelle.

Entrambi questi tipi di ciprie di bellezza FARIL sono presentati in otto tinte nuovissime, che al contatto della pelle assumono delle intonazioni luminose e fresche.



**FARIL**

*Le ciprie nutritive e rassodanti*

Per il perfetto ritocco usate per le vostre labbra un rosso 'FARIL' che troverete in armonioso accordo con le tinte della cipria di bellezza FARIL.

F A R I L prodotti di bellezza M I L A N O

10 MARZO  
1943  
XXI

# CINEMA 161

## UNA GRANDE INIZIATIVA DI 'CINEMA'

*Un ciclo di serate retrospettive, durante le quali saranno proiettati, per la prima volta in Italia, i più importanti film prodotti nei vari paesi. - Si farà, nel medesimo tempo, opera di classificazione storica e di polemica.*

OGNI atto che rechi un chiaro contributo alla chiarificazione dei problemi cinematografici o che solo documenti nel tempo le tappe del cinema, dalla sua nascita a oggi, è sempre bene accolto dagli studiosi della settima arte.

Verrà salutata perciò con viva soddisfazione l'iniziativa che, promossa da Cinema, ha trovato presso il Ministro Polverelli una chiara e intelligente comprensione e una sollecita cura per una rapida attuazione.

L'iniziativa che fa capo, com'era logico, al « Museo del Cinema », consiste in un ciclo di serate retrospettive, durante le quali saranno proiettati i più importanti film prodotti nei vari paesi, dall'origine del cinema a oggi.

L'idea potrebbe sembrare non più nuova, né di capitale interesse, se nel programma non figurassero in massima parte opere che per la prima volta saranno proiettate in Italia.

Una eccezionale messe di lavori di ogni parte del mondo documenterà ai partecipanti alle serate la maturità tecnica e artistica raggiunta negli ultimi tempi dalle varie industrie, e la documentazione sarà maggiormente precisata dalla proiezione di « classici » del cinema, ormai divenuti opere da museo.

Si dà in tal modo al cinematografo il posto che gli compete, si dà valore alle sue manifestazioni come a quelle di ogni altra arte; si documenta il progredire di esso nella tecnica e nel linguaggio, si fa nel medesimo tempo opera di classificazione storica e di polemica.

Per il loro particolare carattere di serietà e di eccezione, alle serate si potrà partecipare con inviti strettamente personali ri-

volti a registi, attori, tecnici, giornalisti, ecc., a tutti coloro, insomma, che operano nel cinema e che più direttamente sono interessati allo studio e alla conoscenza di tutti i suoi problemi.

Da tempo Cinema operava per l'attuazione di questo programma, fedele a un suo principio, più volte affermato, di obiettività nei riguardi del lavoro di chiunque, obiettività che sola può essere fruttuosa di emulazione e di progressi.

A noi è sempre sembrato si dovesse tener conto di quanto di buono o di mediocre si opera nei cantieri degli altri per adeguare i nostri sforzi alle altrui conquiste e trarre esperienza dagli altrui errori.

Abbiamo sollecitato una manifestazione come quella di cui si annuncia l'imminente attuazione, nella certezza di far cosa fondamentale e indispensabile alla cultura cinematografica italiana.

E non sembri che noi abbiamo raccolto le voci di altri giornali (vedi Osservatore Romano, 14 febbraio 1943) per una iniziativa del genere, o l'esempio di altri Paesi, come la Germania, nei quali ciò avveniva già da qualche tempo.

La nostra iniziativa ha radice in un passato non molto recente e ha superato le inevitabili difficoltà di organizzazione, grazie alla sagace premura dell'Ecc. Polverelli, cui gli studiosi italiani di cose cinematografiche si dichiarano grati e riconoscenti.

In questo particolare momento nel quale i popoli si contendono il primato nelle armi, non è superfluo rivolgere le forze dello spirito alle cose dell'arte: l'Europa è in lotta anche per la conquista del primato nel cinema.

## L'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA E LA LETTERATURA

MI è sempre parso di poter credere che il cinema avesse un vantaggio fondamentale rispetto alla letteratura. Parlo di vantaggi di poesia, riconoscendo, insieme a questo vantaggio, una serie di svantaggi che ne determinano anche l'inferiorità. Il vantaggio che mi pare gli sia stato elargito dalla sua natura è questo: che gli strumenti materiali, o fisici, meglio, del cinema, contengono in sé quelle possibilità semplici ed elementari di poesia (o di incanto, se vogliamo) che la letteratura, il cui strumento fisico è la parola, non conosce, oppure non conosce più. Perché la letteratura, sorpassata la fase primitiva della sua storia, è entrata in quello stadio in cui i suoi strumenti, specialmente la parola, sembrano essersi irrimediabilmente caricati di un bagaglio o storico o intellettuale o sentimentale. Ogni tentativo, per chi adopera in sé i materiali verbali, di ricondurli a una verginità o purità originale, è un tentativo equivoco, falso, contraddittorio: rappresenta pur sempre un conato intellettuale che, per di più, è anche un segno di protesta vana contro la macchina della storia, se non proprio di ribellione alla civiltà. (Il fallimento della « Poesia pura », in quella parte che fu evidente polemica, non va forse attribuito a questo stato di cose? Almeno, in larga misura). Ora, questo stabilisce subito una distanza tra, per esempio, narrativa letteraria e narrativa cinematografica. I punti in cui si accostano sembrano essere superficiali anche se, superficialmente, la gente (per fortuna) non se ne è accorta. Si potrebbe dire che il cinema è ancora in uno stato di mito, mentre la letteratura naviga ormai nel suo mare storico. Oserei anche pensare, ma con tutta prudenza, e senza nessuna voglia di polemizzare, che, a togliere il cinema da questa sua situazione fondamentalmente mitica, provvedono di mano in mano il suono, il colore, e poi la cinematografia tridimensionale. A poco a poco la « camera » che aveva ten-



U. Melnati e Doretta Sestan durante una pausa di 'Senza una donna' (foto Barzocchi)

corpo e di sangue. Infine si pensi alla stretta affinità che lega la materia dell'espressione cinematografica alla materia del sogno e dell'allucinazione. Che tuttavia non è, come qualche volta ho udito affermare dai tecnici e dagli esteti, una materia « immateriale », ma semplicemente una materia nuova e diversa, che stimola il coraggio di una plastica speciale.

Ma gli svantaggi, anche, del cinema rispetto alla letteratura. L'espressione cinematografica subisce la strettura di certi limiti: limiti che la parola non conosce e che il cinema sente paurosamente, senza potersi liberare. Il cinema ha delle possibilità intellettive, anch'esso riesce in qualche modo a manipolare un materiale intellettuale. È che questo appare, il più delle volte, non genuino, cioè non perfettamente adeguato alla sua natura. E poi, sempre, questo materiale intellettuale ha delle curiose limitazioni, non ha un campo d'azione, un regno dove agire con piena libertà o con la protezione di leggi più prodighe di quelle che invece costringono ogni intellettualismo a scoprire sempre un tono fondamentalmente artificiale.

Va da sé che qui non facciamo questione di contenuti, ma solo di possibilità espressive. Allora diremo: luogo principale e genuino di possibilità intellettuali del cinema sono: il simbolo e quello che i cineasti chiamano materiale plastico. A me è parso, e non solo a me credo, che il più delle volte questo materiale finisca sotto una superficie totalmente e malamente intellettualistica, di pessima o inferiore lega letteraria: un materiale, come si dice, « riflesso », simbolistico, o anche « poetico » (dando all'aggettivo, tanto per spiegarci, il senso che più recentemente ha assunto: cioè, privo di poesia). Questo in generale. E bisogna salvare, naturalmente, alcuni casi, che sono casi-limite, nei quali il materiale plastico, questo fantasma vendicativo che agita i sonni ai registi che s'impegnano a fondo, irrompe come una novità insospettata e spontanea. Ma questi casi son rari; alcuni è possibile vederli in qualche retrospettiva, la massima parte ormai elencati nei trattati e nelle storie del cinematografo.

Il materiale plastico è l'impegno fondamentale, più arduo, più rischioso dell'espressione cinematografica. È il punto cruciale, il punto dove essa dovrebbe competere con i valori fantastici e immaginosi creati dalla sensibilità degli artisti veri, dei veri poeti. Qui si parrà la sua nobiltà, perchè, per arrivarci, i mezzi a sua disposizione sono scarsissimi, scarsamente redditizi, un po' scomodi per la pigrizia dilagante dei registi comuni e commerciali.

Ecco perchè la semplicità dei mezzi espressivi cinematografici è, al tempo medesimo, uno svantaggio e un vantaggio, rispetto ai mezzi di cui la letteratura dispone.

BINO SANMINIATELLI

tato di sequestrare pietosamente, o con malignità, i corpi e le dimensioni, nel suo seno mistico e incosciente, lasciandone in vita solo un patetico ricordo, un sogno, l'ombra, il profilo, sembra essere costretta a cedere ogni volta qualche parte della sua refurtiva: a sputar l'osso, insomma.

Che cosa succederà con precisione quando il cinema avrà perso tutta la sua ingegnosa e astuta verginità io non riesco a prevedere. Non voglio preoccuparmene. Ci penseranno i filosofi o gli esteti futuri quando saranno messi di fronte a un cinematografo che noi non abbiamo ancora conosciuto e che sarà tanto diverso dal nostro, da quello che ci ha fatto sognare nella nostra adolescenza e, spesso, anche oggi che siamo uomini grandi. Chi sa. Certo, però, mi parrebbe di poter escludere un timore abba-

stanza diffuso: il cinema, anche dopo esaurite le sue possibili metamorfosi, sarà sempre distante dalla letteratura. In altri sensi, in altra direzione, ma lontano. E certissimo ancora è il fatto che il vero cinema e il vero teatro non si incontreranno mai. Ogni incontro, come avviene oggi (e già si è sperimentato a più riprese, specialmente nel film italiano, purtroppo), non sarà che una contaminazione, un compromesso, ibrido e spesso stucchevole.

Da che cosa, almeno a fior di visione, si senta o si arguisca quella verginità di cui si è detto, si può riassumere nei dati concreti ed elementari della tecnica cinematografica. E, primo, le semplici leggi e i semplici calcoli della meccanica che sono alla base della ripresa e della proiezione. Poi la verginità della materia che tale meccanica produce e nell'ambito della quale compie tutto il suo procedimento espressivo: cioè, l'ombra, la figura immateriale, priva di

**Il cinema è ancora in uno stato di mito, mentre la letteratura naviga ormai nel suo mare storico**

# CINE Rialto

A La V. il cinematografo si chiama « Rialto », ed è naturalmente chiuso il martedì, che diventa un giorno diverso dagli altri, amaro di incertezze, di lunghi discorsi in piazza, di strade percorse senza voglia, strade di Provenza utili, calcolate, avate anche troppo. Scomparse nei caffè frangiati di perle sporche le bibite di ogni qualità, svaniti gli odori grassi e coltivati delle cucine, la provincia francese non si ritrova insomma altro rifugio, altra parentela con il passato, che non si chiami « Gaumont », o, appunto, « Rialto »: alle otto e mezza del mercoledì, finiti appena i pranzi di verdure lessate, le famiglie a grappoli si precipitano lì, coprendo intere file di seggiole con cappelli o sciarpe, per segnare altri posti, destinati ai ritardatari, ai *Jean-retenu-en-ville-le-pôvre*, ai *Pierre-il-se-jait-enc-de-la-peine-là*, e solo le grida di protesta dei nuovi arrivati riescono a liberare qualche

seggiole, zoppa. La guardia campestre, che somiglia a Jean Gabin, e porta il suo berretto galonato come un'insegna della Legione Straniera, si presenta con la sua poltroncina privata, in vimini, e la colloca sull'unico pianerottolo della scala centrale: negli intervalli, le ragazze trovano divertente approfittarne dell'assenza — *ce sacré fu* — per sedersi lì in pose mondane, e del resto qualcuna, con grida allegre, corre a casa, per rifornirsi di sgabelli o panchetti, durante lo spazio che divide le *Actualités* dal film. I film sono sempre gli stessi, o sembrano. Ci si meraviglia che la *FEMME DU BOULANGER* possa resistere tranquillamente da quattro anni, o forse da sei, e per di più senza possibile evocazione, ma così fermo specchio degli sfondi, dei personaggi, dei sentimenti, locali fino a raggiungere la farsa: forse la spiegazione di tanta fedeltà sta nella presenza, continua ed amorosamente

ossessionante, del pane, salutato sempre dalle stesse urla, modulate, riprese in coro, che accompagnano altrimenti i baci di Michèle o di Danielle.

Si parla quasi continuamente, e molto forte, e con il gusto mediterraneo ed acceso, della parola ben scelta, ben calzante, ben colorata. C'è una donna grassa — chiamata affettuosamente « La Garce », perchè il suo intercalare è quello — davvero bravissima. Le situazioni si raccolgono sempre, per lei, in un aggettivo, in un avverbio, secco e frustata, o tutto molle, di grasso amore. Dà il tono alla serata, la spiega, l'illustra, e ancora dopo l'uscita nella notte color ardesia, la sua voce arricchisce di toni profondi e forse unili, il nostro prossimo sonno. *LES VISITEURS DU SOIR* ha avuto molto successo a La V.: a Bordeaux fischi, invece; Bordeaux cerca di opporsi, nel gusto, a Parigi: le grandi famiglie dei vinai, dei pescivendoli, con accresciuta insolenza respingono i messaggi della capitale, sforzandosi di scoprire una nuova modesta, un nuovo poeta, limitando ad una guerriglia mondana le restrizioni incredibili del momento. Ma davvero *VISITEURS DU SOIR* sembra stabilire una sfida ad ogni possibile legge di coerenza, di gusto, di abitudine, e forse di intelligenza: di sequenza in sequenza Carné disprezza le sue proprie conquiste, le rinnega, ne immagina di altre ed è proprio questa sua infinita possibilità di invenzione a darci un senso, quasi desolato, di generale povertà. Si veda come i « colpi di scena » si seguono, non soltanto senza somigliarsi, ma perdendo insieme ogni carattere di « colpi di scena », ed ogni aspetto di prevedibilità per divenire logici, incatenati, se anche del tutto inattesi. Le stesse ripetizioni, temibilissime

## COSE D'OLTRALPE...

Le cose di Francia, vogliono dire le cose cinematografiche, sono, naturalmente, riprese l'attività con la collaborazione delle autorità nazionali. Il mercato cinematografico vedrà un discreto numero di opere girate nei teatri d'oltralpe. Sarà interessante notare nella nuova produzione: se i regni della non felice esperienza dei francesi. Sarà sempre lo stesso materiale umano quello usato a sfondo delle vicende? E sempre così sconosciute le tesi di ogni film? Per ora contestiamoci di dare un elenco dei film pronti per la programmazione:

**CAPTAIN FRAGASSE (LA MASCHERA SUPERCORSA)**, di Abel Gance, con Assia-Noris e Fernand Gravey; **LES VISITEURS DU SOIR**, di Carné, con Jules Berry e l'Arietty; **PREMIER RENDEZ-VOUS**, di Decob, con Danielle Darrieux (il titolo è stato tradotto in *LA MASCHERA SUPERCORSA*). Volete sapere quali sono gli altri grandi successi già realizzati o previsti dello schermo francese? L'elenco è presto con-



'Caprices' con D. Darrieux



'Annette et la dame blonde' con Carletti



'L'assassin habite au 21' con Pierre Fresnay



'Romance à trois' con Fernand Gravey



'La fausse maîtresse' con D. Darrieux

sempre, perché rischiavano il parallelismo con un Maeterlinck, con un qualunque poeta-dell'irrituella, obbediscono a necessità tanto musicali quanto matematiche: i tre bambini deformi e mascherati, che il mascherato gigante copre e scopre, con loro penandosi, frequentano al centro della vicenda, non pesano sul tessuto fitto di una storia fortunatamente lontanissima dal « retrarismo » di Pelléas o dai ricordi (Boito o Berlioz) di un diavolo addomesticato e pentito. Il diavolo è poi Jules Berté, armato di guanti da infilare e da sfilare, di brillanti sorrisi; Arletty, paggio di Circe, si contrappone ad una Mary Dea, mal fotografata, stavolta, e quasi perduta, noiosa dall'altra parte, fatalmente, come tutte le Margherite, come tutte le Mizande. L'altro servo di Satana è Alain Cuny, ammirevole; e senza satanismi, senza nemmeno un ricordo di Haysmans, e nemmeno di Byron, un lucido diavolo sta con finire per forza, nella pietra dove il cuore seguita a battere.

*On réussit le tour, grâce au poids de cravate, jamais un acrobate ne tombe dans la cour...* Eppure abbiamo temuto, ogni tanto, che il gioco non riuscisse, che Carné precipitasse con l'identico ritmo « rallentato » del suo film, acrobata troppo coraggioso in un cortile popolato di rospi e di fiamme, di simpatismo e di errori: Aspettavamo la crepa, l'abbaglio, e « la Garce » ci ha rassicurati con quei colpi fragorosi di entusiasmo che la sentivamo batterci sulle cosce, nei momenti di maggior rischio: « Ah, ben, vrai, ah, ben, vrai », ripeteva, contenta, mentre si allontanava verso un buio rosso compatto (dagli aromi dell'aglio, del rosmarino, dei capelli, da una tristezza misera e sorda (ma quando canterà il uostro gallo?), il buio di La V.

IRRENE BRIN



Assia Noris e Fernand Gravey nel film Lux-Zenith 'La maschera sul cuore' diretto da A. Guance



'L'Hote insolent' con Harry Baur



'M a m' zelle Bonaparte' con Edwige Feuillere



'Les inconnus dans la maison' con Haimo



'L'assassin habite au 21' con P. Fresnay





La ripresa cinematografica da bordo dei velivoli è largamente impiegata nell'attuale guerra a scopo documentario e di propaganda: il suo impiego si è molto esteso soprattutto quando è stato possibile montare la cinepresa anche sugli apparecchi da caccia, facendola funzionare elettricamente a mezzo di un comando a portata di mano del pilota.

La installazione della macchina cinematografica da presa a bordo dei moderni veloci velivoli da caccia, è stata brillantemente realizzata entro l'ala, così da non pregiudicare le caratteristiche di volo dell'apparecchio ed in modo da poter ripristinare rapidamente e facilmente il profilo alare del velivolo (fot. 1) quando la macchina da presa non è montata.

La macchina, rivestita da una speciale guaina elettricamente riscaldata, per assicurare il regolare funzionamento anche alle basse temperature, è collocata in un apposito supporto sistemato in una apertura praticata entro l'ala in prossimità del bordo di attacco: il supporto, costruito in metallo leggero, è provvisto di speciali « antivibranti » allo scopo di smorzare le vibrazioni dell'aereo ed evitare così che l'immagine fotografica venga mossa o vibrata.

Il montaggio della foto nella sua installazione è facile (fot. 2-3) ed una volta che essa sia stata sistemata e fissata nel suo supporto, il profilo alare viene ripristinato chiudendo l'apertura praticata sull'ala, per l'introduzione della macchina nel suo alloggiamento, con una lamiera (fot. 4).

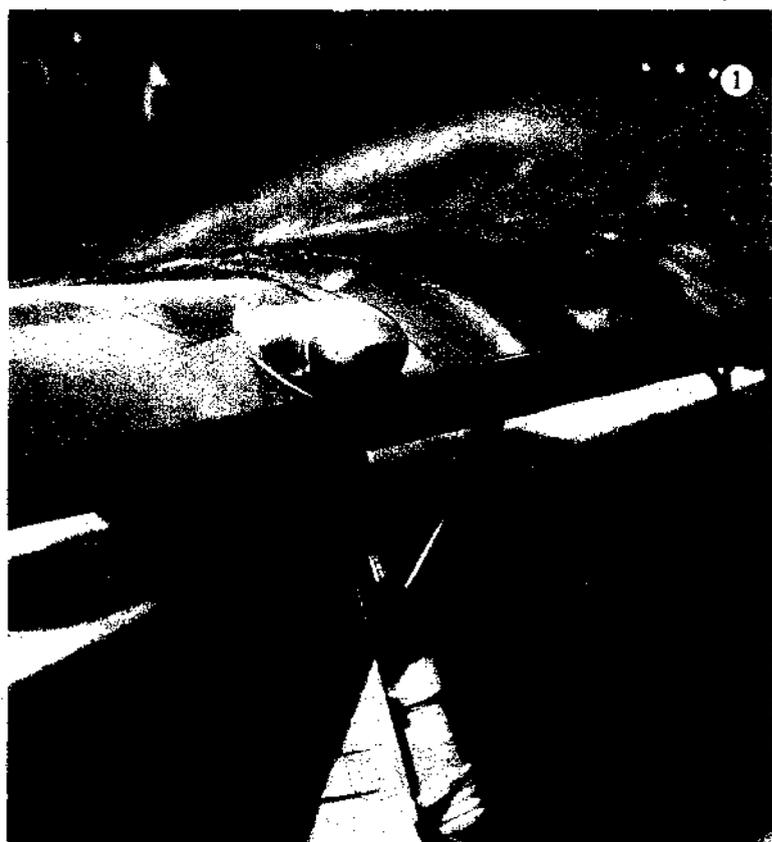
La ripresa cinematografica avviene attraverso un cristallo traspa-

rente a raggi piani e paralleli, che chiude il foro all'uopo eseguito sul bordo di attacco dell'ala.

La macchina da presa è comandata a distanza, mediante un comando elettrico a portata di mano del pilota, il quale è avvisato del regolare funzionamento della cine foto da un segnalatore luminoso posto sul cruscotto del velivolo.

La macchina è montata sul velivolo in modo che il suo asse ottico risulti « collimato », con il traguardo di puntamento installato a bordo, così che il pilota mirando attraverso tale dispositivo, mentre esegue una « puntata », un mitragliamento a bassa quota o un combattimento con un velivolo avversario, inquadra e, agendo sul pulsante elettrico, può cinematografare il soggetto « tragguardato ». Generalmente, sul velivolo sono montate due macchine, una per ogni ala, ciascuna con un magazzino di 120 metri di pellicola a passo normale: il pilota, agendo su di un deviatore, può disporre per il funzionamento dell'una o dell'altra macchina.

C. I.



# Origine e senso dell'espressione cinematografica

## DAL MUTO AL PARLATO

ABBIAMO segnalato, nel nostro precedente articolo, l'importanza, per gli studi che ci interessano, dell'antico linguaggio gestuale dell'umanità che ha preceduto presso tutti i popoli quello parlato. Ma anche questo non fa che utilizzare, pure nella fase della sua completa maturazione, una serie di gesti intagliati nella fluida materia dell'umano complesso mimico.

Così la macchina per leggere il pensiero immaginata da Maurois nel

romanzo omonimo, la quale, registrando le contrazioni boccali che producono nel nostro spirito tutte le frasi non pronunciate, consente di stabilire una trascrizione quasi esatta dei successivi momenti del nostro pensiero, appare fondata su presupposti rigidamente scientifici.

La voce non è che l'effetto di una serie di gesti destinati a produrla. Niente è meno fisso del volume di aria che noi impieghiamo nella parola. Il parlare crea una vera danza della respirazione e di tutti i muscoli dell'articolazione verbale. Infatti, nello stile orale, recitare delle parole significa compiere ciò che esse dicono. (Es. fare una preghiera).

L'italiano Bianchi è stato uno dei primi creatori dei 'pupazzi animati' a tempo di musica



### Victor Hugo e Pallucidazione ritmica

Gli schemi ritmici tradizionali dell'antica poesia classica trovano poi la loro spiegazione nel fatto che le parole fortemente ritmate si conservano più fedelmente nella memoria, in virtù delle oscilla-



Allucinazione del complesso mimico in un film muto dell'ultimo periodo



Balletto coreografico-musicale di Lotte Reiniger

Parossismo dell'espressione cinematografica in una moderna scultura (Alfredo Grossani)



zioni che esse imprime al corpo di quelli che le pronunciano. Per quanto sia poco noto, ciò avviene per quasi tutti i grandi poeti: Victor Hugo, già alla fine della sua vita si lamentava di non poter pensare che in rima. « Allora », egli dice — i miei muscoli danzano sui ritmi di Francia, come un giorno quelle di Ovidio sui versi latini ».



Marcel Achard, il creatore del dialogo nel film francese

Parlare non è dunque che *mimare in senso trasposto*. Tutto ciò appare evidente presso i popoli ancora spontanei, ove:

- 1) il linguaggio mimico viene ancora impiegato assieme a quello orale;
- 2) la lingua orale viene soprattutto usata per descrivere le posizioni, i movimenti, le distanze; espressioni che sono la traduzione ancora evidente di mezzi gestuali;
- 3) l'estrema specializzazione delle parole è la conseguenza naturale del ruolo che i movimenti della mano hanno sulla loro attività mentale;
- 4) i nomi delle cose, non sono che immagini visuali di gesti mimici, i quali si confondono col loro effetto. Presso i cinesi gli stessi caratteri dell'alfabeto sono dei piccoli quadri in cui rivive un gesto normale. Essi non enunciano, ad esempio, che l'imperatore è morto, ma che l'imperatore è crollato e il carattere rappresenta una montagna che sprofonda nell'abisso. È questo il caso di tutti gli antichi linguaggi in cui la parola è ancora sostanza mimica, ove lo stesso parlare allusivo e per proverbi importa l'impiego di osservazioni fatte, su frammenti di vita gestuale. Così i selvaggi del Madagascar non dicono: *Siate solidali* ma « un dito non basta ad uccidere un insetto ».

### Ordine cinematografico del reale

La forza istintiva del linguaggio mimico è provata poi dal fatto che, già durante la fase parlata, ma quando ancora la scrittura non esiste, il compositore orale esprime ancora i fatti come il gesticolatore e cioè nell'ordine (*cinematografico*) in cui li vede.

Solo più tardi, dice il Verriest, succeduta per finalità pratiche e mnemoniche l'impiego della grafia, lo scrittore impiegando una fraseologia tesa e cerebrale, usa esclusivamente la subordinazione propria degli schemi sintattici, in cui le leggi profonde della gesticolazione spontanea sono invertite e sconvolte.

Ove lo scrittore costruisce una frase come questa: « *l'uomo che vedete là basso sulla spiaggia, è quello che ho incontrato alla stazione* », il compositore orale dice: « Vedete quell'uomo là basso? Egli è seduto sulla spiaggia. Ebbene, io l'ho incontrato alla stazione » (Vendryes). Qui la maniera di esprimersi è ancora la recitazione gestuale dell'azione e cioè una pura sequenza che l'attuale linguaggio cinematografico traduce ancora oggi così:

- 1) lungo fuoco della spiaggia coll'uomo seduto;
- 2) mezzo primo piano dell'uomo seduto;
- 3) sovrimpressioni per reviviscenza: incontro dell'uomo alla stazione.

La lingua parassitaria scritta non è dunque — conclude il Verriest — in equilibrio con l'ideazione naturale. Essa esige una tensione cerebrale opprimente ed esaurisce rapidamente il pensiero. L'arte cinematografica, ripristinando le leggi profonde della gesticolazione



Dettaglio degli apporti sonori in una rivista a gran spettacolo

spontanea, costituisce un *ritorno all'indietro* che è insieme un *progresso* e una *giusta reazione* della natura.

### Banalità del verbo e presagi dell'arte nuova

Non solo, quindi, rimane provata la indifferenza teorica, se non pratica, del pensiero a servirsi di non importa quali organi, oculari, manuali, ecc. per mimare l'azione, e che in conseguenza non esiste alcun legame tra il pensiero e l'apparecchio di articolazione

boccale, ma risulta non meno provata la nessuna inferiorità di un mezzo di fronte all'altro. I muscoli della bocca, afferma con una frase brutale ma appropriata il Verriest, non sono affatto più vicini all'anima di quelli degli altri movimenti volontari cui appartengono.

È solo per un procedimento di selezione pratica, e perchè la più adatta a trionfare sul piano della pronta utilità, che la voce è divenuta il più saliente dei mezzi di espressione. Appunto che noi abbiamo dato alle comunicazioni del pensiero il nome di linguaggio. Il quale non appare più come l'onore supremo degli umani, secondo la nota affermazione di Paul Valéry. Anzi il depreziare l'espressione gestuale di fronte a quella verbale, equivale a discreditare l'originale a favore della copia.

Nessuna inferiorità, quindi, sussiste del cinema in confronto delle altre arti.

Per la letteratura è anzi vero precisamente l'inverso.

Giacchè, avendo la potenza della parola dei limiti indiscussi, il vero ruolo del cinema sembra formarsi proprio al di là di questi limiti, oltre i quali essa si rivela impotente.

La profonda insoddisfazione del poeta di fronte alla prostituzione delle parole, dettata dall'uso corrente e all'usura e all'incapacità della espressione verbale, è la prova evidente di un tale assunto. Questa insoddisfazione, mentre lo costringe ad imporsi i problemi più ardui ed ermetici, sembra intanto già l'appello, che inconsciamente egli formula, verso gli orizzonti di un'arte nuova il cui strumento non sia più il verbo ma *una qualche mirabile soverchieria*. Nella *Déclaration Foraine* il Poeta (Mallarmé) confuso tra la folla — sosta avanti l'umile baracca della fiera, i cui tendaggi sdrucciti improvvisano l'allucinazione delle meraviglie da vedere. Presentimenti della nuova forma cinematografica fondata sui mirabili trucchi visuali? Ora la soverchieria è la musa stessa del cinema. È infatti in questi anni che Georges Méliès, illusionista del teatro Houdain e del Musée Grévin, scopre l'A. B. C. dell'arte cinematografica i suoi trucchi infiniti, i quali assimilati in un trentennio di esperienza alla sua tecnica, saranno dal d'Annunzio definiti le mirabili frodi che lo schermo tesse col ritmo dei rapsodi. Sembra a prima vista un semplice riferimento causale di date. Intanto

tra la dichiarazione di Mallarmé in *Divagations* (1895) e la lettera di d'Annunzio (1936) si svolge tutta la storia del cinema come arte muta.

Ma ciò potrebbe ancora aver un valore esclusivamente simbolico, se tutta l'arte del poeta di *Erodiade*, non traboccasse ad ogni incontro dei più delicati presentimenti dell'arte nuova.

E se il Mallarmé è giudicato oscuro, ciò è perchè in lui tutto è spiegato in un linguaggio che oggi non esiteremmo a definire senz'altro, cinematografico.

La sua frase determinata da una giusta posizione di dettagli che si richiamano ed implicano nel tempo, collaborando all'insieme dell'espressione verbale, attraverso una specie di mosaico il cui luogo è la durata e non lo spazio (Thibaudet), ricorda assai da vicino la sequenza filmica. Così pure la sua sintassi disarticolata, che appare arbitraria sol perchè è già quella idealmente cinematografica. Non è difficile trovare altresì la presenza di tutte le forme di questa arte ancora allo *stato letterario* in più di un poema. Il suo stesso sforzo di abolire anche in prosa lo stile oratorio (uccidere la definizione e far nascere la metafora) è già una realizzazione della tecnica ellittica propria del discorso cinematografico. Infine egli, mirando a costruire un poema essenzialmente visuale fondato sulla disposizione tipografica delle parole, sembra volersi tagliare i ponti con tutto il suo passato di poeta della parola. Un passato che nessuno se non lui avrebbe avuto il coraggio di repudiare con tanta eroica abnegazione e che mai avrebbe potuto divenirgli del tutto indifferente, se esso rappresenta ancora oggi una delle vette più pure della poesia universale.

Dopo Mallarmé la riconosciuta incapacità della espressione verbale a realizzare gli accordi più segreti del nostro essere intimo, diviene, per converso, lo stimolo più eccitante della creazione poetica, la quale da un atteggiamento così profondamente negativo riesce ancora a trarre i suoi valori più positivi, come il cubismo di Apollinaire, il surrealismo di Eluard, il dadismo di Trouza.

Ma ciò vale ancor più a confermare, nel poeta, la sempre crescente insoddisfazione della parola come strumento perfetto di poesia che si esprime in questo definitivo riconoscimento di Paul Valéry: « *Tutto ciò che è necessario dire coi versi è quasi sempre impossibile a ben dire* ».

Quando all'apogeo del *Muto* il cinema sembra aver realizzato l'arte nuova « al di là dei limiti oltre i quali la parola si rivela impotente », ecco che il Verbo si vendica e si installa, dall'oggi al domani, al centro immacolato dello schermo, al cuore stesso del fortunato rivale.

« *Il film muto cominciava ad orientarsi* » scrive uno dei più profondi poeti del nostro tempo, il Claudel.

È questo sobrio suo riconoscimento vale per noi certo assai più di tutte le facili e superficiali esaltazioni. « Ma — egli continua — col sonoro sopravviene la catastrofe, perchè il nuovo mezzo non risponde a niente. Non è mai il personaggio che parla, ma solo il quadrato luminoso ove esso è proiettato ». Così egli al tempo stesso dà atto al cinema del suo sforzo difficile verso il mondo dell'arte, riconosce in maniera incontrovertibile, il suo sopravvenuto fatale imbastardimento.

Tutto crolla allora di un colpo e al posto del sogno intravisto con tanta fatica dal Poeta, troviamo le cavatine dei tenori celebri, il fluire dei rubinetti lasciati aperti dalle cameriere innamorate, i duetti del melodramma e le spacciate dei grandi attori, mostri sacri divoratori del pubblico.

A questo punto e a voler essere più ottimisti del Claudel, occorre lealmente riconoscere che in materia di arte cinematografica tutto è, per lo meno, di nuovo in discussione. **ROBERTO PAOLELLA**

La scritta sulla casa — *Étoile de mer* — fa pensare subito al titolo di un film famoso nelle Storie del cinema, ma tutt'altro che noto al pubblico. *ÉTOILE DE MER* è un breve film d'avanguardia, del 1920, realizzato in Francia da Man Ray; è una serie di quadri che illustrano, con particolari e suggestivi effetti fotografici, i versi di un poemetto di Robert Desnos. La fotografia che qui presentiamo appartiene invece al film, di recente produzione, *LA FEMME PERDUE*, diretto da Jean Cocteau negli stabilimenti « Gaumont ». (È visibile, a sinistra, un riflettore). La scena cui appartiene la inquadratura, è una scena d'esterno, ariosa, solida, dalla quale non si può stabilire quale sia il vero tono del film, per quanto il titolo, di per se stesso, renderebbe lecito far supporre che la produzione francese attenda poco si distingue da quella americana.



Tutti i riferimenti scientifici del presente articolo sono ricavati dal volume secondo degli *Archivi di Filosofia* (Studi di psicologia linguistica) di MARCEL JOUSS.



# Nel paese di Gulliver

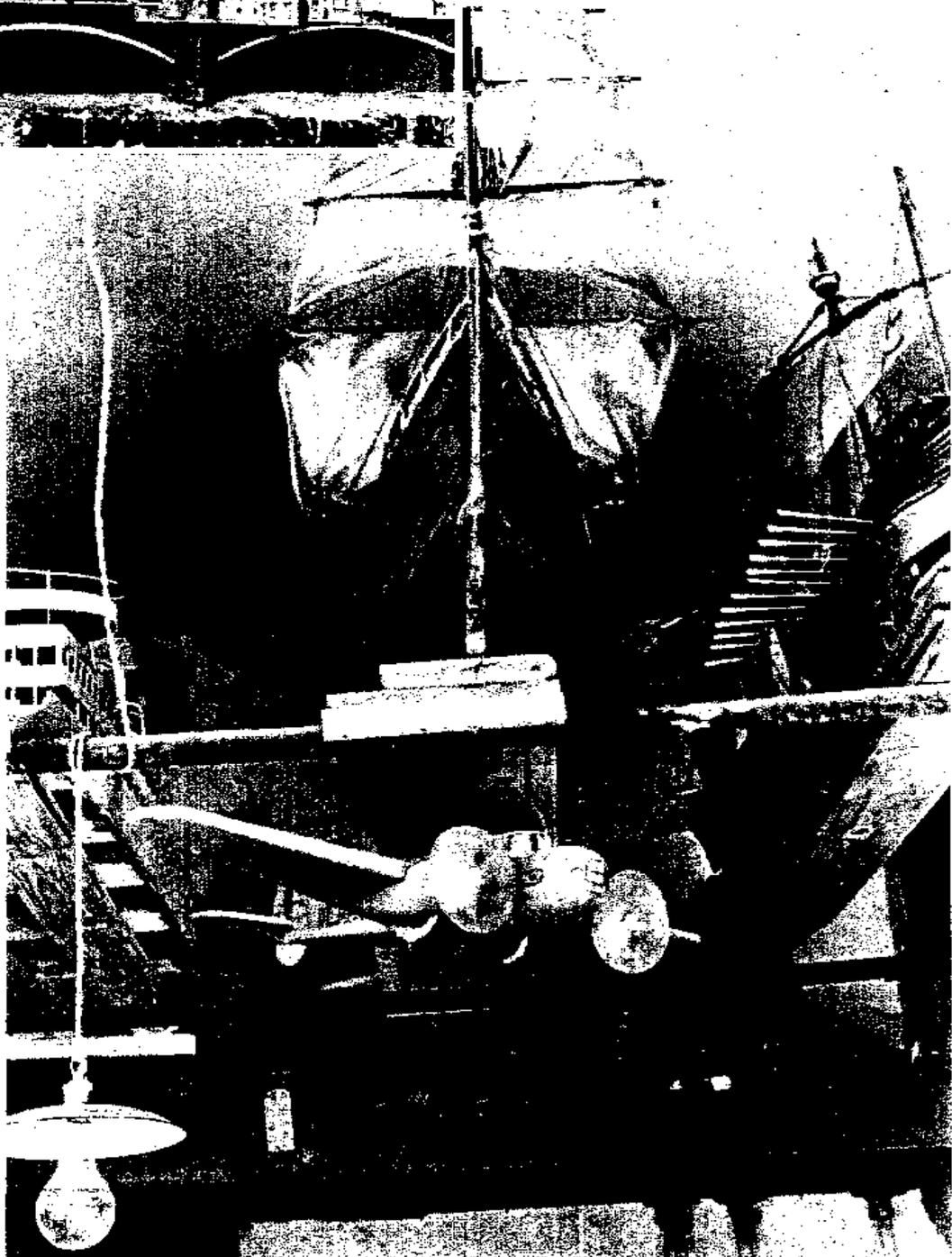
occhio può dilungarsi fra palazzoni egiziani o attraverso la mastodontica città avveniristica Metropoli senza che il produttore debba rovinarsi per noi. Il produttore sbalordisce con sontuose messinscena, e poiché il Cinema è l'arte delle illusioni, egli,

pur spendendo una somma relativamente piccola, dà l'impressione di avere speso somme enormi. Scene terribili, come incidenti ferroviari, esplosioni, terremoti, affondamenti di navi, eruzioni vulcaniche non sono che « tempeste in un bicchier d'acqua » costruite, come sono, il più delle volte, con modellini. Naturalmente, il modellino può formare interamente la scena od essere di completamento ad una scena costruita in grandezza naturale. A quest'ultimo metodo che rientra nei metodi di « combinazione » si ricorre.

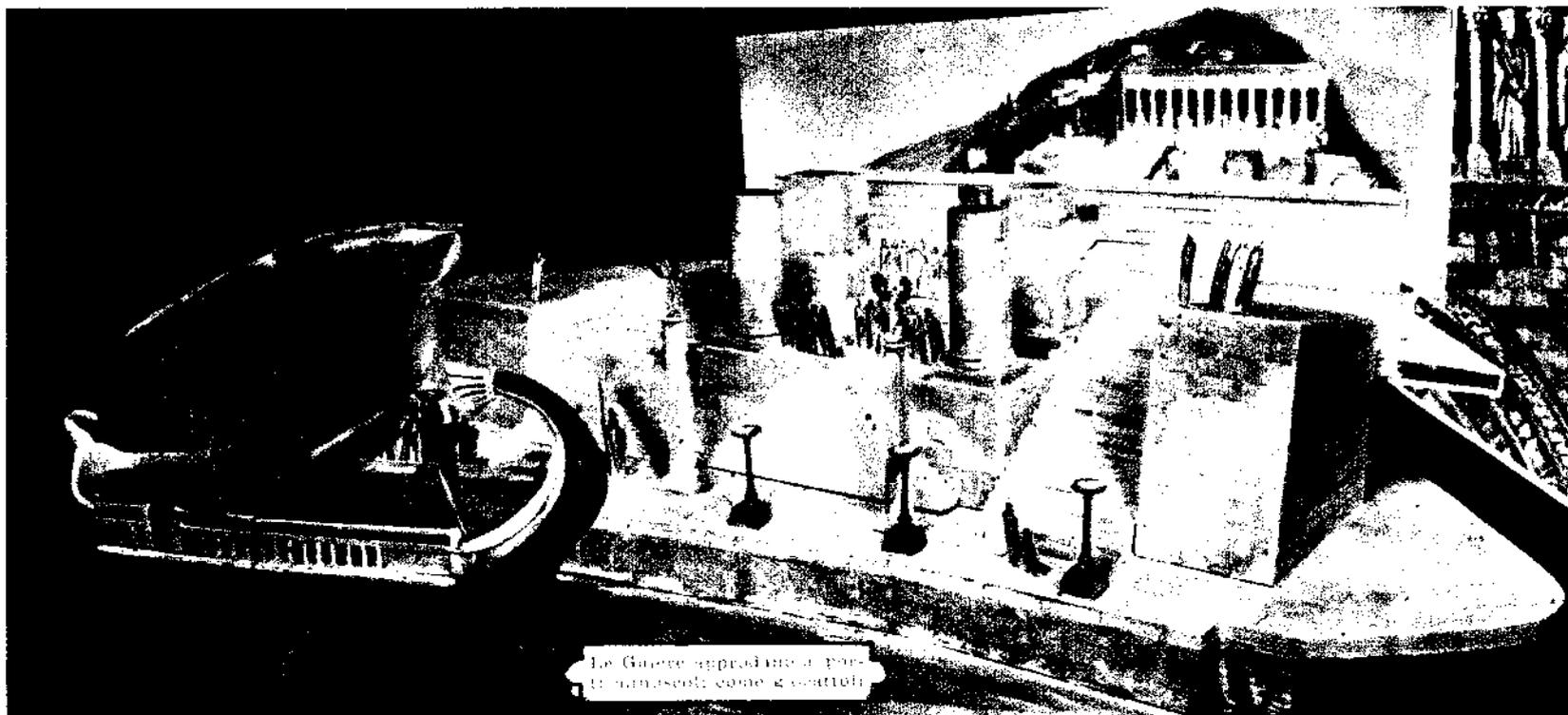
**Il produttore sbalordisce con sontuose messinscena e poiché il cinema è l'arte delle illusioni, egli, pur spendendo una somma relativamente piccola, dà l'impressione di avere speso somme enormi.**

NON tutti gli ambienti o gli oggetti che ci presenta il cinema esistono, durante la presa, in grandezza naturale: ridotti anche di molto ed, in compenso, posti più vicino alla macchina da presa, danno eguale risultato che se fossero al vero. Si sfrutta l'effetto prospettico della « grandezza relativa »; cioè il fatto che la grandezza di un oggetto sembra diminuire crescendo la distanza dallo spettatore e viceversa. È chiaro, però, che nella realtà i nostri occhi, guardando da grande distanza, non prenderebbero mai un palazzo, poniamo, di due metri di altezza per un palazzo vero, dato che il suo posto nell'ambiente ci indica benissimo la distanza a cui si trova e la nostra naturale visione stereoscopica ce ne dà l'esatto senso. Ora, nell'immagine cinematografica il campo di visibilità è ristretto e non permette di abbracciare tutto l'ambiente in cui il modellino è posto, e inoltre, non è abbastanza perfezionato il rendimento stereoscopico in cinematografia. Di conseguenza, noi veniamo ad attribuire il rimpicciolimento in rapporto al limitato campo visivo della macchina da presa, di un oggetto di cui conosciamo la grandezza naturale senz'altro ai soli rapporti prospettici, supposto che le proporzioni di tutti gli altri oggetti, che si trovano nel campo visivo stesso, siano in armonia. Questo vuol dire che il palazzo in modellino non ci appare piccolo ma lontano, ottenendo con un primo piano l'effetto di un campo lungo. Il film « stereoscopico » dando il senso delle reali distanze, svelerebbe senz'altro il segreto dei modellini senza l'effetto stereoscopico, metodo che però probabilmente non sarebbe applicabile in tutti i casi.

In linea di massima, i modellini si usano per due ragioni: per risparmiare grandi costruzioni costose e per scene difficili o pericolose. Il nostro



Il cantiere delle navi può essere un'impalcatura sottile, anche una mensolina



Le Gaiere approdano a portici ammassati come a costumi

rà, in generale, quando deve aver luogo nello stesso tempo la recitazione ed il movimento degli attori. Immaginiamo, per es., una chiesa di grandi dimensioni, con una grande scalinata che sale verso la porta. Le parti della scena che formano lo sfondo diretto dell'azione umana, la scalinata, e i pianerottoli sui quali camminano le persone, debbono essere in grandezza proporzionata alle persone, e cioè in grandezza naturale. Le parti architettoniche più salienti della facciata e le torri possono invece essere formate da un modellino che viene sospeso ad una impalcatura nelle vicinanze della macchina da presa. Le due parti della scena, quella di fondo, a grandezza naturale, e il modellino in primo piano, danno, viste dal punto di presa, la visione intera della chiesa nella sua enorme costruzione e con le torri che si ergono verso il cielo. Esistono dei fattori secondari, i quali, se trascurati, ci potrebbero svelare la verità sul trucco dei modellini: la prospettiva aerea, l'illuminazione e la velocità dei movimenti. Riguardo alla prospettiva aerea, i modellini, per dare l'impressione di trovarsi a grande distanza, debbono apparire sfumati come per effetto del velo atmosferico finto mediante l'uso di veli sottili distesi diuanti agli oggetti che debbono apparire lontani, o meglio ancora, disponendo diuanti agli oggetti stessi delle lastre di vetro ricoperte di uno strato di gelatina nella quale sia stata disciolta una materia leggermente fluorescente.

Per la stessa ragione, l'illuminazione dei modellini dev'essere fatta a luce diffusa: così si addolciscono i contrasti derivanti dalla distanza. Questa esigenza comporta una certa difficoltà, dato che le prese a modellini vengono fatte in generale al rallentamento, mentre richiedono, per la brevità dei tempi di esposizione, una luce molto forte. Se le prese si fanno a luce diurna, occorre preferire anche qui la luce diffusa, aggiungendo, secondo il bisogno, delle luci artificiali per mettere in rilievo certe parti. Per gli effetti notturni si preferisce la luce artificiale, dato che il metodo di usare una luce diurna filtrata con appositi schermi condurrebbe ad uno squilibrio dei contrasti e accentuerebbe le difficoltà riguardo alla luce sufficiente per la presa.

Il terzo fattore di cui bisogna tenere conto è caratterizzato dal fatto che i movimenti da distante appaiono lenti, dato che lo spazio che percorrono in un determinato tempo è molto ridotto dalla prospettiva: così la corsa di un treno, così il moto degli astri che addirittura non viene percepito. Se non si tiene conto di questo, le cose crolleranno con troppa rapidità in una scena di terremoto o le onde dell'oceano, rappresentate da movimenti dell'acqua in un bacino, dimostreranno una fretta incomprensibile. Si ricorre dunque al rallentatore, aumentando il numero di fotogrammi preso al secondo di sei, otto volte: allora il modellino del piroscafo si cullerà sulle onde del piccolo bacino con un ritmo maestoso e un po' di fumo che esce da un fumaiolo vicino darà l'impressione di una lontana grande quantità di fumo.

I movimenti delle scene di modellini possono essere azionati in diverso modo. Le imbarcazioni, per es., sono in generale tirate da corde poste sotto la superficie dell'acqua. Le centinaia di remi sulla nave di *Cleopatra*, nel film omonimo di Cecil B. De Mille, furono mossi da un motorino posto sulla nave stessa. Un problema speciale è quello di far muovere eventualmente degli uomini sulla scena. Se si tratta di folle intere, per es., del pubblico di un incontro di pugilato, moltissime piccole figurine vengono, all'ingrosso, mosse con fili o simili mezzi. Talvolta gli ambienti a modellino sono abitati da fantocci animati in « presa intermittente »; ricordiamo il gorilla nel film *KING KONG* di Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Ma c'è anche la possibilità di combinare veri uomini con le scene a modellino. Il sistema « Kombi », per scene « reali » completate da modellini permette, in casi speciali, di dar l'impressione di uomini in movimento anche nelle parti rimpicciolite. Prendiamo come esempio una fuga sui tetti e il salto da un tetto ad un altro più basso. L'intera scena è costruita con un modellino posto in modo normale davanti alla macchina da presa; in lontananza, sullo sfondo, sono inoltre costruiti alti pianerottoli, corrispondenti per la prospettiva dal punto di presa, esattamente ai contorni superiori dei tetti nel modellino. Sono, quindi, invisibili. Se gli attori corrono e saltano su quelle impalcature di fondo, sembra che corrano sui tetti.

Ma gli attori possono muoversi anche in scene a modellino. Bisogna ricorrere, però, alla combinazione di due prese. Si può unire uno sfondo a modellino con un primo piano d'attori, sic-



Sono sempre le medesime mani: quelle di Piccolis, che ora dispongono personaggi in un teatrino



Mani mirabolose e scalpelli sottili incidono facciate di chiese



New York in scatola per il film 'Harlem'

nella presa stessa, per es., col sistema Dunning, sia nella stampa, per es., col sistema Williams, o si può, mentre si prende la scena di primo piano, proiettare sullo schermo di fondo la scena modellino.

La costruzione e la preparazione dei modellini è generalmente affidata al « reparto trucchi », dato che per l'esecuzione perfetta di prese con simili mezzi ci vogliono degli specialisti. Questi specialisti debbono stare attenti ad armonizzare perfettamente le scene a modellino con le altre scene del film anche riguardo al carattere della fotografia. Le macchine da presa speciali, adatte alle prese ad alta frequenza, debbono essere di grande precisione e in generale, prima di essere usate, sono mandate ogni volta per il controllo al reparto tecnico dello stabilimento. L'uso dei modellini risale al 1895, anno in cui Edward H.

Amet realizzò un film di circa quindici metri, L'AFFONDAMENTO DELLA FLOTTA DI CERVERA, nella quale ricreò questa battaglia della guerra ispano-americana, con l'aiuto di navi a modellino e trucchi d'artificio. Nel 1906 la Biograph Company realizzò un film rievocante il disastroso incendio di San Francisco: la città fu ricostruita in cartapesta su un

tavolo e fatta bruciare. Nella stessa epoca George Méliès realizzò alcuni molto rimarchevoli film a modellino. I più perfetti sono stati fatti da Willis O' Brien che incominciò a dedicarsi nel 1914. Le sue realizzazioni sono UN MONDO PERDUTO da una novella di A. Coman e KING KONG, di cui la maggior parte è fatta di miniature animate « a mano ».

R. A.

(foto Barsacchi)



Non è un quartiere in demolizione né una zona terremotata, anche se i palazzi sono dimezzati o sospesi

# CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 160)

## 10. PENTATA

È raro il caso che un regista cinematografico sia divenuto tale in obbedienza ad un proposito chiaramente enunciato. Nessuno di costoro è nato regista: ad un momento della propria vita, talvolta per caso, ha imboccato la novissima strada, attrattovi forse dal fascino dell'avventura e dell'inedito, del non sistemato e stabilizzato. La strada era buona: basti pensare alla gioia dei primi cineasti, di coloro che improvvisamente scoprivano le leggi del montaggio od il valore dei diversi piani, che inventavano il ritmo, i movimenti di macchina, che davano, infine, al nuovo mezzo meccanico dignità d'arte, mettendolo in possesso di un linguaggio completo.

In tempi più recenti, poi, si diviene registi affinando a bella posta, con lo scopo ben definito di giungere alla regia, le proprie conoscenze tecniche, entrando, per esempio in uno stabilimento e assistendo alla realizzazione di qualche film; o facendo leva sulle proprie doti artistiche, sperimentate quando ci si occupava, prima che di cinema, di altre materie artistiche, letteratura o teatro, pittura o scultura, architettura o critica. Dalla critica, dall'arte o dal cinema sperimentale, dalla cultura in una parola, sono usciti registi come G. W. Pabst, E. A. Dupont, René Clair, Robert Siodmak; dalla letteratura, attraverso una esperienza tecnica in teatro di posa, è sorto Mario Soldati; dalla critica direttamente e dalla teoria Luigi Chiarini.

Alcuni, talvolta, hanno appreso la tecnica seguendo per qualche tempo registi più anziani. Così ecco René Clair assistente di Jacques de Baroncelli; George Hill, Mario Camerini, Stephen Roberts seguono la medesima via. I primi registi, come D. W. Griffith, Thomas H. Ince, Edwin S. Porter, hanno scoperto la loro natura, quella che doveva renderli celebri, solo più tardi, dopo un periodo di attività in campi diversi. Altri, in tempi più recenti, sono passati al cinematografo dopo aver esercitato qualche professione o mestiere, che poca affinità aveva col cinema, così Clarence Brown.

Buoni registi hanno iniziato la loro carriera con film di avventure, con i cosiddetti « western », la cui azione si svolge in esteri; ecco John Ford, ecco John Blystone. Non pochi registi provengono dal teatro: Rouben Mamoulian, Ludwig Berger, John M. Stahl, James Whale, Leontine Sagan, Lewis Milestone, ed hanno perfettamente assimilato la nuova tecnica, riuscendo perfino a raggiungere un proprio stile, un proprio modo narrativo, com'è il caso di Rouben Mamoulian. Altri, come Marc Connelly, Max Reinhardt, Erik Charell, Renato Simoni, occasionalmente si dedicano alla regia di film.

Alcuni, invece di passare direttamente al cinematografo, si ambientano nella nuova professione componendo dapprima alcune sceneggiature. Nek

collaborare a questa fase della composizione di un film, gli uomini di teatro svolgeranno particolarmente la parte dialogica. Così, ecco che uno scrittore e un commediografo, come Ben Hecht e Charles Mac Arthur,

in pochi anni si fanno una tecnica cinematografica, fino a giungere al mirabile contrappunto tra dialogo e azione, che è in DELITTO SENZA PASSIONE. Dalla sceneggiatura provengono ancora Henrik Galeen, Fay Garrett, Edmund Goulding, Josef von Sternberg e molti altri.

Il cinema sperimentale e d'avanguardia ha creato anche dei professionisti: Jean Epstein, René Clair, Jean Renoir, Marcel L'Herbier, Alberto Cavalcanti. E registi di film a soggetto si sono formati sul documentario, mantenendo la loro natura originaria, come Robert Flaherty.

Non è semplice, né d'altronde la questione merita precise statistiche, classificare le origini dei registi. Appunto per la varietà degli elementi materiali, dei mezzi tecnici che subentrano nella produzione di un film, e che il regista proveniente da altra attività deve assimilare e quindi superare, non riesce facile stabilire aprioristicamente, se un artista che esprime un suo mondo o anche soltanto un suo punto di vista su di un argomento qualsiasi, possa essere un buon regista o meno. Così vien fatto di pensare, per es., se Carlo Goldoni, vissuto in un'epoca ben lontana dal cinematografo, sarebbe stato un buon regista ovvero creatore di film anziché di commedie. Ma superato il mezzo tecnico, o meglio risolto, il regista si trova di fronte agli elementi artisticamente sostanziali del cinema e quindi è in grado, a rigore, di esprimere la sua personalità in modo diretto.

Ma come ci si chiede se Carlo Goldoni sarebbe stato un buon regista, così ci si può chiedere se René Clair o Jean Renoir o G. W. Pabst sarebbero, qualora oggi non ci fosse il cinema, comunque degli artisti. Evidentemente la risposta è una sola, e affermativa. Bisogna però, per essere tranquilli su questo punto, riferirsi ad artisti autentici, come quelli, appunto, che si son nominati. Non si può tuttavia non apprezzare l'opera di registi come Jacques Feyder o Clarence Brown, i quali dimostrano di possedere una tecnica equilibrata, più che di muoversi sul puro terreno dell'arte. E tuttavia non rinunciano — e in questo si riconosce se non altro la base, il principio formatore di una personalità — a notazioni speciali e caratteristiche inavvertibili, forse, allo spettatore, ma non meno significative per chi voglia ricercare lo stile dei diversi registi; stile che si rende manifesto a volte non soltanto in quegli elementi che della regia sono sostanziali, ma altresì, per esempio, in certe caratteristiche della scenografia (Josef von Sternberg) o in effetti di illuminazione (John Ford).

Con l'andare del tempo, e quanto più il cinematografo, superando le



«Rotale» di Camerini



«Un colpo di pistola» di Castellani



## Così (forse) nasce l'attore

DAL palcoscenico di provincia il filodrammatico drizza i suoi sogni verso il cinema. Invia il suo campionario di gesti, il saggio delle proprie qualità fotogeniche e accompagna le foto con una patetica lettera nella quale parla del suo inestinguibile amore per il cinematografo, della sua vocazione.

Il cinema ha fascino e allettamenti per tutti.

Si tenta l'avventura del cinema, poiché la fortuna presiede spesso alla nascita di un nuovo attore. Ma accanto alla fortuna sono anche la costanza e la costanza le due necessarie a una buona riuscita.

Questo nostro lettore osserva: Ha lavorato molti anni per affinare soltanto il suo campionario di gesti di cui diamo qui alcuni esempi.

Meriterebbe il nostro riconoscimento d'essere proprio premiato.

difficoltà di indole economica, che precludono all'artista di esprimersi con immediatezza in questa espressione d'arte, entra nella considerazione degli uomini ed è compreso nella sua essenza da un numero sempre maggiore di individui, ecco affermarsi nello stesso tempo, un senso di intuizione del cinema, la cui tecnica viene, dunque, intuita e superata, più che posteriormente assimilata dopo un periodo di tirocinio. Così si può dire, per esempio, che il film deve essere concepito dal regista nella sua espressione definitiva, più che elaborato dal regista stesso sollecitato magari da allettamenti economici a realizzare film. Per quanto pochi siano i registi degni del nome di artisti, essi peraltro sono sufficienti a farci intendere l'esistenza di una ispirazione poetica cinematografica (3).

(Continua)

F. P. & G. P.

(3) Con garbata precisione scrive su questo punto Tabarrino, alias Eugenio Ferdinando Palmieri (*Film*, 20 febbraio 1943, pagina 13): « Nasce prima la regia o il soggetto? Io dico che nasce prima la regia: nasce prima, cioè, il personaggio, l'ambiente, l'immagine. Sebbene la genesi della ispirazione sia misteriosa, io dico che il mondo di un colpo di pistola apparteneva, in germe, a Castellani, non suggerito da Puskin, ma — non so trovare espressione migliore — per fantastica sincerità. Lo so, vi sono anche i registi che lavorano sui soggetti offerti dai produttori; ma che resta, dei soggetti offerti, nei film? Resta un referendum ». Da ricordare, a questo proposito, ciò che diceva Jean Renoir circa il suo film *LA VIE HUMAINE*: non il romanzo di Emile Zola, lo interessava, bensì quel mondo di treni e di stazioni ferroviarie, in contrasto con un forte dramma umano. E « il

film è costruito tutto di questo contrappunto », nota giustamente Giuseppe De Santis (*Cinema*, n. 159, 10 febbraio 1943, pagina 86).

E Mario Gromo, a proposito della nota inviata dal lettore Sabino D'Acunto, scrive su *La Stampa* (« Dietro lo Schermo », 18 febbraio 1943): « Il D'Acunto amplifica il problema considerando le relazioni fra soggetto e regista; e auspica un sempre più intimo accordo, fino a far diventare le due persone una sola. Ciò è accaduto, se pure eccezionalmente; ma con quasi sempre eccezionali risultati, eccellenti e convincenti. Si potrebbe ancora una volta citare il venerando e annoso parallelo fra librettista e musicista; e, anche per quello, non si potrebbe certo stabilire una regola. Piuttosto, tornerebbe opportuno il ricordo di scrittori, anche celebrati, che si dichiaravano privi di fantasia, e sovente se ne angustiavano; e per i loro racconti e i loro romanzi frugavano accanitamente cronache e cronache, dalle più antiche alle più recenti, onde trovarne congeniali soggetti. Perché il vero problema è tutto nell'animo con il quale il regista respinge o accoglie un determinato spunto. Se quel regista è un uomo della tecnica e del mestiere, e di quelli soltanto, su per giù, un soggetto varrà un altro, purché gli offra una vicenda folta di casi o di sorprese (o presunta tale); se quel regista è invece un artista e deve allora seguire il suo temperamento, saranno da lui respinti tutti quei soggetti, anche se apparentemente interessanti, che a quel temperamento non dicano una loro particolare e comune parola; mentre ne saranno accolti con calore e persino con gratitudine quelle vicende, quelle situazioni e quegli ambienti che il suo animo d'artista eccitano a esprimersi. Tant'è vero che parecchi registi assai e giustamente rinomati, costretti da pratico tornaconto o da strane pigriole o da altro ancora ad accettare, a subire soggetti che essi non sentivano, diedero di sé prova molto mediocre. Può essere accettato come una formula ideale, quella del regista-artista che componga egli stesso i soggetti per i suoi film; ma ciò non è poi concretamente indispensabile. Perché l'artista dello schermo, quando accoglie e sente un determinato soggetto, in quello stesso istante lo fa suo, da chiunque gli sia suggerito o fornito.



Arturo Bragaglia

## APPUNTI PER UN SOGGETTO COMICO D'AVVENTURE

NEL 1920 andavo a vedere i film con Saetta, l'agile atleta, Baklassarre, il pesante ma bonario energumeno e Nabucodonosor, il bravo cane.

Già qualche ora prima di entrare nel cinematografo pregustavo il piacere dello spettacolo, tentando di far vivere mentalmente le figure ferme dei cartoni pubblicitari. Durante la proiezione il piacere raggiungeva il massimo e persisteva nel ricordo, nelle invocazioni verbali, ancora molti giorni dopo.

Che c'era di tanto affascinante in quel film perchè ancor oggi ne conservi un grato ricordo?

Molto entusiasmo era dovuto alla mia età giovanile; ma non poco dipendeva dalla continua promessa d'imprevisto, grazie alle belle campagne nelle quali i tre vagabondi giravano, lottando a difesa dei deboli, contro gente malvagia e prepotente.

Film ingenui, ma nella loro semplicità molto più efficaci di parecchi film attuali.

Allora i registi preferivano, sia pure per deficienza di tecnica, gli scenari naturali a quelli di cartapesta e lo spettatore amante delle bellezze naturali, era spesso soddisfatto più di ora.

Anche in alcuni recenti film si sono veduti degli esterni assai belli. Per esempio, nel FANCIULLO DEL WEST con Macario e nei QUATTRO PASSI TRA LE NUVOLE.

(Ma come cadono nel vuoto le battute comiche pronunciate all'aria aperta: Per l'aria aperta ci vogliono i fatti e necessita l'azione. Appunto il predetto film con Macario l'ha un po' dimostrato).

Del resto l'ottimo Ermينو non è forse il solo nostro attore capace di interpretare con grande successo un comico film d'avventure.

Assistendo appunto a QUATTRO PASSI TRA LE NU-

VOLE, sono stato nuovamente colpito dalla *vis comica* di Arturo Bragaglia, attore che i nostri registi si vanno giustamente abituando ad usare spesso, per dare ai loro film seri o sentimentali qualche nota di comicità umana piuttosto che clownesca.

Bragaglia fa sorridere lo spettatore con la sua sola apparizione. Si spera sempre di godere un po' più a lungo della sua presenza. Ma egli scompare ognora, dopo un piccolo, talvolta piccolissimo episodio.

Per abituarci ad immaginare Arturo Bragaglia in una parte di protagonista, mi sono provato a buttar giù lo schema d'un soggetto per film comico d'avventura, che trascivo un po' sommariamente qui di seguito.

Il dottor Arturo è un ometto magrolino, con la testa pelata, il pizzo, gli occhiali e certe profonde rughe scendenti dalle narici agli angoli della bocca.

Sua moglie Olga è più alta di lui, robusta, ossuta, con una faccia che sembra d'uomo, la bocca grande, la voce fonda, cavernosa.

Il dottor Arturo ha da riscuotere un credito cospicuo da Marcolfo, oste di Passeri, un posto selvaggio dietro i colli delle vigne, ma non osa avventurarsi, sebbene le notizie lo spronino a farlo, poichè di rado l'oste è in fondi e trovarlo solvibile è un miracolo.

La moglie, che sempre, nei discorsi, vanta un avventuroso fratello ingegnere in Persia, lo canzona per quella sua paura. Dice che ci andrebbe lei, vestita da uomo, se non temesse di farsi riconoscere per la sua voce profonda.

« Anche per la tua faccia d'orco », aggiunge Arturo galante.

« Chi parla! Sembri sceso dal fico adesso, spaven-

tapasseri! », ribatte Olga e gli consiglia di prendere seco il fucile.

A dorso d'asino, col fucile a tracolla, farà una magnifica figura. Dirà d'essersi spinto a caccia fino a Passeri e di avere approfittato per visitare l'oste e per riprendersi i danari.

Il dottor Arturo, toccato nell'amor proprio, si decide. Parte sul somarello, con la doppietta e un bel cappellino a pan di zucchero.

Tutto va liscio fino a Passeri, sebbene basti poco a spaventare Arturo.

Ma nel villaggio, l'oste Marcollo, contrariamente alle previsioni, non è in fondi. Pure, cortese, invita a pranzo Arturo e nel pomeriggio gli dà l'occasione di misurarsi al gioco delle carte con certe brutte facce capitate d'improvviso.

Il dottore gioca, vorrebbe perdere tanto è il timore di quei prepotenti, ma vince, sebbene quelli barino stacciatamente, vince perseguitato da una fortuna spettacolosa.

A Marcollo, che gli chiede altri danari, per entrare nel gioco, non sa dire di no. E quello vince pure.

Sull'imbrunire il dottore s'alza per andarsene. L'oste lo raggiunge nella corte e gli restituisce il danaro che gli deve.

Il dottore parte, oppresso da tristi pensieri. I brutti ceffi non gli vogliono uscire di mente. Nell'attraversare un bosco, viene infatti raggiunto da due uomini mascherati che egli riconosce senza difficoltà.

Non fiata, però, temendo ne vada la vita. E consegna il portafogli col danaro vinto. Quello restituitogli dall'oste tiene celato nella tasca posteriore dei pantaloni.

I malviventi lo privano anche della cavalcatura e del fucile.

Poichè dopo quel bosco deve attraversarne un altro, più scuro, preferisce fare un giro largo attraverso le vigne, col chiaro di luna.

Passando davanti a un casolare solitario che ha le finestre aperte e illuminate, ode grida di disperazione. Voci piangenti di donne. Che sarà successo? Stanco delle emozioni patite, il dottore entra a vedere.

Un giovine di nome Carlo, che asserisce d'essere tagliata una vena con la roncola, perde sangue. Nessuno sa frenargli l'emorragia. Il dottore riesce: tutti lo ringraziano e lo invitano a cena. Afflitto per le disgrazie capitategli, ma pieno di fame, egli accetta.

Nota, sorpreso, che a tavola non ci sono che donne. Una vecchia e due giovani assai belle. Elli e Paola.

Esse lo informano che gli uomini sono usciti: se così non fosse, il padrone avrebbe attaccato i cavalli al carro e condotto il ferito nell'ospedale del borgo.

Mentre cenano, il dottore ode alcune voci sconosciute e dal terrore s'alza per fuggire, ma non fa in tempo, poichè due giocatori gli sbarrano il passo. Uno è il padrone, Armando, l'altro più giovine, Otello.

Sono gli stessi che l'hanno derubato nel bosco. Essi lo guardano male, anche dopo che le donne li informano del servizio da lui reso al giovine ferito.

Durante la cena, per consolarsi della sfortuna, Arturo si rassegna ad occhieggiare Elli che gli piace. Ha così il modo d'accorgersi che Otello corteggia Elli, con grande dispetto di Paola. Elli invece, pur non slegando la corte di Otello, anzi incoraggiandola, pare innamorata di Carlo. S'allontana ogni momento per andarlo ad assistere, febbricitante sul letto.

A giudicare dai discorsi, pare che senza il tormento, Carlo sarebbe già partito con Elli, col vivo piacere di Paola.

Paola chiede al dottore se non sia il caso di trasportare il ferito nell'ospedale del borgo. Arturo è della stessa idea.

Ma Armando, il padrone, sembra perplesso e di cattivo umore, e non esprime il suo avviso in proposito.

Poi vanno tutti a dormire. Il dottore ottiene una stanzetta disadorna. Prima d'entrare nel letto, nasconde i danari che gli rimangono, sotto il pagliericcio.

Durante il sonno, viene svegliato di soprassalto. Vede Paola accanto al letto col lume in una mano e il suo portafogli nell'altra.

« L'ho trovato addosso al padrone addormentato », dice « fuggire col somarello, subito, tutti dormono. Se non fuggite, Armando vi tratterrà prigioniero fino a tanto che Carlo non sia guarito. Egli non vuole affatto mandarlo all'ospedale ».

Arturo, pauroso, non ha il fegato di fuggire di notte, tutto insonnito, col rischio di prendersi una fucilata nella schiena.

Pure s'alza, si veste in fretta (era a letto semi-vestito) caccia il portafogli in tasca e vuol sollevare il pagliericcio. Ma Paola sulla porta glielo impedisce. Del resto, il danaro del portafogli e il somarello bastano per fuggire vantaggiosamente. Ma prima che riesca a trarre l'asino dalla stalla, Otello che dormiva sulla paglia, lo aggredisce e torna a derubarlo.

Poi lo consiglia a salire in camera e a dormire. Un tentativo di fuga potrebbe pagarlo a caro prezzo.

Il dottore risale disperato. Non vede più Paola ch'era venuta a svegliarlo. Controlla se il danaro sotto il pagliericcio sia a posto e constata con disappunto che non c'è più.

Paola ha tolto dal portafogli d'Arturo il suo indirizzo di casa. E siccome la fuga del dottore è fallita, fugge lei, a piedi, non senza prima impossessarsi del danaro nascosto sotto il pagliericcio, che trova, non essendole sfuggita una mossa sospetta del dottore.

Cammina sola nella notte lunare. Raggiunge il borgo sul fare dell'alba. Batte alla porta della casa d'Arturo.

Le apre Olga insonnita. Paola le consegna subito i danari, che lei conta e trova corrispondenti al debito dell'oste Marcollo. Le consegna pure il documento d'identità tolto dal portafogli (Oh, sono vedova, grida Olga, dovrò subito farmi fare l'abito di lutto), e la informa sulla sorte del marito. È in mani di pessimi soggetti, derubato di tutto il suo e prigioniero fino a tanto che il giovine ferito non sia guarito.

Olga si rinfanca. Paola l'assicura che per liberare suo marito non rimane che avvertire il primo soccorso acciocché raggiunga con l'autoambulanza la casa dei vigneti, per prelevare il ferito.

Ma la moglie non è di quest'avviso. Liberare il marito dalle grinfie dei banditi le sembra suo dovere: ma la sprona a tutto osare anche il desiderio di recuperare il somarello, il fucile, nonché altri danari che Paola assicura di aver veduto nel portafogli. Soprattutto di questi è curiosa Olga, persuasa che suo marito li abbia portati con sé per regalarli ad una donna.

D'improvviso ha l'idea di travestirsi da uomo e di entrare coraggiosamente nel nido dei malviventi fuggendosi uno dei loro.

Paola potrà precederla o seguirla, come vuole, purché le indichi la strada.

Olga s'accorcia i capelli, lasciandosi cadere un ciuffo disordinato sulla fronte. Usa un paio di pantaloni neri e la giacca d'un manovale che aveva lavorato presso di lei anni addietro. Si arma d'una vecchia pistola, non grande, ch'era stata del suo povero padre e che nessuno aveva mai toccato nel timore che potesse esplodere, si getta addosso una mantella di colore oscuro e parte con Paola che è sbalordita di quella trasformazione, ma fiduciosa, nutrendo anche ella qualche speranza per una faccenda che le sta a cuore.

Intanto, nel casolare dei vigneti, Carlo ha la febbre e Arturo impreca. Sapendosi importante, esagera l'indignazione di non potere andarsene.

Armando ha un breve colloquio con Elli, dopo di che la giovine contadina attira il dottore nell'orto, lo accarezza, lo corteggia, lo adula, mettendogli indosso accese velleità di conquista; ciò non solo perché non fugga al suo Carlo ferito e bisognoso di cure, ma anche per corrispondere agli ordini d'Armando, il quale assieme ad Otello esce in cerca d'altre birbonate da compiere.

Quando Olga, in veste d'uomo, arriva al casolare e chiede di parlare ad Armando, il dottor Arturo non la riconosce. Confida però ad Elli, che quella brutta faccia gli mette indosso melanconia, poiché rassomiglia straordinariamente alla sua tutt'altro che dolce metà.

Elli lo conforta, pregandolo di pensare a lei

che è presa d'amore per lui, e non alla moglie lontana.

Olga da una finestra s'accorge dell'idillio tra suo marito e la bella giovine e si rode di gelosia. Se Paola non le raccomandasse la calma, ella sarebbe già uscita a prendere per il collo Arturo e a trattare la giovine come si merita.

Senonché Elli s'accorge della confidenza che il nuovo venuto concede a Paola e di come discorrono a bassa voce, sorridendo, le sembra, di piacere.

Se ne ingelosisce: prima ha fatto di tutto per togliere Otello a Paola, le vuol togliere ora anche il nuovo venuto, che ritiene ricco, essendo anziano.

Pianta subito il dottor Arturo ed entra nello stanzone a discorrere con Olga che finge chiamarsi Geronimo.

Geronimo sorride beffardamente alle adulazioni della giovine e dice che attende Armando e Otello, due vecchi compagni di brigata.

La voce e i modi sprezzanti di Geronimo conquistano subito Elli, la quale, nel momento in cui Otello entra in casa, si fa trovare sulle ginocchia del vagabondo.

È un momento, perché Olga non sopporta certi pesi sconvolgenti, ma basta affinché Otello monti in furore e si scagli contro Geronimo.

Il quale non si perde d'animo, afferra Otello per i capelli e lo fa urlare dal dolore.

Armando interviene per metter pace. Ma Otello si reputa offeso per quel grido di dolore dovuto lanciarsi in presenza delle donne e sfida Geronimo che dovrà battersi con lui alla pistola.

Il dottor Arturo apprende da Paola che è prossimo un duello tra banditi e si dispera, poiché capisce che se uno dei due resta ferito, la sua permanenza al casolare durerà di più.

Nel duello, che si svolge sopra un prato, alla presenza di tutti gli abitanti della casa, Geronimo fallisce il bersaglio e al primo colpo manda invece di Otello, a gambe all'aria Armando.

Prima di proseguire il duello, il giovane bandito ordina al dottor Arturo di curare Armando.

Olga approfitta d'un momento di disattenzione di Otello per colpirla al capo col calcio della pistola. Anche Otello crolla svenuto.

Elli è entusiasta di Geronimo e del suo coraggio. Gli si getta tra le braccia, ma il vagabondo la respinge indignato.

Quindi aiutata da Paola, la quale è felice del ferimento di Armando, poiché le permetterà di fug-

gire col suo Otello, non appena sarà divenuto, perquisisce il giovane tramortito, al quale trova in tasca il portafogli del marito; poi entra in casa, ritrova il fucile, infine fa uscire dalla stalla il somarello.

Da ultimo ordina al dottor Arturo di seguirla. Anzi, gli impone di montare sull'asino.

Il dottor Arturo non vuol saperne di seguirlo, fa i capricci e pesta i piedi. Ma lei senza troppe cerimonie lo mette sull'asino e tira la cavezza. « Vi porto a casa », dice « da mia sorella Olga, ossia da vostra moglie, e non mancherò di raccontarle d'avervi veduto in dolci colloqui con quella giovine contadina ».

Sentendo che il bandito Geronimo è fratello di sua moglie, Arturo capisce il motivo della rassomiglianza e cade dal somarello per la commozione.

Sua moglie sorella di una bandito, non ci mancava che questa!

Rimesso sull'asino, Arturo recita un breve monologo d'indignazione sulla capacità di tingere delle donne, sulla loro sfacciataggine nel mentire. Un fratello in Persia ed ingegnere, altro che Persia, altro che ingegnere, un fratello che fa il tagliaborse, ecco la verità.

Geronimo lo costringe a tacere.

A casa sua moglie per fortuna non c'è.

Arturo sa però assai bene che la moglie non gli perdonerà di avere scoperto la vera condizione di suo fratello e di averglielo condotto in casa. E poi c'è quella storia d'Elli, corteggiata in presenza del malvivente.

Ma la moglie ritorna per fortuna nel momento in cui il bandito ha chiesto di scendere nell'orto per badare al somarello.

Arturo trema al pensiero che, da un momento all'altro, rientri il bandito, a raccontarle il suo idillio con la giovine e con astute parole la prepara all'arrivo d'una persona cara che la sbalordirà.

La moglie porta la cena in tavola. L'orgoglio non le permette di confessare d'aver assistito impotente alle moine che Arturo faceva a quella donnina.

Arturo nel frattempo le confessa ogni cosa.

E se ne pente, poiché la moglie gli fa prima una bella lavata di capo e poi lo assicura di avere già incontrato suo fratello sulle scale, di avere avuto il portafogli coi danari, ma di averlo subito congedato, raccomandandogli di non farsi vedere in casa sua mai più.

ENRICO MOROVICH



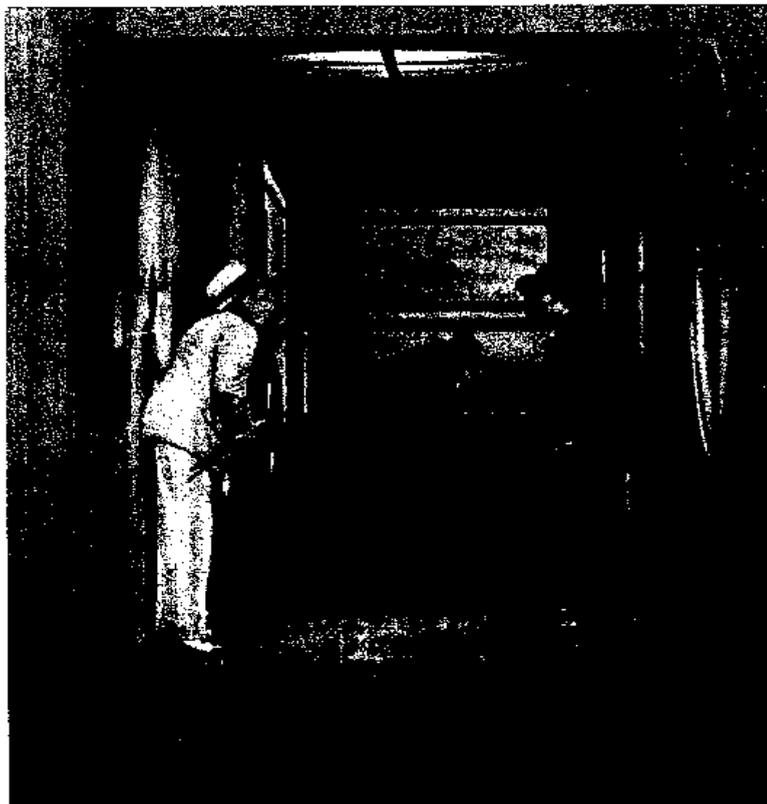
Ad ogni apparizione di Bragaglia nei film, si spera sempre di godere un po' più a lungo della sua presenza. Eccolo con Jole Salinas in un momento di allegria

# O LA BORSA O LA VITA

di Carlo Ludovico Bragaglia

Paese d'origine: Italia. Produzione: Cines. Regista Carlo Ludovico Bragaglia, da una commedia radiofonica di Alessandro De Stefani. Sceneggiatura di Gino Mazzucchi e Carlo Ludovico Bragaglia. Fotografia di Carlo Montuori. Tecnico del suono: Giovanni Paris. Scenografia di Gastone Medin. Montaggio di Fernando Tropea. Ispettore di produzione: Carlo J. Bassoli. Attori: Sergio Tofano, Luigi Almirante, Rosetta Tofano, Cesare Zoppetti, Mara Dussia, Lamberto Picasso, Mario Ferrari. Ditta distributrice: Anonima Pittaluga. 1932.

« Forse le tendenze del gusto artistico d'oggi sono in gran parte caratterizzate da un nuovo amore per il documentario: documentario che non ha nulla a che vedere con quel frammento di vita (tranche de vie) infoschito di colori truculenti e violentato da tesi sociologiche e umanitarie, che costituì l'ambizione dei narratori e degli artisti in genere sul



finire del secolo scorso. Il cinema ha in questa tendenza una parte preponderante: come fattore e come giudizio. Forse un regista d'oggi, nel collaborare ad un soggetto e nell'impostarne la realizzazione, deve proporsi, tra le fondamentali domande, anche questa: che ambiente presenterò, e come, e sotto che luce, affinché ne emerga la precisa, concreta verità?»

Queste parole scriveva Carlo L. Bragaglia nel fascicolo 37 di *Cinema*: 10 ottobre 1937, per trattare, subito dopo, del film che aveva allora terminato di realizzare: *LA BORSA DEGLI ANGELI*. Divaghiamo ancora per un poco (e si vedrà a qual fine preciso condurranno poi le nostre divagazioni); in quell'epoca, dunque, C. L. Bragaglia, che oggi è uno dei registi più attivi, scriveva di cinematografista; e prima ancora altri registi, che oggi realizzano film l'uno di seguito all'altro, erano recensori di film, dissertavano su settimanali come *L'Italia letteraria*, di estetica cinematografica: Raffaello Matarazzo, Giacomo Gentilomo. Ancor oggi vi sono coloro i quali scrivono di cinema e fanno del cinema; ma quantunque buoni, son pochi. Quale meraviglia fanno le parole di C. L. Bragaglia. E quale meraviglia farebbero quelle di Matarazzo e di Gentilomo! Hanno mantenuto fede, costoro, al programma, che promettevano di seguire con le parole scritte in quei tempi?

E non solo con le parole, ma con le opere. *O LA BORSA O LA VITA* è un film di C. L. Bragaglia, un film di oltre dieci anni fa, il primo film di un regista, che vantava allora soltanto una esperienza di regia teatrale. È in certo senso commovente il modo con cui egli s'è avvicinato al cinematografista. Si vede proprio che ha studiato i classici del cinema, i film famosi. Perché, come vedremo più avanti, le reminiscenze non mancano. Ma evviva le reminiscenze, se suggerite dalla intelligenza, dalla volontà di far bene.

Infatti, se codeste reminiscenze si identificano con alcuni fra i più tipici mezzi espressivi del cinema, e se non sempre rivestono quell'aspetto esteriore che le avvicina, poniamo, a soluzioni di un René Clair o di un G. W. Pabst, ma diventano mezzi, applicati con disinvoltura e quindi funzionali, allora possiamo riconoscere nel regista del film, se non altro, una sensibilità assimilatrice, oppure una padronanza del linguaggio filmico.

Un insegnante del Centro Sperimentale di Cinematografia ci ha gentilmente concesso in lettura alcuni compiti eseguiti dagli allievi di quell'Istituto, chiamati a parlare di film che erano stati loro proiettati. Una delle allieve, anziché scegliere un'opera troppo importante si è limitata ad analizzare *O LA BORSA O LA VITA*, parendole questo film, proposto agli allievi come esempio di quel qualcosa di buono che s'era fatto in una certa epoca, non privo di alcuni pregi: e notando, anzi tutto, che i pregi derivano da alcune «fantasticherie di regia». Sia pure ingenua, codesta espressione, ma peraltro tale da far intendere quale sia il tono del film.



Non vi manca un sogno: ed ecco l'elemento più fantastico. Ma la vicenda stessa è di per se stessa farsesca: una serie di episodi collegati da un tenue filo. È la storia di un individuo, Daniele, il quale, ritenendo di aver perduto, in gioco di Borsa, tutto il denaro affidatogli da un amico, tenta ogni mezzo per morire, affinché l'amico possa venir pagato della perdita del denaro, da altro denaro che egli potrà ricavare da una assicurazione sulla vita dello stesso Daniele. E questi tenta d'andar sotto un'automobile, si reca al Giardino Zoologico, dove va a finire nella fossa dei leoni (sì: Daniele nella fossa dei leoni), capita all'aeroporto dove sale sull'apparecchio preparato per l'esibizione di un famoso pilota, mette in marcia l'aereo e compie alcune evoluzioni acrobatiche, le quali anziché procurargli la morte, lo conducono alla ammirazione generale. Alla fine si ribatte in un pazzo, da Daniele non ritenuto tale, che gli propone una pericolosa missione in cui la vita sarà posta in pericolo, e accetta con entusiasmo. Ma quando è tutto pronto per l'azione, assiste a malincuore allo smascheramento dei pazzi. L'amico che gli aveva affidato i denari per giocare in Borsa, lo insegue; Daniele fugge, ma l'amico lo insegue soltanto per dirgli che le azioni si sono rialzate e che egli ha guadagnato un mucchio di quattrini. Il sogno, nel quale sono riassunti alcuni tra gli episodi salienti e trasfigurati secondo la illogicità del subcosciente, è posto dopo l'incontro di Daniele col pazzo.



In questa sequenza C. L. Bragaglia, coadiuvato da Carlo Montuori, validissimo operatore, ha adottato procedimenti diversi, dall'atmosfera sfumata propria dei sogni cinematografici, all'apparizione e alla sparizione di persone, in ricordo di Georges Méliès. Nella sequenza dell'aeroporto è evidente l'influenza di René Clair. La presentazione del buffo tipo di aviatore con la sua famiglia; le corse della gente dentro e fuori le rimesse, alla ricerca di Daniele che tenta di fuggire. (Si potrebbe pensare anche al Pabst della TRAGEDIA DELLA MINIERA, quantunque il tono sia tutt'altro; il confronto con À NOUS LA LIBERTÉ risulta ovviamente più facile).

Ma tra le cose migliori del film resta indubbiamente la prima parte. Salvo la inquadratura iniziale, presa da L'ARGENT di Marcel L'Herbier, tutto il resto denota qualità personali di buon narratore cinematografico, a volte arguto. Divertito e divertente ad un tempo appare qui C. L. Bragaglia, cui non fanno difetto la disinvoltura e la abilità nel movimento dei personaggi e della folla.

Il film è piuttosto frammentario, più di qualche quadro è pleonastico; ma tutto rientra nel ritmo dell'insieme, il cui tono è a volte quasi quello di un balletto. Ma è proprio vero: che cosa sarebbe stato questo film senza quelle che la giovinetta del Centro Sperimentale ha definito «fantasticherie di regia?». Gli attori, come si conveniva al carattere della storia, sono piuttosto meccanici, non tendono ad apparire naturali, ma assumono quegli atteggiamenti che più si addicono ad una farsa come questa.

Meglio, certo, cento volte meglio, la frammentarietà di questo film che la piatta e dozzinale sciatteria dei film più recenti di C. L. Bragaglia. Si confronti soltanto O LA BORSA O LA VITA CON LA SCUOLA DEI TIMIDI, che per taluni aspetti si può avvicinare al film del '32. Il senso del ritmo è assolutamente perduto, aleggia una diffusa mediocrità; le trovate sono scipite, di cattivo gusto. Ma C. L. Bragaglia, dopo aver tentato due tipi opposti di film, da quello di cui ci stiamo occupando al drammatico LA FOSSA DEGLI ANGELI, ha rinunciato a tutto, si è limitato a dirigere i cosiddetti «rifacimenti» (i quali, secondo alcuni produttori malcapitati, farebbero imparare il « mestiere ») e ha capito che per riuscire a guadagnare molti quattrini, è necessario dimenticare l'intelligenza di un tempo, dedicarsi alle più balorde e insulse trovate, ad una psicologia di quart'ordine, a una esteriosità manierata ed essere privi di ogni risorsa. Ecco, ciò che volevamo dire al principio. Questo vuole essere un invito a C. L. Bragaglia, affinché egli faccia un esame di coscienza e ne tragga le debite conclusioni.

CARLO JUBANICO



# CARMINATI

## il capitano della Duse

ROMA, marzo.

Caro direttore.

Il tempo stringe, e lo spazio manca. È il momento di concludere, e concludo. Eravamo rimasti a Valentino, dunque, e il resto va da sé, come un raccontino facile.

Nel maggio 1926, il primo giorno di lavorazione della DUCHESSA DI BUFFALO, T. C. era stato invitato al *lunch* da Costanzo Talmadge. « Ci sarà una sorpresa per voi » l'aveva avvertito; e con gli stessi abiti che indossavano per il film si recarono a colazione. Arrivati allo chalet dell'attrice ed entrati, un beduino si mosse incontro agli attori, salutandoli; era Rodolfo Valentino, nel costume del FIGLIO DELLO SCEICCO — il suo ultimo film. — « Sono lieto di conoscervi » disse Valentino a T. C.: « Voi siete un buon attore che fa onore all'Italia, è bene ogni tanto incontrare qualcuno che dalla propria buona posizione locale si muove per dare esempio agli altri », ecc.

Prima d'allora, T. C. non aveva mai voluto conoscere Valentino; al suo arrivo a Hollywood ne aveva domandato notizia, gli avevano risposto che Valentino era borioso, antitaliano; l'incontro li rese amici, e T. C. quando ne avrebbe fatto a distanza di anni il ritratto, si sarebbe espresso così: « Era cordiale, amava gli italiani e l'Italia, era bello, non molto alto, franco, agile, occhi da sognatore, tutte le donne ne erano innamorate. Ci saremmo dovuti incontrare ancora, ma finito il suo film egli partì per Nuova York dove moriva durante un'operazione. Fu l'ultimo più che l'ultimo nazionale; le donne piangevano, le donne si strappavano i capelli, le donne si dicevano vedove di lui, uomini si uccisero di amore per lui, giornali, ragazze, professori universitari, gli dedicarono poesie, carmi, numeri unici, ritratti, scritti postumi. Dal treno portarono la bara alla chiesa cattolica di Beverly Hills; gente faceva siepe per assistere alla cerimonia, svenivano ragazze, gridavano uomini e donne, tutti i presenti si battevano il petto contriti, dolenti per tale immatura perdita. Tutti invitati, al mattino nessun attore mancava; nei cantieri, negli studi, nei teatri non un uomo lavorava; era silenzio dovunque, le macchine non circolavano, s'udiva l'alto singhiozzo della folla estenuata. Dopo la messa funebre, portammo io T. C., Douglas Fairbanks senior, Charlie Chaplin e Mario Carillo (sotto il cui nome si celava il conte Mario Caracciolo di Melito, che sarebbe più tardi diventato Console generale d'Italia nel Kenia), portavamo la cassa sulle spalle dalla chiesa al carro. Una graf. cerimonia ».

Ma ormai è il 1928 quasi 1929, e bisogna partire da Hollywood; e T. C. parte. Nel gennaio era a Nuova York; trova subito lavoro in una compagnia che si recava a recitare in provincia, Pittsburg, Cleveland, Detroit, in una farsa francese, *Au service de la République*, tradotta col titolo *The Command to Love*. Il nostro attore aveva avuto assegnata una curiosa parte di addetto militare straniero; aveva gran timore di non essere troppo capito e si studiava di non mostrare quant'era titubante. Ma l'accento fu un vantaggio, gli fece ottenere un gran successo; egli si sapeva muovere con facile e garbata disinvoltura; subito riuscì a muovere le gelosie delle attrici vecchie e degli attori, Mary Nash, Violet Kemble-Cooper, Henry Stevenson. I giornali ne dissero subito un gran bene, ne additarono come insegnamento l'eleganza, il bel gestire, la franchezza; parlarono del suo bagno serale e mattutino. Ma tutto ciò fomentava le gelosie delle rivali, e T. C. decide: pianta la compagnia e torna a Nuova York donde s'era partito per il giro in provincia e per i primi successi teatrali d'America. « Non parto più » pensa, e afferma a sé: « voglio recitare a Nuova York, a Broadway ».

e da gennaio a giugno aspetta e cerca. Gli si fanno varie offerte, ma nessuna accetta, vuole la « sua » parte, come ha imparato a pretendere in America; vuole la parte che vada bene per il suo fisico. E trova alla fine *Strictly Dishonorable* di Preston Sturges, commedia strettamente locale, tutta americana (che venne data in Italia da Cimara e la Vera Vergani). Con clamoroso successo la « prima » avvenne all'Avon Theatre, e per diciotto mesi T. C. dette 725 rappresentazioni alle quali egli « sempre » intervenne. Solo per due recite, in tutta la sua carriera, dice di non essere stato presente, nel 1932: la sera del 30 dicembre e la mattinata del 31, per raffreddore (era allora protagonista della commedia *Musica nell'aria* di Jerome Kern).

La vostra pazienza e le colonne della rivista, caro direttore, mi vietano di allungare e spaziare il discorso intorno al genere di successo, la qualità di successo del Nostro Personaggio Attore; valga però — a conferma — che la commedia *Strictly Dishonorable* dopo avere ottenuto quel bel numero di repliche a Nuova York, varcò l'oceano, e venne rappresentata a Londra, da T. C. sempre e dalla sua compagine di attori, al « Phoenix Theatre » di Londra, nei mesi di aprile-maggio e giugno. I giornali si dedicarono a T. C. in lettere, editoriali, ringraziamenti, elogi; le vecchie attrici della scena inglese vollero e presero per regalo che T. C. si facesse fotografare con loro; ragazze e ragazzi gli scrivevano, operai gli mandavano doni, manicure si gettavano sotto la sua automobile, il segretario doveva cacciargli le ragazze dal letto; le cameriere dell'albergo si facevano corrompere per cedere il posto e l'incarico di portargli la prima colazione a letto. Era, sì, caro direttore, l'affermazione, il successo. E T. C., soddisfatto di questo e sicuro d'un meritato riposo, abbandonava l'Inghilterra per un periodo di vacanze, le prime dopo sei anni, e tornava in Italia.



Carminati nel film 'Il rivale'

Caro direttore, quando T. C. arrivò in Italia, per le sue vacanze, era tempo di felicità, e nessuno lo sapeva; c'erano pini e meli e alberi in fiore, come dice Victor Hugo in *Pièrre*; c'erano puli e pastrani a volerne, e si parlava della conquista di Cufra come di cosa mirabile. T. C. arrivava da Londra preceduto da nobile fama; era noto per essere l'uomo più elegante del mondo anglosassone; aveva un completo per ogni evenienza, pranzo borghese o pranzo d'affari, mattinata con l'Addetto militare o pomeriggio a teatro, aveva mille guanti, duemila cravatte, centinaia di abiti, i suoi anelli, fazzoletti, camicie, scarpe, soprabiti, sciarpe da collo, bastoni e ombrelli, impermeabili, cappelli, calze, erano citati sui giornali mondani di Nuova York, di Londra, di Parigi, di Hollywood. La gente gli scriveva da Mosca da Tokio da Città del Capo e da Lisbona per aver consigli precisi; commissioni di sarti lo visitavano per conoscere i segreti del suo guardaroba, gente gli telefonava (e si capisce, solo gli amici avevano il suo numero di telefono, che gli annunci non riportavano nemmeno) per sapere come vestirsi, in questa o altra circostanza, invito a pranzo dei Vanderbilt o Morgan, una caccia-cena con la principessa Belgioiosa, pranzo offerto dall'Ambasciata dell'Iran. Ogni settimana le riviste mondane di tutto il mondo dedicavano a T. C. una colonna fittamente descrittiva sulle sue visite, sulla maniera che aveva di comportarsi a tavola, a teatro, a passeggio; egli dava lezione a tutto il mondo, era un punto fermo e definito dell'eleganza del mondo. I suoi abiti glieli tagliava su misura un sarto italiano, le sue scarpe gliele preparava su misura un calzolaio romano, le sue cravatte gliele disegnava un decoratore italiano, i suoi guanti venivano fatti apposta per lui a Napoli, le sue camicie erano apposta tessute a Como; le sue calze, i suoi cappelli, i suoi bastoni, tutto era italiano; e in siffatto decoroso modo — con un linguaggio chiaro e preciso e tutto sempre appropriato — si esprimeva in inglese, in francese, in tedesco, in spagnolo, in italiano. Portava in alto un'insegna inequivocabile di italianità, dovunque. Ma faceva il bagno sera e mattina.

Venne dunque in Italia T. C. e i giornali cinematografici e teatrali furono pieni di sue interviste, autografi, fotografie, dediche, notizie, aneddoti. Poi le vacanze finirono, e T. C. in quello stesso 1931, alla fine di dicembre s'imbarcava per l'America, atteso per recitare a Broadway nella commedia di Jerome K. *Musica nell'aria*. Per dodici mesi la rappresentazione andò avanti con successo, ininterrottamente venne replicata; l'abbandono della prima donna non mutò le condizioni di affermazione e successo del lavoro, tutto impostato su T. C., ma appena egli per altri impegni abbandonava il teatro, la commedia, pur ripresa con altro attore, cadeva clamorosamente.

Questo a noi dovrebbe servire d'insegnamento preciso sulle condizioni del teatro americano. « Qua » ci dice T. C.: « ognuno deve portare qualcosa per completare i momenti che gli si confanno; la stella da sola non vale, è necessario che trovi il suo lavoro, attore e commedia si completano, si fondono ». T. C. era fatto per interpretare *Musica nell'aria*; il grande attore americano O' Brian no; e ripresa da lui, la commedia di Kern cadde.

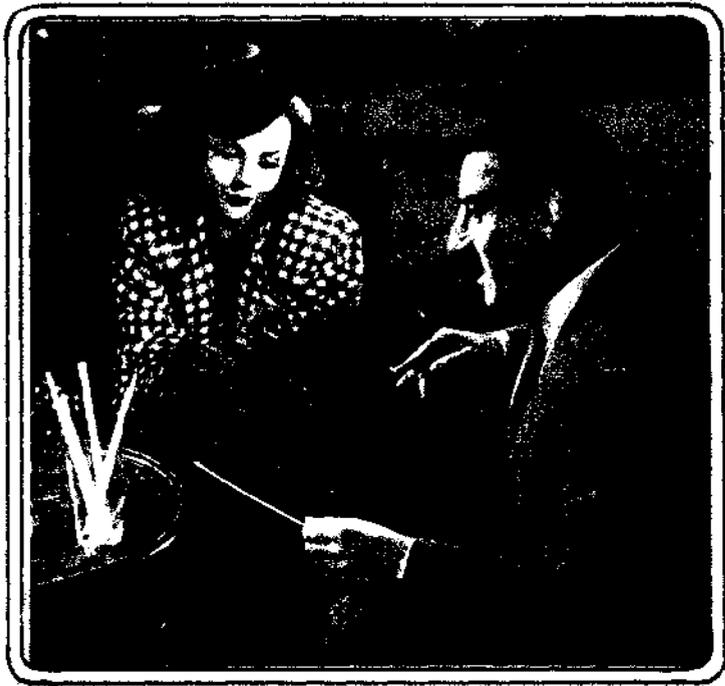
Nel 1933 T. C. è a Hollywood per il suo primo e secondo film sonoro (United Artists). Il primo fatto con Ann Harding fu *THE GALLANT LADY*; il secondo fu *MOULIN ROUGE* con Constance Bennett. Nel 1934 T. C. segnò la propria « pietra miliare » nella carriera cinematografica, con *UNA NOTTE D'AMORE* (Columbia) girato insieme a Grace Moore. Nel 1935 era di nuovo a Broadway, compagno di Lorette Taylor, la grande attrice, la più grande stella d'America, creatrice di *PEG O' MY HEART*, nella commedia di « la medesima *Af Marion's* (Da Mario). Corrono i tempi intanto, e il suo nome grandeggia grandeggia grandeggia, si parla di lui, le sue fotografie appaiono su *l'Unity Fair* fra quelle dei « rubacuori » e degli « strappacuori » internazionali, con Herbert Marshall, Clark Gable, i Barrymore; e T. C. si afferma nel cinema come prima del '28. Sempre del '35 è *VIVIAMO STANOTTE*

(Columbia) con Lillian Harvey, e alla fine di quest'anno, passa alla Paramount per girare con Mary Ellis Paris in SPRING

Voi, certamente, caro direttore, vorrete sapere con quale esito quei film vennero proiettati. Il Nostro Attore non conosce che una parola, « successo », e a questa si attiene: quando il successo sale, e lo inonda e lo sommerge, Londra lo chiede nei suoi stabilimenti, gli inglesi, gelosi della sua bravura, ammirati di lui, lo rubano all'America con ricchi contratti; e T.C. è ai primi del 1936 a Londra per la casa Wilcox; e qua gira TRE MAXIM'S rifatto dal famosissimo VARIÉTÉ di Dupont, che per T.C. i produttori hanno apposta acquistato, e a suo fianco e la bravissima Anna Neagle. Grande successo, enorme, clamoroso, incredibile; un breve riposo, quindi è di nuovo al lavoro in LONDON MELODY sempre con Anna Neagle, e sempre con lo stesso successo strepitoso. (Il film venne a Roma e fu presentato in edizione originale alla Quirinetta).

Il tempo stringe, e vorrei finire senza il solito « continua », caro direttore; perciò dovrò limitarmi alla sola cronaca di questo periodo tanto vicino a noi. Siamo nel 1937; T.C. è stato assunto di nuovo da Wilcox per TRAMONTO VIENNESE, film nel quale T.C. « supera se stesso nella parte brillantissima d'ufficiale italiano ». Le offerte teatrali sono numerose, assillanti, assidue visite, telefonate ogni momento, telegrammi, lettere; al suo arrivo a Londra da Broadway T.C. riceve diecimila copie insieme, ma non trova nulla che gli si confaccia, e rifiuta, continua a rifiutare, egli vuole scegliere e non essere scelto (altro suo motto, caro direttore, molto importante nella vita privata del Nostro Personaggio semistorico). Broadway ad ogni modo l'impegna pur sempre come sapete, dire « Broadway » — cioè la via lunga — significa dire teatro, e recitare a Broadway « è frase che pur è fatta » è sempre solenne — per un attore ampiamente descrittivo: tra il cinema e il teatro non sa più che cosa scegliere, non ha riposo, e invece ne vuole.

Nel 1937 T.C. è in Italia, suscita furorato di amore, d'ammirazione, si parla di suicidi avvenuti ai suoi piedi, le donne bussano alla porta della sua camera intercettandolo, egli è costretto a uscire dalla porta del bagno, dove usare l'uscita di servizio per allontanarsi dall'albergo dove alloggia, a Venezia, Roma e Montecatini; i ragazzi lo seguono gridando Viva e chiedendo fotografie con dedica. L'inverno 1937-38 Egli onora Parigi della Sua presenza, i giornali lo annunciano, danno cotidiane notizie di Lui; ne comunicano con tremore il di del salute, l'addio. Si cerca di trattenerlo, ma impossibile fermare chi ha scelto per motto « stare, andare, non tornare », e per contrappunto « scegliere, non essere scelto ». Di nuovo a Broadway, nel 1938, recita con garbo e bravura la commedia ungherese *By Candlelight* (A lume di candela), (che più tardi gli americani avrebbero rifatto in film con Elissa Landi). Nel 1938 — e ormai i giorni di successo si ripetono monotoni anche per T.C. in una continuità paurosa di interviste, fotografie, lettere — è tutto ciò pubblicamente, senza approfondire la vita dirò così — intima, segretissima (tutta conservata si pensa in quelle pagine suggerite da noi) — nel 1938 T.C. è all'apice della carriera, torna ancora in Italia e riceve la benevolenza dei suoi compatriotti, ancora e sempre apprezzato, ammirato, amato. L'anno dopo è di nuovo a Broadway, e recita la commedia *Stephen Junet* in costumi della fine Settecento, abiti che gli si confanno moltissimo. Nel '40 è a Hollywood per il suo ultimo film americano SAFARI, interpretato con la Carroll e Douglas Fairbanks jun. Al ritorno avrebbe dovuto apparire a Broadway in una importante ripresa, CAVALIERE DELLA GUARDIA, con Miriam Hopkins, ma per motivi direttamente politici, in seguito a un fiero litigio con la prima attrice, T.C. abbandona, paga tremila dollari di penale e cerca di rispondere nei modi migliori e più decorosi alle augure che da quel momento cominciano a piovergli addosso. Organizzatore di una recita a beneficio degli ex combattenti italiani d'America, al Madison Square Garden, all'ultimo momento le autorità di Nuova York sospendono la recita o fanno qualcosa che la renda vana; un



Mentre Marisa Vernati è attenta a formare le parole di un linguaggio surrealista, Carlo Ninchi sembra seguire il filo dei suoi pensieri e risponde vagamente a ciò che l'attrice gli comunica. Avrà poi ben capito? In ogni modo la fotografia ci mostra uno degli aspetti tipici di questo nostro attore, che è senz'altro uno dei nostri migliori. Insieme a Gino Cervi infatti egli ha portato in Italia — assimilandola alla nostra tradizione recitativa — la tecnica anglosassone, o, in altre parole, la recitazione di cervello. Guardate il modo di tenere la sigaretta di Ninchi, come è nervoso, come corrisponde intimamente al carattere ed al significato dei momenti mi-

gliori della sua recitazione. Mancano le sovrastrutture che rendono di solito i nostri attori così lontani da una recitazione umana ed essenziale. Peccato che Ninchi sia usato spesso a sproposito e senza criterio in parti che non gli si addicono! Ultimamente lo abbiamo visto molto volentieri in TRAGICA NOTTE. Ma ancora Ninchi è lontano, come attore di cinematografista, dall'averci offerto la misura completa della sua bravura e delle sue possibilità. Le sue ultime interpretazioni (LA MORTE CIVILE, STASERA NIENTE DI NUOVO, I PROMESSI SPOSI, GIARABUB), sono senza dubbio passi sbagliati o comunque interpretazioni secondarie per un attore così fornito come lui.

grande scandalo scoppia, nel quale T.C. giganteggia. Egli appare finalmente come rappresentante dell'arte italiana all'estero, degli italiani di America. È insomma il punto cruciale d'una politica, in lui, si assommano il ricordo della Duse e i grandi film muti, Marconi e le esportazioni italiane. « O solo mio » e le arance — con tutti gli eccetera più densi e ricchi. I giornali plaudono a T.C., gli uomini politicanti no; da una parte gli si grida *eccema* dall'altra *abbasso*; è l'uomo del giorno, un qualche segreto è in lui, caro direttore, che lo fa eternamente riturgere in primo piano, sotto la luce di mille riflettori. Dove Lui passa, motociclisti lo precedono, elaxon vorzanti. Da Hollywood i produttori gli fanno una forte offerta, cinquantamila dollari per una grossa parte, una parte bellissima; egli (giugno 1941) deve essere, sarà protagonista del suo down: « No » — lui dice; si insiste, si telegrafa, si aumentano le offerte, gente corre tra Nuova York e Hollywood, tra gli uffici telegrafici e l'abitazione di T.C. Ma T.C. rifiuta; la parte è bellissima, ma, dice lui, che ha un difetto, di essere il protagonista un ufficiale italiano che in A.O. per simpatia verso gli inglesi gli si arrende invece di combattere. T.C. è italiano e insomma rifiuta. Ma gliene incoglie male, nuove angherie si rovesciano su di lui; e il giorno 8 dicembre 1941 — dieci giorni prima che tra Italia e America avvenisse la dichiarazione di guerra — egli veniva imprigionato insieme a tutti gli italiani influenti o in alcun modo rappresentativi d'America. In prigione col suo amministratore fino al 7 maggio

1942 veniva finalmente imbarcato (trasportati tutti gli italiani in barche chiuse, segrete, luttuose) sulla svedese *Drottningholm* da New Jersey, e il 16 maggio toccava Lisbona, e dopo aver rifiutato le offerte delle case di produzione di Berlino, ed essersi fatto denotare di oltre mezzo milione di dollari fra oro argento denari e preziosi; appena toccato il suolo europeo, e aver lasciato a Nuova York quattordici bauli di cari ricordi, il 22 maggio entrava in Italia. Oggi, caro direttore, T.C. è tra noi, e dal Botaro con grande dignità — quasi l'avversa fortuna nemmeno l'avesse sfiorato — pranza, chiacchiera, modestamente si fa piccolo piccolo di fronte alla grande competenza del regista Cancellieri (MUSICA NEL TEMPO) o del regista Petroni (GOETHE A ROMA) — nostri illustri personaggi attuali contemporanei e viventi; e tra un discorso e l'altro di Savelli, Guzzi, Montanarini, Diemoz, De Felice, Cardarelli quando è a Roma, Fazzini se capita, Gabriellino d'Annunzio, Nelly Vucetic, Rubino, etc. — pranza beve e racconta qualcosa delle molte cose fatte, viste, osservate nei suoi viaggi, nè più nè meno che Marco Polo al suo ritorno dal Catajo, o il Carletti alla Corte del Granduca di Toscana sulla scoperta della banana o del cacao, o il Frescobaldi e il Gemelli-Careri. Con il che — dopo aver nominato amici illustri e non illustri, e aver dato prova di non rara cultura geografico-letteraria — chiude; e, mio caro direttore, stavolta segno la parola Fine.

Vostro  
RENATO GIANI

# FILM DI QUESTI GIORNI



«Giacomo l'idealista»

## GIACOMO L'IDEALISTA

Italia - Produzione: A.T.A. - Distribuzione: Artisti Associati - Regia: Alberto Lattuada - Soggetto: dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi - Direttore di produzione: Ferruccio De Martino - Sceneggiatura: Emilio Cecchi, A. Buzzì, Alberto Lattuada - Scenografia: Ascanio Coccè, Morbelli - Costumi: Gino C. Sensani - Operatore: Carlo Nebiolo - Interpreti: Massimo Serato, Marina Berti, Andrea Checchi, Tina Lattanzi, Armando Migliari, Giulio Tempesti, Paolo Bonacchi, Giacinto Molteni, Viglione Borghese, Silva Melandri.

Ancora una volta il Cinema italiano porge la mano, per un disutile girotondo, a quel « pretestismo », che da qualche tempo si abbevera alle fonti della nostra letteratura ottocentesca! Ancora una volta non possiamo fare a meno di denunciare come assolutamente sterile ed arida, frigida e indifferente, un'unione fra letteratura e cinema piantata su siffatti termini. Se la prima deve risultare di aiuto al secondo, è indispensabile dire che questo deve avvenire per una convinta necessità di narrare per mezzo delle immagini, non per « pretesti » di dubbia, e nella più parte dei casi, insincera ispirazione!

Nessuno può dubitare, oggi, che Jean Renoir, accostandosi al romanzo di Zola, avesse convinti e sostanziosi motivi da trasferire in immagini, nella sua BÊTE HUMAINE.

Alberto Lattuada, invece, collocandosi accanto a De Marchi, non ha lavorato che di cervello: non lasciandosi mai trasportare né da un'apassionata dimestichezza fra questo scrittore e lui, né da una vera intuizione cinematografica, ha operato in un'oziosa maniera che non riusciamo assolutamente a comprendere e a giustificare. (Dicendo questo, risulta anche chiaro l'apporto di un Emilio Cecchi, in sede di sceneggiatura).

Il Lattuada è un intellettuale, senza dubbio. De Marchi, invece, è uno scrittore umano, al quale manca proprio una preziosa educazione letteraria. De Marchi manca così di « stile ». Lattuada, al contrario, ha dimostrato di avere sol-

tanto squisiti interessi formalistici. De Marchi in ogni suo romanzo ci ha porto una tesi morale, partendo da una concezione della vita semplice e schietta. Lattuada non prende una posizione precisa né di fronte all'aristocrazia né di fronte ai poveri: ambedue gli ambienti gli servono, di volta in volta, per inquadrare alcuni elementi che gli interessano fotograficamente, perché è perfettamente conscio che gli possono concedere determinati effetti. Ad esempio: il paesaggio, che è visto non nel suo valore spaziale, che è ricreato non con modi del tutto personali, ma soltanto in quanto gli offre la possibilità di riprenderlo alla maniera di tutta una scuola pittorica ottocentesca!

Vediamo, anche meglio, la posizione dello scrittore De Marchi. Egli occupa, nella letteratura italiana, uno dei posti meno sgargianti: a cavallo tra le esperienze manzoniane e fogazzariane e quelle naturaliste, i suoi intendimenti possono essere riassunti in quel che scrisse di lui Gactano Negri nella prefazione a *Con il fuoco non si scherza*: «L'arte gli serviva a chiarire le alte significazioni della verità comune, i severi ammonimenti della vita. Egli era un verista... uno che non si svia nella malsana e falsa ricercatezza dei sentimenti e dello stile, ma scruta attentamente il vero per riprodurlo con un intento morale superiore, e riesce insieme poeta e moralista». Lattuada, trasportando De Marchi sulla schermo, ha rivoltato i termini: ha svuotato il romanzo del suo contenuto apertamente umano, e ne ha cavato fuori i motivi (tutti secondari) che gli hanno dato modo di dimostrare il suo talento di calligrafo o di orecchjante. La stessa fuga attraverso la neve — che è il pezzo senza dubbio più cinematografico e più riuscito — risulta, in definitiva, un pezzo di « bravura » (con tutti i complimenti che un regista come lui poteva trovarci: il lumino in mezzo alla neve, i bianchi e i neri ecc.), avulso e staccato dal resto della narrazione.

È logico, a questo punto, osservare che — dati questi fatti — di una vera e propria narrazione

non si possa mai parlare. Il disagio che il film ci procura è di continuo prodotto dal non riuscire, una volta, ad eludere il frammentario e l'occasionale: « il pretesto » appunto.

Difatti, partendo sempre da « pretesti », avviene che il regista sia sopraffatto dai molteplici avvenimenti del film, che si sovrappongono senza mai esaurirsi. (La tragedia della famiglia, ad esempio, che poteva rappresentare un grosso motivo, incisivo e realista, finisce per inaridirsi nell'agghiandato gioco fotografico e coloristico di una tavola apparecchiata o di un arido elenco di primi piani nell'osteria, in allusioni letterarie ed ermetiche. Altri esempi, ancora: la ragazza « argentina » e suo padre appaiono, spariscono, e la ragione non ti risulta ben chiara; l'iniziale torbido interessamento della contessa per il protagonista, che si smorza e svanisce senza motivi ecc. ecc.).

Sempre in stretta derivazione dalla posizione di partenza, il film difetta nel ritmo: a volte, procede lentamente, ricordandoci un poco la tecnica del muto, in altre il regista sente la necessità di stringere anche troppo i tempi della recitazione: e da questo deriva, com'è naturale, una dispersione di elementi.

I personaggi risultano, chi più chi meno, piuttosto sbandati. Checchi, cinematograficamente ben definito dalla, chiamiamola un po', « sequenza del gatto », è senz'altro l'unico che veste i panni di un uomo vero e concluso nella parte del conte libertino, Giacomo, l'Idealista, manca di fiato e di sangue: cade in tutto il film nei più squallidi convenzionalismi. Celestina, condotta a finire così malamente da un cattivo fato, è sempre in adorazione, non sappiamo bene perché, di fronte agli aristocratici. E così fa Giacomo, che non fa niente, travolto da una sorta di obliovismo, per impedire che Celestina sia portata lontana da lui. Per cui a questo punto, più che mai, il suo « idealismo » riesce incomprendibile; ed anche la sua moralità.

La recitazione (trascurata da un regista, che accampa, piuttosto, qualità di operatore) va da una tendenza all'altra, indifferentemente: dalla recitazione realistica della Lattanzi, a quella della Berti, immota e « deliziosamente » atteggiata: la sua aggraziata astenia cede ai desideri dell'obbiettivo, come alle voglie del conte; dalla recitazione di Serato, che assiste a tutto il film, seguendo pensieri reconditi e personali, a quella, melodrammatica, soprattutto nella morte di Molteni, conte padre.

La fotografia di Nebiolo, la scenografia di Paoli e i costumi di Sensani avvalorano il gioco leggiadro.

## UN GRANDE AMORE

(Die grosse Liebe) - Germania - Produzione: Ufa - Distribuzione: Film Unione - Regia: Rolf Hansen - Operatore: Franz Wehmayr - Scenografia: Anton Weher - Interpreti: Zarah Leander, Viktor Staal, Paul Hörbiger, Grete Weiser, Wolfgang Preis, Viktor Janson.

Una storia senza preziosi sottintesi, che si giova, nella prima parte, di una discreta imitazione dei modi, disinvolte e aneddotici, soliti alla commedia americana.

Nella seconda parte, intervenendo elementi più pretenziosamente drammatici e più dichiaratamente propagandistici, il film viene a perdere il suo ritmo agevole e sollecito, le annotazioni psicologiche s'impacciano, con meccanica monotonia, nelle strette sgradevoli dei luoghi comuni.

Zarah Leander, il cui fisico ci rammenta sempre le basiliche, dona al personaggio, piuttosto vieto, dell'attrice innamorata, i suoi atteggiamenti implacabili e volitivi, la sua voce solida e tenebrosa, che « funzionano », ad ogni modo, assai meglio nel dramma che nella commedia. Insignificante Victor Staal, Paul Hörbiger offre delicatamente un'ennesima prova del suo buon cuore.

La fantasia degli sceneggiatori, l'occhio del regista e l'abilità dell'operatore, non si sono davvero impegnati nell'ammannirci quella convenzionale « macchietta » dell'impresario italiano e quei cartolineschi esterni romani!

# IL NEMICO

Italia - Produzione: Cines-Juventus - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia e soggetto: Guglielmo Giannini - Operatore: Vincenzo Seratrice - Interpreti: Stefano Sibaldi, Eri Maltagliati, Paola Borboni, Guido Notari.

Guglielmo Giannini, dopo aver alla bella meglio sceneggiato un suo retorico « giallo », s'è incaricato anche della regia, senza neppure approfondire i più elementari canoni cinematografici.

« Voce! » ha gridato alle nostre spalle uno spettatore, in verità troppo diligente, dinanzi ad un affievolimento del dialogo.

Gli attori, quasi tutti di teatro, assecondano premurosamente la volontà dell'autore, enfaticamente terrorizzati o sofferenti.

## MATER DOLOROSA

Italia - Produzione e distribuzione: F.I.A. - Regia: Giacomo Gentilomo - Soggetto: dal romanzo omonimo di Gerolamo Rovetta - Direttore di produzione: Gino Bossi - Sceneggiatura: Guido Cantini, Alberto Casella - Scenografia: Piero Filippone, Giovanni Sarazani - Costumi: Vittorio Nino Novarese - Operatore: Ugo Lombardi - Interpreti: Mariella Lotti, Claudio Gora, Anneliese Uhlig, Renato Cialente, Annibale Betrone, Amilcare Pettinelli.

Gerolamo Rovetta apparecchiava senza posa i suoi drammi ed i suoi libri per quella borghesia, che, dopo il settanta, si credette in diritto di quieto vivere. Corrotta e ignorante, vanitosa e pettegola, gastrica e ipocrita, essa amava (dopo aver ben succhiato, lungo i gioconli ottimismo del pomeriggio, tutto il miele raccolto nelle storie d'amore di Octave Feuillet e di George Ohnet) ritrovare nelle arruffate pagine di Salvator Farina e di Gerolamo Rovetta, accanto all'imperante filosofia della sua vita pratica, l'eccitante tentazione delle forti passioni proibite; accanto alle sue quotidiane aspirazioni inesaudibili, la pungente soddisfazione di poter, con sì grande facilità, penetrare nei cantucci più segreti d'una guasta aristocrazia cittadina; accanto agli affari minuti, ai piccoli affetti, alle meschine cattiverie, il cozzo melodrammatico d'una « scena madre » o i languori pseudo-irici dei novelli Romèi. Sommersi i romanzi rovetiani dall'improvvisa mania per il « romanzo estetico », di lui non è restato che un dramma — *Romanticismo* — a grandolare ancora per i palcoscenici delle filodrammatiche, sbandierando la sua retorica pomposa. È stato il cinema a ripescarlo, il vecchio Rovetta, questo nostro cinema che non vuol rinunciare ai facili schemi decorativi e teatrali!

E perchè tutto risultasse anche più agevole e ordinario, ha perfino spogliato le storie di Rovetta di quella « fotografica » cronaca d'un costume, degna d'esser riportata alla nostra vista di « storici » altrettanto crudamente vivisezionata.

Mutati i tempi dell'azione, come in questo **MATER DOLOROSA**, sono restati, difatti, soltanto gli effetti più volgarmente patetici di questo scrittore, chiusi in una cornice puritanamente

scandalistica; effetti che il regista Gentilomo non ha neppure tentato di rendere cinematografici: la macchina sosta a lungo per rinviare una sequela di luoghi comuni e, se improvvisamente guizza, non vi rallegrate: lo fa soltanto per seguire gli innumeri abbracci di una madre e di una figlia e le lunghe passeggiate dei servitori, con o senza lampada.

Non mancano neppure i passaggi all'ungherese (lumi e lumi) e i simbolici fiori che tremano, allorchè la duchessa Lalla d'Elede è tentata dall'ironico Vharé!

Seguendo l'esempio introdotto dai film di Mastrocinque, il decoro non difetta di « pulizia », « una pulizia » tutta esteriore, con la quale i nostri produttori stimano d'aver esaurito il loro compito.

Anneliese Uhlig, tutta concentrata in una perpetua miopia, porta assai spesso la mano al fianco, tanto che abbiamo temuto ella fosse piuttosto una splenomegalica che una cardiopatica. Mariella Lotti, bravina all'inizio, si perde presto nel meccanismo del suo convenzionale personaggio ed è mal fotografata. Claudio Gora confonde troppo la correttezza con l'inespressività. Di Grucciati, gravato da una strana parrucca, con la sua recitazione, che vuol essere « romantica » e allucinata, rende assai comico il suo personaggio, *deus ex machina*, in un certo senso, del goffo zibaldone.

## PAZZO D'AMORE

Italia - Produzione: Nazionalecine - Distribuzione: Nazionalecine-Manenti - Regia: Giacomo Gentilomo - Direttore di produzione: Eugenio Fontana - Soggetto e sceneggiatura: Vittorio Metz - Arredamento, costumi e scenografia: Veniero Colasanti - Operatore: Giorgio Orsini - Montaggio: Guido Bertoli - Interpreti: Renato Rascel, Pietro Tordi, Elena Grei, Tina De Mola, Enzo Biliotti, Carlo Duse, Augusto Di Giovanni, Tino Scotti.

La realtà deformata di un film comico autentico opera una grande attrazione in chi è, per settimane e settimane, immerso fino alla gola nella bavosa realtà svisata dei film comico-sentimentali!

## PROGRAMMAZIONI DI FEBBRAIO

### A ROMA

<i>Una storia d'amore</i> (Lux - Italia)	Moderno	19
<i>Il birichino di papà</i> (Lux - Italia)	Splendore	17
<i>Signorinette</i> (Imperial - Italia)	Corso	15
<i>Il grande re</i> (Tobis - Germania)	Supercinema	15
<i>Il fanciullo del West</i> (Scalera - Italia)	Barberini	13
<i>Dove andiamo, signora?</i> (Elica-XX Secolo - Italia)	Moderno	13
<i>Sangue viennese</i> (Tobis-Wien - Germania)	4 Fontane	10
<i>Mater dolorosa</i> (Eia - Italia)	Corso	10
<i>I pagliacci</i> (Itala - Italia)	Splendore	9
<i>Giacomo l'idealista</i> (A.T.A. - Italia)	Splendore	7
<i>Il vagabondo della steppa</i> (Phoenix - Polonia)	4 Fontane	6
<i>Gli ultimi filibustieri</i> (B. C. - Italia)	4 Fontane	5
<i>Milardi, che follia!</i> (S.A.F.A. - Italia)	Corso	4

### A MILANO

<i>Sangue viennese</i> (Tobis-Wien - Germania)	Eden-Filo	29
<i>Colpi di timone</i> (Lux - Italia)	Ambasciatori-Astra	22
<i>La via di Carlo</i> (Capitani - Italia)	Ambasciatori-Excelsior	20
<i>Malombra</i> (Lux - Italia)	Odeon-Astra	19
<i>Giorno di nozze</i> (Lux - Italia)	Eden-Filo	18
<i>La maschera e il volto</i> (Kino film - Italia)	Corso	10
<i>Annelie</i> (Ufa - Germania)	Astra-Excelsior	10
<i>Il grande re</i> (Tobis - Germania)	Odeon	9
<i>Signorinette</i> (Imperial - Italia)	Astra	8
<i>Mater dolorosa</i> (E.I.A. - Italia)	Odeon	8
<i>Maria Malibran</i> (A.C.I. - Italia)	Corso	7
<i>Milardi, che follia!</i> (S.A.F.A. - Italia)	Corso	7
<i>Le due strade</i> (Consejo de la Hispanidad - Spagna)	Ambasciatori	7
<i>Redenzione</i> (Marfilm-Artisti Associati - Italia)	Excelsior	5
<i>Buongiorno Madrid!</i> (XX Secolo - Italia)	Corso	5

Abbiamo ceduto ad uno scampio di pensieri, recandoci a vedere questo **PAZZO D'AMORE!**, soggetto e sceneggiatura di Vittorio Metz. Ma, all'osservazione critica, abbiamo dovuto constatare che quella saporosa corrente umoristica, che da tempo fa capo al *Marc Aurelio* e al *Bertoldo*, strampalata e cerebrale, frigida e surrealistica, non riesce ancora ad aderire al mezzo cinematografico: battute raffinatamente spiritose partono di colpo ad impiettrirsi in una regione vitrea e rarefatta, inconsistente, proprio perchè difetta il corrispettivo motonio, non risulta strettamente aderente, funzionale, la relazione fra ambiente e personaggi. La fantasia, una fantasia, a lungo andare, meccanica, si rinsecchisce, troppo spesso, entro le angustie vignettistiche della *boutade*, o poco più: *la clarté et l'imprevu*, come diceva Stendhal a proposito dell'impressione comica, la evidenza visiva e la rapidità dei contrasti, si spappolano in un troppo fuggevole stimolo.

Questo lo diciamo per le « trovate » più autenticamente « metziane » (il salvatore professionista, il circolo degli uomini in camicia, l'arrivo del marito geloso ecc.; sebbene anche un scutore clairiano circoli in tutto ciò). Il resto vuol ricondurre lo spettatore indietro nel tempo, fino alle « scene comiche finali », col risultato che, mancando alle corse, ai parapiglia ed ai lazzi quell'ingenuo fervore, quel travolgente sapore dei vecchi pagliacci, il film, in queste parti, scade nella noia del farsesco banale.

Negativo è poi stato l'intento di creare con Rascel un originale complesso personaggio comico, bellamente prigioniero delle cose, sì che lui stesso e le cose venissero a creare lo stesso tipo di riso: sopraffatto dalla meccanica degli avvenimenti e dall'evidente confusione di stili e di ritmo, in luogo di conservargli e di avvalorargli quei suoi modi infantili e trasognati, con i quali s'è creato, nell'avanspettacolo, una sua precisa personalità, egli ricorda un momento Ridolini, un momento Eddie Cantor e, perfino, Charlot!

Ottima la caratterizzazione di Fegato da parte di N. Scotti.

La regia è di Gentilomo, che, motorizzandosi, passa da un genere all'altro con incredibile facilità!

Infine, ci riesce, ancora una volta, incomprensibile per quale ragione sia stata « doppiata » la voce di Rascel: una cosa che serve soltanto a sminuire l'interesse creato attorno all'attore comico!

VICE



'Mater dolorosa'



È un film di alpini, di quegli alpini che tante pagine di gloria hanno scritto nella guerra che ancora si combatte.

È narrata la passione dei giovani, il loro coraggio, la loro gioia di vita continuamente messa a repentaglio, il sacrificio che concluderà anche una piana vicenda d'amore. La cornice è naturalmente quella severa e suggestiva, come un tempio, delle montagne nevose e piene di echi.

I personaggi sono in massima parte alpini veri, adusati ai cimenti della montagna, alle fatiche più dure, alle rinunce più grandi. Accanto ad essi Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Mario Ferrari, Ori Monteverdi, Cesco Baseggio e Nico Pepe.

La regia è di Aldo Vergano e la supervisione di Alessandro Blasetti. (Prod. Api-Lux).



**VOI FOTOGRAFATE  
NOI PUBBLICHIAMO**

① Raccontiamo questa volta alcuni esperimenti eseguiti da dilettanti in diverse condizioni di luce. Grandi progressi si sono avuti in questi ultimi anni nella tecnica ottica e nella chimica dei preparati sensibili, tanto da permettere, non solo di agire nelle più disparate condizioni di ambiente, ma di poter realizzare alte velocità d'otturazione, per la ricerca di effetti sempre più strani o per le reali esigenze nella fotografia documentaria. Un esempio di queste possibilità lo abbiamo nella foto inviata da MARCELLO MELMEZZI di ROMA, in cui il sessantesimo di secondo è riu-

sento a fissare il movimento della ballerina. La pellicola usata è la I.S.S. dell'Agfa, con il Summita 1:2, emulsione non sensibilissima, quindi, ed obiettivo non di massima luminosità. Interessante è notare che il negativo non è risultato affatto sottoposto: il contrasto si è mantenuto più che normale, e lo vediamo dalla resa delle mezze tinte, assai naturali anche con la lentissima luce del paleoscenico.

② Con le macchine a piccolo formato, macchine che, per la loro ridotta distanza focale, sono generalmente tor-



nite di ottica luminosissima, è venuta la moda delle fotografie al cinema. L'illuminazione dello schermo è molto ridotta, ma tenendo conto che si può ricorrere a tempi d'otturazione abbastanza lunghi, come il decimo ed il quinto di secondo, non ci si trova, per fare un paragone, in condizioni peggiori di quelle che si possono avere nella fotografia sportiva in esterno, quando è necessario impiegare tempi dell'ordine del millesimo. Inoltre la luce dello schermo assai attinica perché ricca di radiazioni azzurre, proveniente da un arco voltaico, permette di sfruttare tutta la sensibilità dell'emulsione. Il ricorrere a tempi d'esposizione non troppo brevi è reso anche necessario dallo stesso meccanismo della proiezione: infatti l'illuminazione dello schermo è intermittente ed, in una frazione di secondo, ad un periodo di luce segue un periodo di otturazione, durante il quale avviene il trasporto della pellicola da un fotogramma all'altro. Con pose brevi si rischia di fotografare proprio nell'intervallo di oscurità o per lo meno di sfruttare solo una frazione del tempo in cui lo schermo rimane illuminato. D'altra parte è inutile tentare di fissare il movimento

degli attori che, se veloce, risulterà per la stessa tecnica di presa cinematografica, già mossa nel fotogramma e quindi non ulteriormente analizzabile. Molti consigli sono stati dati, anche su queste pagine, sui metodi e sugli apparecchi da adottare. Riportiamo qui un tentativo su C. 6, con obiettivo 1:3,5, di Aldo Amici di ROMA. Per ottenere, in queste condizioni, un negativo stampabile, l'autore ha posato per 1/2 secondo approfittando di una pausa del movimento. Lo sviluppo è stato prolungato per un tempo doppio del normale, e l'effetto di questo trattamento è assai visibile considerando semplicemente il contrasto e la grana della copia. È stato sperimentato con una normale pellicola che, elevando il fattore sensibilità e precisamente portandolo da 20 a 48, con il prolungamento del tempo di sviluppo da 7" a 14", si ha contemporaneamente un incremento del gamma da 0,5 a 0,7 e della grana da 15 a 20. È consigliabile quindi, qualora non si possa ricorrere a pellicole ancor più sensibili, tentare l'ipersensibilizzazione della emulsione ai vapori di mercurio, trattamento questo, che, come è noto, non porta ad inconvenienti di resa.

MARIO CALZINI

**IL SALVATAGGIO DI UN'ARTISTA...**



**M**ia cugina Rosella a sedici anni aveva già conseguito a pieni voti il diploma di pianoforte e le sue mani, sulla tastiera, parevano quelle di un angelo!

Ma sua madre s'ammalò ed ella dovette dirigere la casa. Si dimostrò una massaiola modello; però le sue mani come si erano trasformate! Le faccende domestiche e il freddo invernale le avevano arrossate e screpolate.

Un grande violinista venne in quei giorni a trovarmi; cercava una valente accompagnatrice per un ciclo di concerti, ed io pensai subito a Rosella e alla carriera che poteva schiudersi luminosa dinanzi a lei! Ma ella mi disse con gli occhi pieni di lacrime: "Come posso

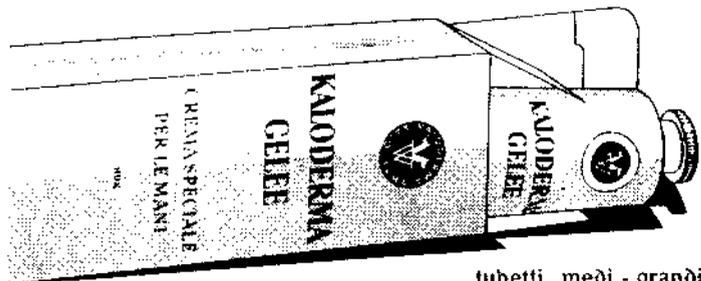
esporti ad una prova? Avrei troppa vergogna di mostrare al grande concertista queste orribili mani!" Le sorrisi. "Rosella, ti ho portato un tubetto di Kaloderma Gelee. Provalo subito."

L'indomani, recandomi da Rosella, vidi volare sulla tastiera le sue mani tornate miracolosamente bianche e vellutate. Rosella mi gettò le braccia al collo: "E' un prodotto meraviglioso, Maria! Tu mi hai salvata!"

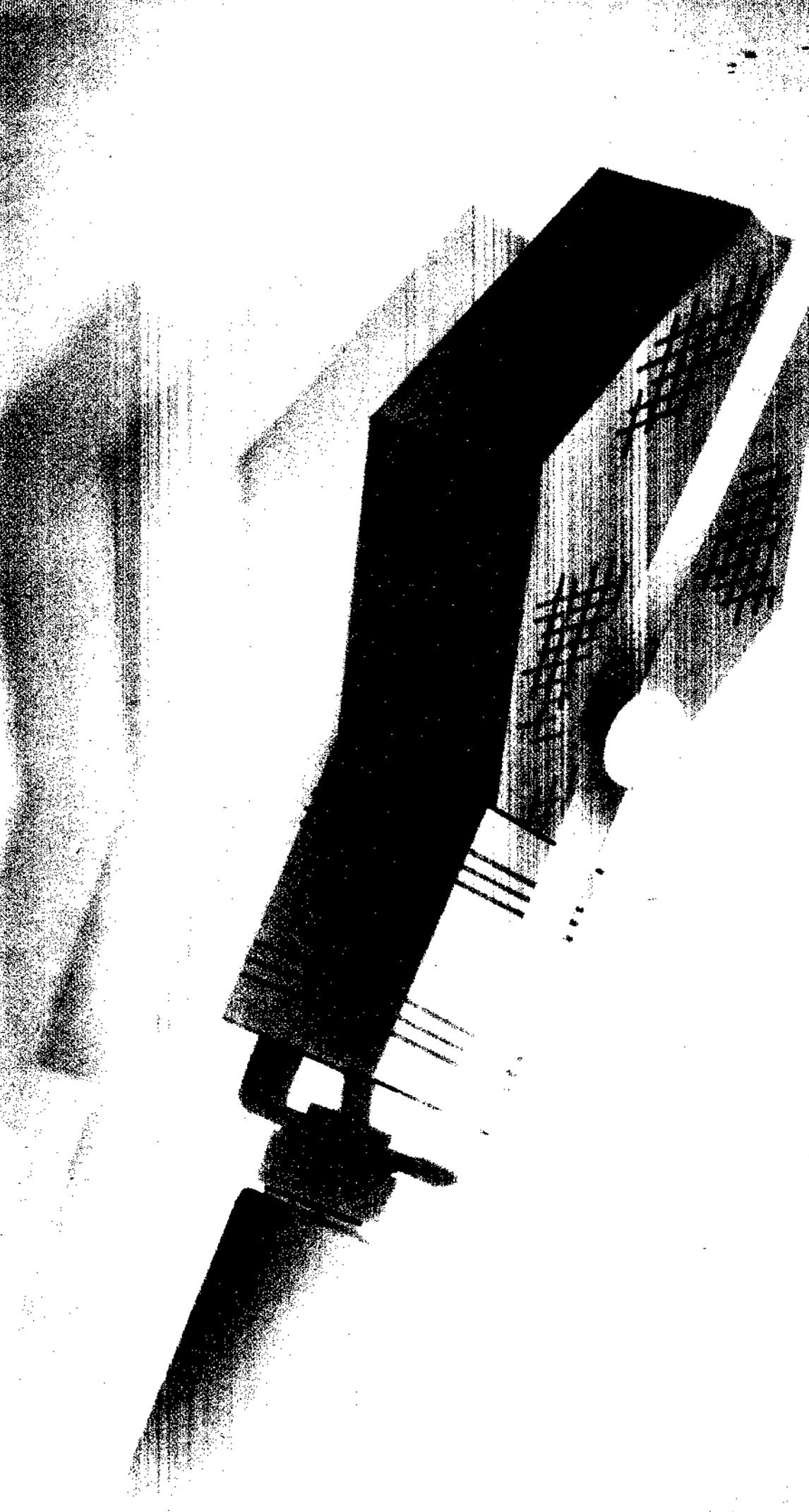
Due sere dopo Rosella firmava un vantaggioso contratto con il celebre violinista ed egli le diceva: "Non soltanto suonate divinamente, ma avete mani di una bellezza insuperabile!" Così Rosella deve la sua felicità al Kaloderma Gelee.



**"Cinema"** si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatto 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! Sceglieremo e acquisteremo 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. Messa in lista di numero all'invio delle fotografie: più ne giungono, maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A largo di ogni fotografia scrivete il vostro nome e indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa e aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Vanni, Roma; "La fontana di Villa d'Este a Tivoli"; mezzogiorno, ore 15, piano luce, apparecchio laico con obiettivo Elmar 1:3,5; foc. 5 cm.; diaframma 7; esposizione 1/100 di secondo; schermo grigio chiaro; pellicola Fujirolite ultrarapida 26 Sch.; formato del negativo: 24 per 36 millimetri. La "Cinema", stampata gratuitamente su carta lucida, viene spedita alla Redazione di "Cinema" (Pagine fotografiche), Roma, Piazza della Pigna, 3.



**IL PREPARATO SPECIALE PER LA CURA DELLE MANI**



*ASCOLTATORI*

***L'E. I. A. R.***

Vi offre a lunedì alternati  
una nuova trasmissione di  
carattere cinematografico,  
commenti **sinfonici da film**  
organizzata in collaborazione  
con la Cines e con l'E.N.I.C.

**E. I. A. R.**

**ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE**

**CAMILLO FAVIO (Varese).** - Non ho trovato i disegni che annunci. L'organizzazione di nuclei dipende dalla iniziativa personale. Per i noleggiatori, dovresti accordarti con quelli di Milano. Cercare, presso piccoli noleggiatori (vedi elenco telefonico) vecchi film, farli noleggiare e organizzare mostre retrospettive. Per le riunioni basterà un locale del Cine-Gut o della Cine-Gli, con una piccola biblioteca, i cui libri possono essere consultati dagli aderenti.

**MALOMBRA (Chieri).** - Film con Ise Weidert: *BEL AMI, CONCERTO A RICHIESTA, LA SIGNORINA, QUANDO COMINCIA L'AMORE, ARDITI DELL'OCEANO, DUE AMORI*. Ora partecipa a MÜNCHHAUSEN. È un'attrice graziosa e brava. Segnali che al Cinema Splendor di Chieri (Torino) è stato proiettato il film *LA CONFESSIONE CASTIGLIONE* senza documentario abbinato; il proprietario del locale ti ha detto che se avesse proiettato il documentario, non avrebbe potuto dare quattro spettacoli. Ora avrebbe potuto dare lo stesso quattro spettacoli; anziché finire alle 20,45 avrebbe finito alle 21,45, dato che i documentari durano circa un quarto d'ora l'uno. Certo che ci sono disposizioni per la proiezione obbligatoria dei documentari. E quel proprietario può incorrere in gravi sanzioni.

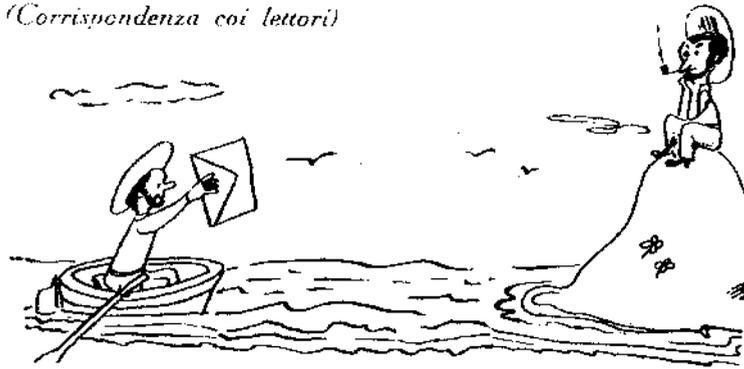
**T. S. (Napoli).** - Beatrice Mancini non ha a che vedere con la tua conoscente Marisa Bulleri. Si chiama in realtà Beatrice Mancinotti, e si è chiamata in altri tempi Milvia Vejo.

**ADORNO VALENTINI (Zona di operazioni).** - Molti combattenti, come te, chiedono fotografie di attori e attrici del cinema italiano. Io spero che queste e quelli vogliono inviarcene qui in Redazione affinché si possa provvedere a farle giungere ai combattenti che le richiedono.

**UNO SPETTATORE COSCIENZIOSO (Parma).** - La tua lunga lettera mi ha fatto molto piacere, quantunque io non sia in tutto e per tutto d'accordo con te. Ho passato l'articolo, che è comunque persuasivo, a chi di competenza, e mi auguro che possa uscire sulla rivista, o perlomeno, tramite esso, tu possa diventare collaboratore di *Cinema*. Altri giovani, corrispondenti di questa rubrica, sono diventati poi collaboratori, e alcuni validissimi, di *Cinema* e di altre riviste, ed io sono lieto di aver contribuito almeno un poco ad accrescere il numero di quelli, che con i loro scritti dimostrano un'adesione all'arte cinematografica davvero degna di ogni encomio. Rispondere singolarmente ai quesiti da te posti nella tua lettera di quattro fide pagine, sarebbe molto lungo, ma tuttavia vedrò di accontentarti. Ma prima voglio dirti una cosa: c'è in Parma un critico cinematografico, che scrive su *Fiamma*, e di cui ho avuto occasione di leggere recensioni, che mi pare sia piuttosto competente e sensibile. Ti consiglio di seguirlo. Dunque: è vero che Mattoli cerca, specie in suoi recenti film, di raggiungere un tono autentico; ma insieme a cose riuscite e a personaggi delineati con una certa esattezza, vi sono cose assolutamente orrende e banalissime. Insomma egli vuol prender il pubblico per il collo, e par che dica: ti piacerà per forza, questo, ti commuoverà senz'altro questa scena. E ci si accorge allora, quanto sia falso, quanto sia poco spontaneo, poco genuino. Insomma, egli non ha niente da dire, non ha un mondo o soltanto un clima poetico da rivelare, è solo un abile manipolatore di fatti. In STASERA NIENTE DI NUOVO, per esempio, a un certo punto, fa sapere che la direttrice non tollera che si tocchino le rose del giardino. Noi sappiamo già che questo è un espediente per suscitare alla fine, una lacrimuccia. E infatti ecco la ragazza «traviata» che si redime, che si unisce in *extremis* in matrimonio col giornalista, ecco la direttrice «concedere» alle ragazze che si prendano anche tutte le rose del giardino. I personaggi sono artificiosi, sono del tutto ipocriti. Tu dici che Andrea Checchi

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



si è fossilizzato in tipo, che riesce antipatico sempre, anche quando non dovrebbe esserlo: *LA CONFESSIONE CASTIGLIONE*. E non hai tutti i torti. Per me, tuttavia, egli ha delle possibilità non comuni. Può creare un personaggio. Osservalo in *GIACOMO L'IDEALISTA*. Al suo confronto Massimo Serato è assolutamente sfocato. Dici che Luisella Beghi viene di solito sopravvalutata. È stata giustamente segnalata al principio della sua carriera: e in *GRANDI MAGAZZINI* e *PICCOLO HOTEL* riesce a creare i suoi personaggi. Dopo, è vero, è andata declinando; e ciò dipende forse dalla mancanza di una rigorosa applicazione, di quello studio cui ogni attore dovrebbe dedicarsi. Pare anche me che Maria Cebotari non abbia soverchie qualità cinematografiche: buona cantante e nient'altro; che Luciana Peverelli non sia da tenersi in gran conto artistico. Ma si vuol dire che i suoi soggetti piacciono, perché presentano quegli ambienti dolcissimi e sentimentali (sinonimo di cretineria) in cui, poniamo, una Carla del Poggio,

crede di vivere a suo agio, mentre magari, potrebbe aspirare a qualcosa di più sostanzioso e vivo.

**LINO SARDO (Trieste).** - Che tu riceva o meno dalla Bulgaria le riviste e le fotografie promesse dal lettore Mutafoff dipende dalle disposizioni vigenti in materia postale, esistono buoni rapporti commerciali cinematografici tra Italia e Bulgaria, e a quanto pare i film italiani ottengono successo in Bulgaria, dove però sarebbe utile una più intensa propaganda.

**ALFONSO CASTELLANI (Gradisca d'Isonzo).** - Sarebbe necessario sapere se la macchina per i bambini di cui parli vale per pellicola 16 mm., 9,5 oppure 17 mm. Tuttavia, sia in un caso che nell'altro, non ritengo molto facile tu possa trovare vecchi film. Comunque rivolgiti alla MicroFilm, via Mariano Fortuny 20, Roma.

**GIULIANO ZANOTTI (Imola).** - I più importanti film di Blasetti sono 1860

(1933), *VECCHIA GUARDIA* (1935), *UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA* (1939), *QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE* (1942). La disposizione che proibisce la proiezione di film americani è già entrata in vigore. I film di Francesco De Robertis mi interessano abbastanza, e mi piacciono per quel tanto di vivo, di umano, di spontaneo e di genuino che c'è in essi. Preferisco il primo, in cui le trovate sono più acute e precise, e meglio rispondenti ad un rigoroso linguaggio cinematografico. Non vorrei che diventasse, adesso, troppo letterario.

**NARDO CARDONE (Piazza del Carmine, Isonio, Chieti).** - Vuoi corrispondere coi lettori.

**GIUSEPPE PILONI (Crema).** - A Milano esistono gli stabilimenti organizzati dall'A.T.A. presso la Triennale.

**MARIO ORSONI (Venezia).** - Ho letto con viva soddisfazione il tuo articolo, di cui parlerà anche Mestolo in *Pastore*. Come sempre, dici cose giuste, sensate, precise.

**IL PIPISTRELLO NERO (Noventa Vicentina).** - Luigi Chiarini non dirigerà più *LA VELIA*, bensì, — come qualche giornale ha pubblicato — *L'UFFANO MARITO*, di Dostoevskij. Nini (e non Mimì) Gordini Cervi è appunto la moglie di Gino Cervi. Giuseppe De Sattis (non Sanctis) è lo stesso che collabora a *ossessione*. E perciò la recensione di questo film, quando uscirà, sarà fatta da un altro critico.

**SALVO DI BERNARDO (Catania).** - Ma quante volte *Cinema* non ha parlato di carrellate, non ha spiegato che cosa sono, ha trattato di sequenze ecc. Mi pare che come lettore di *Cinema* dovresti saperlo.

**SANDRO DEL GIUDICE.** - Grazie degli auguri.

**GIUSEPPE MARANGELO.** — Non so se *LA NOTTE FANTASICA* di L'Herbier sarà proiettato in Italia. Spero di sì. Qualche film francese del dopoguerra è già apparso, *12 DONNE*, per esempio, *PATRIZIA*. Per la regia ci sono libri specifici. Leggi il *Capitolo sul regista* che pubblica *Cinema* a puntate e che è abbastanza esauriente.

**GASTONE FONTANA (Ufficio Turistico, Belluno).** - Vuoi dai lettori cartoline fotografiche dei loro paesi e sei disposto ad inviare in cambio fotografie di attori di cinema.

**RENATO BARDELLI (Bottegone, provincia Pistoia).** - Il protagonista di *NOTTE BIANCA* QUOTIDIANO di Vidor è Tom Keene, la musica di *LE QUAI DES BRUMES* (*Il porto delle nebbie*) è di Maurice Jaubert. Non so se sia stata conservata nella edizione italiana del film, di cui conosco soltanto l'edizione originale francese. Vorresti dalla lettrice Silvana Carotti fotografie di Taylor e della Garbo, e daresti fotografie di Villa e di Aumont. Il tuo indirizzo: via Fiorentina 239, Bottegone (Pistoia).

**NERIO TEBANO (S. Ten. Nerio Tebano, 121° Reggimento Fanteria, Compagnia Comando 3, Posta Militare 47).** - Desidereresti vecchi numeri di *Cinema* e raccolte di *Primi piani*, *Cinema Illustrazione*, *Cine-Magazzino*, *Bianco e Nero*. Sei disposto a fare cambi di fotografie. Vorresti un film da l'uomo è forte di Alvaro, con Conchita Montes e Edgar Neville. A me la Montes e Neville non piacciono. Un loro film presentato a Venezia: *CORRO DE INDIAS* è una delle opere più belle che il cinema abbia dato. Del resto, *SANCTA MARIA* è un film alquanto mediocre. Vorresti un *CAFFELLO VERDE* dal romanzo di Arlen diretto da Blasetti con la Cegani. Ricorderai *DESTINO* di Brown con la Garbo. È tratto dallo stesso romanzo.

**F. V. (Ferrara).** - La Mondial Film può essere una turlupinatura. Il certo Miles non so chi sia, comunque non è un regista americano, e non lo è nem-



...ogni tanto ricrea lo spirito, ma per godersela bisogna star bene. Per questo è indispensabile possedere anche denti sani che preparano una buona gestione.



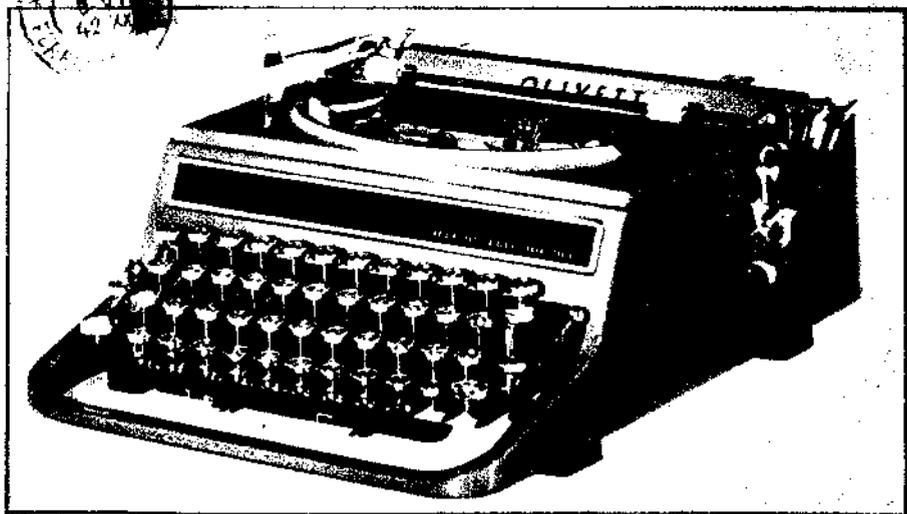
# Alva Punitana

La miglior pasta dentifricia al taurinsulfonato di calcio e magnesio





**olivetti studio 42**



*macchina per la vostra corrispondenza personale*

# SAFAR



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